



UNIVERSITAT DE BARCELONA

(Re) presentar al indígena

El discurso sobre los mapuche en los museos de Chile

Alejandra Canals Ossul

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història

Programa de Doctorat en Gestió de la Cultura i el Patrimoni

(RE) PRESENTAR AL INDÍGENA

El discurso sobre los mapuche en los museos de Chile

Doctoranda
Alejandra Canals Ossul

Director
Dr. Xavier Roigé Ventura

Barcelona, 05/2017

*Arauco tiene una pena
más negra que su chamal
ya no son los españoles
los que les hacen llorar
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan
levántate Pailahuán.*

*Ya rugen las votaciones
se escuchan por no dejar
pero el quejido del indio
¿por qué no se escuchará?
aunque resuene en la tumba
la voz de Caupolicán
levántate Huenchullán.*

(Violeta Parra)

RESUMEN

Esta tesis es una investigación de carácter cualitativo orientada a conocer cómo los museos públicos de Chile, a través de sus programas expositivos, representan a los mapuche, pueblo indígena mayoritario del país que hasta la fecha sostiene un conflicto con el Estado chileno debido a demandas territoriales, políticas y culturales no satisfechas.

Para ello se realizó un análisis y revisión de fuentes primarias y secundarias que permitieran construir un marco teórico desde donde abordar la problemática aludida, así como un cuerpo de antecedentes que contribuyera a comprender el caso chileno a la luz del contexto museológico internacional.

En este estudio de casos se abordaron cuatro museos chilenos con una colección antropológica significativa en exposición referida a este pueblo; el Museo Histórico Nacional, el Museo Chileno de Arte Precolombino, el Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimun Tain Volil* Juan Cayupi Huechuicura. Para ello se realizaron dos campañas de terreno a los museos aludidos, en las cuales se efectuó un análisis *in situ* de sus exposiciones, entendiendo estas como complejos sistemas de producción de significado donde convergen elementos de distinta naturaleza. Asimismo, se realizó un mapeo de actores clave provenientes del mundo mapuche y de las instituciones investigadas, a quienes se les aplicó la técnica de la entrevista semiestructurada.

Las conclusiones y reflexiones contenidas en el presente texto pretenden contribuir al cuestionamiento de una problemática contingente y de gran relevancia que resulta aún emergente en el contexto latinoamericano: el estatuto de los pueblos indígenas en los museos, tanto como sujetos históricos como comunidades de base que crecientemente desean integrar su perspectiva en el discurso que de ellos se efectúa en estas instituciones.

Palabras claves: museos etnográficos, mapuche, representación, discurso, exposición, pueblos indígenas, participación.

ABSTRACT

This is a qualitative research thesis aimed to know how the exhibitionary programs of Chile's public museums represent the mapuche people, the biggest indigenous community in the country that holds to date a conflict with the Chilean state due to unmet territorial, political and cultural demands.

For this purpose, an analysis and revision of primary and secondary sources was carried out, which allowed to construct a theoretical framework from which to approach the mentioned problematic, as well as a body of precedents that allowed to understand the Chilean case in the light of the international museological context.

Four Chilean museums with a significant anthropological collection on exhibition referring to the mapuche people were approached in this case study; the National Historic Museum, the Chilean Museum of Precolumbian Art, the Regional Museum of La Araucanía, and the Mapuche Museum of Cañete *Kimun Tain Volil* Juan Cayupi Huechuicura

For the purpose of this study two fieldwork campaigns were carried out in the mentioned museums. In which an *in situ* analysis of their exhibitions was carried out, understanding them as complex systems of representation that produce meaning where elements of different nature converge. Additionally, a mapping of key actors from the mapuche community and the researched institutions was carried out, to whom the semi-structured interview technique was applied.

The conclusions and reflections contained in this text seek to contribute to the questioning of a contingent problem of great relevance that is still emerging in the Latin American context: the status of indigenous peoples in museums, both as historical subjects and source communities that increasingly want to integrate their perspective into the discourse carried out in these institutions.

Key words: ethnographic museums, mapuche, representation, discourse, exhibition, indigenous peoples, participation.

AGRADECIMIENTOS

La realización de una tesis es, sin duda, un largo y, a veces, difícil camino, no exento de dudas y retrasos. Sin embargo, tuve la fortuna de contar con el apoyo de personas e instituciones que hicieron de este un bonito y fluido proceso. A todos/as ellos/as mis más sinceros agradecimientos.

En primer lugar, quisiera agradecer a Xavier Roigé, quien asumió su tarea como tutor con una enorme generosidad y disposición. Muchas gracias por los siempre atingentes comentarios y su plena confianza en mi trabajo. Esta tesis, en gran parte, se debe a nuestras conversaciones y a su oportuna orientación, la que me desafió a realizarme nuevas preguntas y repensar constantemente mis conclusiones.

A mis compañeros del doctorado, con quienes tuve la oportunidad de compartir perspectivas y de los cuales aprendí muchísimo. En especial, agradezco a Lucrecia Conget y a Omar Guzmán, ambos, además de su aguda lucidez, siempre a disposición para entregarme sus perspectivas, son personas bellísimas.

Agradezco también al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, entidad que financió la etapa final de este trabajo y una exposición que me permitió difundir sus resultados preliminares. Mi más profundo agradecimiento al excelente equipo de trabajo que con tenacidad y creatividad, pese a los grandes desafíos que debimos enfrentar, la hizo posible. A Julio Moya y Alejandra Peralta, el equipo de diseño, ambos talentosísimos profesionales, quienes no se limitaron a ejecutar el diseño de la exposición, sino que tuvieron la sensibilidad para escuchar y comprender nuestra perspectiva y, en ocasiones, complejos requerimientos. Agradezco, a su vez, que me hubieran facilitado la imagen, de su creación, que aparece en la portada de esta tesis. A Paula de la Fuente, querida amiga y brillante profesional que fue un constante aporte a lo largo del proceso con sus incisivas reflexiones. A mi querida Claudia González, quien nos acompañó en los viajes de terreno, y que, generosamente, aportó con las fotografías de la exposición, algunas de las cuales se encuentran presentes en este trabajo. A todos ellos, gracias por su lealtad y compromiso sin límites.

Asimismo, me gustaría agradecer a las mujeres y hombres que conocí a lo largo de esta investigación y que, con generosidad y confianza, aceptaron abrirme las puertas de sus casas o lugares de trabajo para conversar de manera desinteresada conmigo: Pablo Andrade, Lorenzo Aillapán, Cristian Becker, Cristina Calderón, Susana Chacana, Miguel Chapanoff, Natalia Chiwaikura, Claudio Gómez, María Gómez, Julia González, Martín González, Jannette González, Paola Grendi, Isabel Llanquileo, Tránsito Marilao, Mauricio Massone, Diego Matte, José Mela, Herman Monje, Patricia Muñoz, Juan Ñahuelen, Juanita Paillalef, Amalia Quilapi, Daniel Quiroz, Marco Sánchez, Alberto Serrano, Luis Sandoval, Juan Villuñir, David Tabilo, Alan Trampe, Marijke Van Meurs y Héctor Zumaeta.

A mis queridas amigas de Piedra Roja, soy una afortunada de tenerlas en mi vida. En especial, a Sol Undurraga, querida amiga y talentosa ilustradora, quien es responsable del diseño de la portada de esta tesis.

A mi familia, pilar de mi vida, son ese lugar donde siempre es bueno regresar.

A Cristiano, compañero incondicional, quien vivió de cerca los éxitos y fracasos de este proceso con generosidad y mucha paciencia. A él le dedico esta tesis, cuyas reflexiones tantas veces escuchó y comentó con genuino y amoroso interés.



Fotografías: Claudia González

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PRESENTACIÓN.....	1
El recorrido.....	1
El problema	5
Las expectativas.....	11
La mirada teórica	13
El enfoque metodológico.....	17
Selección de casos	18
Herramientas de recolección de información	19
Etapas de la investigación	23
Contenidos.....	26
CAPÍTULO I	
De la presentación del objeto a la representación del sujeto	
Crisis y reconversión de los museos etnográficos.....	29
1.1 De los Gabinetes de Curiosidades a la construcción del artefacto etnográfico	31
1.2 Museos y representación: la imagen del “otro”.....	37
1.3 Museos y participación: la voz del “otro”	42
1.4 La reconversión de los museos con colecciones antropológicas	47
CAPÍTULO II	
Tensiones y nuevos enfoques	
La emergencia indígena en los museos.....	53
2.1 El ingreso del sujeto indígena a la esfera pública y museológica.....	54
2.2 Norteamérica.....	59
2.3 Australia y Nueva Zelanda	64
2.4 América Latina.....	67
2.5 Un nuevo trato: participación nativa en el museo	75
2.5.1 Cambios en el discurso museológico	75
2.5.2 Cambios en la tutela y manejo de las colecciones etnográficas y bioantropológicas	78
CAPÍTULO III	
Objetos de “indios”, colecciones antropológicas	85
Los pueblos indígenas en los museos de Chile	85
3.1 El surgimiento de los museos en Chile y su aproximación a las colecciones antropológicas	87
3.2 Institucionalización y profesionalización del estudio y puesta en valor del patrimonio indígena.....	95
3.3 Museos e indígenas hoy.....	104

CAPÍTULO IV

El mapuche en la vitrina

Mapuche, patrimonio y museos.....	115
4.1 El pueblo mapuche: de guerreros indómitos a terroristas	116
4.2 La construcción del “patrimonio cultural mapuche”	129
4.3 Museos y mapuche.....	132

CAPÍTULO V

La cultura material mapuche desde una aproximación histórico- nacional

El Museo Histórico Nacional.....	143
5.1 MHN: un espacio de las élites en tensión.....	145
5.2 Exposición permanente: los mapuche como un “otro” sin tiempo y sin rostro.....	151
5.3 Ejercicios de colecciones: la emergencia del mapuche contemporáneo en el MHN.....	173

CAPÍTULO VI

La cultura material mapuche desde una aproximación regional

El Museo Regional de La Araucanía	181
6.1 MRA: de Museo Araucano de La Frontera a un museo regional.....	183
6.2 Exposición permanente: la historia del <i>wallmapu</i> y sus actores.....	188
6.3 “ <i>Trariwe</i> : faja y vida de mujer”: co-documentación con enfoque de género en el MRA.....	205

CAPÍTULO VII

La cultura material mapuche desde una aproximación comunitaria

El Museo Mapuche de Cañete.....	213
7.1 MMC: un giro descolonial.....	215
7.2 Exposición permanente: los mapuche como una cultura viva.....	220

CAPÍTULO VIII

La cultura material mapuche desde una aproximación artística

El Museo Chileno de Arte Precolombino	251
8.1 MCHAP: arte indígena o la cultura indígena como arte	253
8.2 Exposiciones permanentes.....	255
8.2.1 Sala “América Precolombina en el arte”: la tensión entre la contemplación y la contextualización del objeto indígena	255
8.2.2 “Chile antes de Chile”: la espectacularización de la cultura material mapuche.....	260
8.3 Exposiciones temporales	270
8.3.1 “ <i>Wenu Pelon</i> : Portal de Luz”: el retorno de los objetos al <i>wenu mapu</i>	270
8.3.1 “ <i>Chi Ruñran Amulnici ñi Ruñram</i> / El metal sigue hablando”: interpretación mapuche sobre el trabajo en plata.....	273

CAPÍTULO IX

“Salir” de la vitrina

Hombres y mujeres mapuche en los museos	283
9.1 Objetos	287
9.2 Distribución de espacios y recorrido	291
9.3 Montaje.....	292
9.4 Recursos museográficos	296
9.5 Fuentes	302
9.6 Discurso.....	305
9.7 A modo de conclusión	322
9.8 Enfoques y perspectivas.....	326
REFERENCIAS	329
Referencias bibliográficas	329
Referencias digitales	341
ANEXOS.....	343
Anexo I: pautas de entrevistas.....	343
Anexo II: pauta de observación exposiciones.....	347

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: selección de entrevistados y su pertinencia para el estudio.....	21
Tabla 2: museos y exposiciones visitadas.....	25
Tabla 3: categorías de participación según Sherry Arnstein (1969).....	45
Tabla 4: ámbitos de la cultura en función del control cultural según Bonfil (1991)	46
Tabla 5: museos de la Subdirección de Museos de la DIBAM	101
Tabla 6: museos chilenos con colecciones mapuche y pre-mapuche	133
Tabla 7: colecciones del Museo Histórico Nacional (2013).....	155
Tabla 8: unidades expositivas sobre el pueblo mapuche en la exposición permanente del MRA ..	198
Tabla 9: unidades expositivas de la exposición permanente del MMC	226
Tabla 10: unidades expositivas sobre el pueblo mapuche en la Sala “Chile Antes de Chile”	262
Tabla 11: textos sobre las pipas mapuche (MCHAP y MRA).....	309
Tabla 12: textos sobre las piedras de poder (MCHAP, MRA y MMC).....	312
Tabla 13: textos sobre la platería mapuche (MCHAP, MRA y MMC)	313
Tabla 14: textos sobre la “Guerra de Arauco” (MHN, MRA y MMC).....	316
Tabla 15: textos sobre la Ocupación de La Araucanía (MHN, MRA y MMC).....	317

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: exposición “Emergencias. De los zoológicos humanos a la aparición de las voces indígenas en los museos del sur”, en Museo Regional de Magallanes. Fotografía: Claudia González, 2016.	3
Figura 2: grupo escolar mirando el audiovisual de la exposición en el Museo Regional de Ancud. Fotografía: Museo Regional de Ancud, 2015.	3
Figura 3: distribución espacial de los museos estudiados	19
Figura 4: mapa de distribución de la población mapuche en el siglo XVI. Fuente: elaboración propia en base a Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a.....	116
Figura 5: escultura “Homenaje a los Pueblos Originarios”, Enrique Villalobos. Plaza de Armas, Santiago, Chile. Fotografía: Claudia González, 2017.....	128
Figura 6: distribución de los museos con colecciones antropológicas mapuche y pre mapuche. Fuente: elaboración propia.....	134
Figura 7: “Gente de madera”. Francisco Zambrano /Pablo Miranda. Centro Cultural Palacio La Moneda. Fotografía de la autora, 2015	140
Figura 8: patio interior del Museo Histórico Nacional. Fotografía de la autora, 2011.....	146
Figura 9: distribución de las salas de la exposición permanente del Museo Histórico Nacional. Fuente: elaboración propia en base a información de <i>brochure</i> promocional del museo	152
Figura 10: Museo Histórico Nacional, sala 5: “La sociedad colonial”. Fotografía de la autora, 2011.....	153
Figura 11: Museo Histórico Nacional, sala 10: “La consolidación del orden republicano”. Fotografía de la autora, 2011.....	154
Figura 12: Museo Histórico Nacional, sala 18: “Del Frente Popular a la Unidad Popular”. Fotografía de la autora, 2011.....	156
Figura 13: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”. Fotografía de la autora, 2011.....	157
Figura 14: esquema de distribución de contenidos de la sala “Los primeros habitantes” (MHN) Fuente: elaboración propia	158
Figura 15: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”. Sección mapuche. Fotografía de la autora, 2016	159
Figura 16: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”, <i>trarilonko</i> . Fotografía de la autora, 2011.....	161
Figura 17: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”, manta. Fotografía de la autora, 2011.....	161
Figura 18: Museo Histórico Nacional, sala 2: “Descubrimiento y Conquista”, “Muerte de Pedro de Valdivia” (José Miguel Blanco, moldeado en yeso, s/f). Fotografía de la autora, 2016.....	163

Figura 19: Museo Histórico Nacional, sala 2: “Descubrimiento y Conquista”, “La captura de Caupolicán” (Raymond Monvoisin, óleo sobre tela, 1854) Fotografía de la autora, 2016.....	163
Figura 20: Museo Histórico Nacional, sala 2: “ Descubrimiento y Conquista”. Fotografía de la autora, 2016	165
Figura 21: Museo Histórico Nacional, sala 13: “El orden liberal”. Fotografía de la autora, 2011.....	166
Figura 22: Museo Histórico Nacional, sala 9: “La recomposición del orden”. Fotografía de la autora, 2011.....	169
Figura 23: Museo Histórico Nacional, ejercicio de colecciones “La imagen del mapuche contemporáneo”(2016), sala 7: “El colapso del imperio”. Fotografía José Mela, 2016	174
Figura 24: Museo Histórico Nacional, ejercicio de colecciones “La imagen del mapuche contemporáneo”(2016), sala 1: “Los primeros habitantes”. Fotografía José Mela, 2016.....	176
Figura 25: Museo Histórico Nacional, <i>Brochure</i> . Ejercicio de colecciones “La imagen del mapuche contemporáneo”, 2016	177
Figura 26: fachada del Museo Regional de La Araucanía. Fotografía Claudia González, 2014.	184
Figura 27: esquema de distribución de contenidos de la exposición permanente del MRA. Fuente: elaboración propia en base a planimetría entregada por el MRA	189
Figura 28: Museo Regional de La Araucanía, exposición permanente. Fotografía: Claudia González, 2014..	190
Figura 29: Museo Regional de La Araucanía, exposición permanente. Fotografía de la autora, 2012.	190
Figura 30: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Humos de lo sagrado: pipas en el..... mundo mapuche”. Fotografía: Claudia González, 2014.....	195
Figura 31: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Clavas y <i>toquicuras</i> ”. Fotografía: Claudia González, 2014	195
Figura 32: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “ <i>Wallmapu</i> . La construcción de la nación mapuche entre dos mares”. Fotografía de la autora, 2012.	196
Figura 33: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Platería mapuche: el resplandor del ornamento”. Fotografía: Claudia González, 2014.....	197
Figura 34: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “ <i>Witral</i> : color de mujer, urdidumbre del alma”. Fotografía de la autora, 2012	197
Figura 35: Museo Regional de La Araucanía. Vitrina sin nombre. Fotografía: Claudia González, 2014	203
Figura 36: Colección <i>trariwe</i> del Museo Regional de La Araucanía. Fotografía: Claudia González, 2014	205
Figura 37: Museo Mapuche de Cañete. Fotografía: Claudia González, 2014.....	216

Figura 38: distribución de las salas del Museo Mapuche de Cañete. Elaboración propia en base a planimetría facilitada por el Museo.	221
Figura 39: Museo Mapuche de Cañete. Señalética. Fotografía de la autora, 2014.	222
Figura 40: Museo Mapuche de Cañete, sala 3: “ <i>Vijmogen</i> . Las diversas manifestaciones de la vida”. Fotografía de la autora, 2012.....	223
Figura 41: Museo Mapuche de Cañete, sala 1: “ <i>Wajmapumogen</i> . La vida en el territorio. Fotografía de la autora, 2012	224
Figura 42: Museo Mapuche de Cañete, sala 3: “ <i>Vijmogen</i> . Las diversas manifestaciones de la vida. Fotografía de la autora, 2012.....	225
Figura 43: Museo Mapuche de Cañete, sala 1: “ <i>Wajmapumogen</i> . La vida en el territorio”. Fotografía: Claudia González, 2014	231
Figura 44 y Figura 45: Museo Mapuche de Cañete, sala 2: “ <i>Cumgecimogen Ce</i> . Como vive la gente”. Fotografía: Claudia González, 2014.....	234
Figura 46: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “ <i>Relamtugen</i> . El habitar frente a la tierra”. Fotografía: Claudia González, 2014	238
Figura 47: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “ <i>Relamtugen</i> . El habitar frente a la tierra” Fotografía: Claudia González, 2014	239
Figura 48: Museo Mapuche de Cañete, sala 2: “ <i>Cumgecimogen Ce</i> . Como vive la gente”. Fotografía de la autora, 2012	240
Figura 49: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “ <i>Relamtugen</i> . El habitar frente a la tierra”. Fotografía de la autora, 2012	240
Figura 50: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “ <i>Relamtugen</i> . El habitar frente a la tierra”. Fragmento panel <i>kulxun</i> . Fotografía de la autora, 2012.....	240
Figura 51: Museo Mapuche de Cañete, sala 5: “ <i>Nometulafken</i> . El viaje de la búsqueda”. <i>Wampo</i> . Fotografía de la autora, 2012.....	242
Figura 52: Museo Mapuche de Cañete, hall central. Fotografía de la autora, 2012.	242
Figura 53: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “América Precolombina en el arte”, vitrina “El poder de la piedra”. Fotografía de la autora, 2015.	257
Figura 54: Museo Chileno de Arte Precolombino. Exposición “América Precolombina en el arte”. vitrina sin nombre asociada a la platería mapuche. Fotografía de la autora, 2015.	257
Figura 55: Museo Chileno de Arte Precolombino. Exposición “América Precolombina en el arte”. vitrina “ <i>Kawellu</i> : cultura ecuestre mapuche”. Fotografía de la autora, 2015,	257
Figura 56: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”. Fotografía de la autora, 2016.....	260
Figura 57: esquema de distribución de contenidos de la Sala “Chile Antes de Chile” (MCHAP). Fuente: elaboración propia.....	261

Figura 58 y Figura 59: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”, <i>chemamüll</i> . Fotografía de la autora, 2016.....	264
Figura 60: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”, vitrina “La platería de los mapuche”. Fotografía de la autora, 2016	265
Figura 61: cacique Lloncón. Fotografía Gustavo Millet 1890.Fuente: Memoria Chilena.....	266
Figura 62: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”, vitrina “Los <i>toquicura</i> ”. Fotografía de la autora, 2016	267
Figura 63: Museo Arqueológico de Santiago, exposición “ <i>Wenu Pelon</i> . Portal de Luz”. Vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2015	270
Figura 64: imágenes de uno de los videos exhibidos en la exposición “ <i>Wenu Pelon</i> . Portal de Luz”, MAS/MCHAP (2015).....	271
Figura 65: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “ <i>Chi Ruïtran Amulniei ñi Ruïtram / El metal sigue hablando</i> ”, vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2016.	275
Figura 66: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “ <i>Chi Ruïtran Amulniei ñi Ruïtram / El metal sigue hablando</i> ”. Tercera sala. Fotografía de la autora, 2016.,	276
Figura 67: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “ <i>Chi Ruïtran Amulniei ñi Ruïtram / El metal sigue hablando</i> ”, vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2016.	277
Figura 68: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “ <i>Chi Ruïtran Amulniei ñi Ruïtram / El metal sigue hablando</i> ”, tercera sala. Fotografía de la autora, 2016.....	279
Figura 69: exposición permanente MRA. Fotografía: Claudia González, 2014..	293
Figura 70: exposición permanente MMC. Fotografía: Claudia González, 2014.	293
Figura 71: exposición “ <i>Ruïtran Amulniei ñi Ruïtram / El metal sigue hablando</i> ”, MCHAP. Fotografía de la autora, 2016.	293
Figura 72 y Figura 73: exposición “Chile antes de Chile”, MCHAP. Fotografía de la autora, 2015.....	293
Figura 74: exposición “ <i>Wenu Pelon</i> . Portal de luz”, Museo Arqueológico de Santiago / MCHAP. Fotografía de la autora, 2015.....	293

PRESENTACIÓN

Me digo, ¿Cuánto conoce usted de nosotros?, ¿Cuánto reconoce en usted de nosotros? ¿Cuánto sabe de los orígenes, las causas de los conflictos de nuestro Pueblo frente al Estado nacional? (...) ¡Nos conocemos tan poco!, aunque recientemente, ¿como sueños?, hemos efectuado también ocasionales Encuentros que se han convertido solo en un mirarnos desde más cerca y que –disculpándonos mutuamente esta especie de conformidad – al menos han evidenciado la enorme distancia en que nos encontramos mapuche y chilenos aún en la misma geografía –campos y ciudades– que sí ‘compartimos’. Hecho, este último, que incluso en la negación nos ha influenciado (en ambas direcciones, claro). ¿Cómo comprender todo eso?

(Elicura Chihuailaf, 2012)

El recorrido

Con estas palabras, extraídas de su “Recado Confidencial a los Chilenos”, el reconocido poeta mapuche Elicura Chihuailaf evidencia la distancia simbólica y la ausencia de mutua comprensión que hasta la fecha se evidencia entre gran parte de la sociedad chilena y el pueblo mapuche. Aunque ciudadanos chilenos, los mapuche¹, han sido un pueblo incómodo para una nación que no quiere reconocerse mestiza – menos india– y que tradicionalmente ha subvalorado su rol en la historia y cultura nacional. Efectivamente, chilenas y chilenos sabemos muy poco de la historia de este pueblo y las motivaciones que lo han llevado hasta el día de hoy a defender su cultura y territorio.

La presente tesis aborda esta problemática desde su dimensión museológica, centrándose en el discurso que elaboran y difunden sobre el pueblo mapuche los principales museos públicos del país que refieren a este, a saber, el Museo Histórico Nacional, el Museo Chileno de Arte

¹ La palabra “mapuche” en mapudungun – la lengua de este pueblo– significa “gente de la tierra” (*mapu* =tierra y *che*= gente), por ello su plural es, asimismo, “mapuche”. En el presente texto se intentarán mantener los términos en mapudungun, por lo que se hablará de “los mapuche” pese a que se haya castellanizado su plural como “los mapuches”. Asimismo, en esta tesis se adopta el grafemario unificado para expresar palabras en mapudungun, dado que es el que presenta mayor facilidad para la lectura de personas castellano- parlantes. Sin embargo, algunos de los museos analizados – el Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete– utilizan el grafemario Ragileo para las denominaciones en mapudungun. Ello explica que al interior del texto se encuentren palabras expresadas de manera diferente como mapudungun/mapuzungun, mapuche/mapuce, kultrun/kulxun, ente otras.

Precolombino, el Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimun Tain Volil* Juan Cayupi Huichicura. Ello bajo el entendido de que los museos no son entidades neutrales y tras la compleja selección de recursos patrimoniales y museográficos que supone la elaboración de una exposición, estos museos construyen representaciones sobre los hechos y actores a los que aluden, las cuales, a su vez, se ven permeadas por un contexto social e histórico determinado.

Así, se pretende conocer cómo los principales museos que abordan a este pueblo construyen una imagen de la sociedad mapuche – pasada y presente– a través de sus exposiciones y cuál es el discurso que subyace a las mismas. Con ello, se espera comprender cómo un agente de socialización relevante, el museo, contribuye – o no – a propiciar aquel “encuentro”, entre comunidades culturalmente diversas que convergen en el territorio nacional.

Los motivos que me llevaron a optar por este tema para mi tesis doctoral guardan relación con mi biografía profesional y académica. Casi por azar, mi primera experiencia laboral, el año 2006, fue en un museo mapuche, en el marco de mi práctica como antropóloga. Fue entonces cuando conocí de cerca a personas mapuche y comencé a comprender, ya no desde la teoría sino desde la propia experiencia, la cultura y compleja cosmovisión de este pueblo.

En mi práctica profesional en el Museo Tringlo Lago Ranco (Región de Los Ríos), tuve la oportunidad de conocer diversos museos orientados al tema mapuche. Entonces encontré algunos casos interesantes que ponían en tensión las formas tradicionales de relación entre los museos y sus “comunidades de base” (Peers & Brown, 2003), como el Museo Mapuche de Cañete, institución que estableció un precedente en Chile y América en cuanto a la participación nativa en aspectos gravitantes de su quehacer, como el plan estratégico del Museo, su nombre y su exposición permanente. Sin lugar a dudas, haber conocido dicho museo y a su directora, Juana Paillalef, fueron un hito en mi trayectoria como profesional y me motivaron a seguir investigando experiencias similares en América y el resto del mundo.

Tiempo después, en el marco de mis estudios de máster, descubrí una profusa literatura que abordaba la crisis de los museos etnográficos, especialmente en países con población nativa, así como las principales problemáticas que han debido enfrentar las últimas décadas en diversos planos, como la representación/representatividad de estos pueblos y la potestad sobre colecciones de las cuales son sus herederos culturales. Gracias a estas lecturas pude conocer diferentes casos que apuntaban hacia lo que entonces eran solo preguntas e intuiciones, lo que me permitió afinar el problema y pregunta de investigación para el trabajo

final, así como dotarla de un marco teórico general desde donde abordarla. Revisité el caso del Museo Mapuche de Cañete y surgió una pregunta más específica, que apuntaba a entender de manera más integral la actual situación de los museos públicos chilenos en cuanto a su relación con el pueblo mapuche; qué mecanismos discursivos desplegaban para darlos a conocer y cual era, en suma, el resultado de dichas representaciones.

La investigación realizada en el marco del máster abrió preguntas y discusiones que no se agotaron con aquel trabajo y que me motivaron a continuar su desarrollo para mi proyecto de tesis doctoral. Ello significó, en la práctica, el profundizar en los museos ya estudiados, así como ampliar el universo a otros que ofrecían perspectivas diferentes a las ya evidenciadas en las otras instituciones.

Al respecto, cabe destacar que ello fue posible gracias a la obtención del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONDART), entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes de Chile (CNCA), el año 2014. Gracias a dicho fondo, no solo pude costear los trabajos en terreno de la presente investigación, sino también desarrollar una síntesis de los resultados preliminares de la misma, a través de la elaboración de una exposición denominada “Emergencias. De los zoológicos humanos a la aparición de las voces indígenas en los museos del sur”, la cual itineró por cinco museos públicos de Chile².



Figura 1: exposición “Emergencias. De los zoológicos humanos a la aparición de las voces indígenas en los museos del sur”, en Museo Regional de Magallanes. Fotografía: Claudia González, 2016.

Figura 2: grupo escolar mirando el audiovisual de la exposición en el Museo Regional de Ancud. Fotografía: Museo Regional de Ancud, 2015.

² El proyecto aludido se denomina “(Re) Presentar al indígena: El discurso sobre los pueblos originarios del sur de Chile en los museos” y tuvo una duración de dos años (2014-2016). La itinerancia de la exposición se dio entre septiembre del año 2015 y marzo del año 2016 en los siguientes museos (según orden de itinerancia): Museo Mapuche de Cañete (Cañete, Región del Biobío); Museo Regional de Ancud (Chiloé, Región de Los Lagos); Museo Regional de Magallanes (Punta Arenas, Región de Magallanes), Museo Martín Gusinde (Puerto Williams, Isla Navarino, Región de Magallanes) y Museo Regional de La Araucanía (Temuco, Región de La Araucanía).

Lo anterior me permitió tener una rica retroalimentación con los y las responsables de dichos museos y algunas personas mapuche que habían participado de actividades en estas instituciones, en conversaciones que, sin duda, enriquecieron las reflexiones que se expresan en este documento. A su vez, este texto se nutre de las preguntas y conclusiones que han surgido a lo largo de mi trayectoria como etnógrafa, investigadora y profesional del patrimonio, en la que la temática del patrimonio cultural mapuche ha sido recurrente.

Con todo, resulta necesario señalar ciertas dificultades que incidieron en el desarrollo de esta tesis. En primer lugar, si bien dos de los cuatro museos investigados se ubican en Santiago, los restantes –el Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete– se emplazan en parte de la zona ancestral mapuche, la cual concentra hasta la fecha una gran cantidad de personas pertenecientes a este pueblo y donde el denominado “conflicto mapuche” se evidencia de manera intermitente. Es así que el *rapport* con personas de origen mapuche no siempre fue sencillo y, en más de una ocasión, recibí una negativa ante mis intentos de realizar una entrevista debido a desconfianzas, muchas de estas fundadas, ante un investigador “*winka*”³. A su vez, la situación de conflicto que hoy en día se vive en las regiones de La Araucanía y Biobío supuso diversas complejidades de carácter logístico para el desarrollo de la investigación. Cañete, por ejemplo, es una ciudad que se ubica en un punto álgido del “conflicto mapuche” y, debido a situaciones de violencia en la zona, en una oportunidad tuve que suspender mi campaña de terreno y solo pude realizarla meses después.

Lo anterior es una de las razones que explican una ausencia importante en el presente trabajo: el abordaje de museos comunitarios o locales mapuche. Aunque aún no se han organizado con la potencia que se advierte en países como México, existen en Chile casos de museos locales mapuche, los cuales, si bien he tenido la oportunidad de conocer, no pudieron ser integrados en esta investigación debido al tiempo que resultaba necesario para generar confianzas y un buen *rapport* que me permitieran efectivamente conocer cómo se representan los mapuches a sí mismos en sus museos.

En segundo lugar, otro aspecto que huelga reconocer es que, de manera paralela al desarrollo de esta investigación, desde el año 2010 hasta la fecha, he podido advertir un creciente debate al interior de la museología nacional sobre la temática de la representación nativa en los

³ Los mapuche utilizan la palabra “*winka*” para referirse a las personas no mapuche, ya sean chilenos o extranjeros. Se cree que su origen se debe a la denominación en mapudungun “*pu inca*”, que utilizaron para referirse a los inka, los primeros pueblos alóctonos que debieron enfrentar (Bengoa, 2003:40).

museos. Ello se evidencia en la emergencia de propuestas museográficas innovadoras que han tratado de abordar, desde diferentes prismas, temáticas como la representación indígena, el carácter colonial de los museos y la participación de los pueblos originarios en estas instituciones.

Lo anterior, me condujo a visitar algunas de mis hipótesis y reconocer cambios importantes en los museos estudiados en un período bastante breve de tiempo. La presente investigación entonces, opera como una fotografía de un momento líquido de replanteamientos significativos al interior de los museos públicos chilenos referidos al pueblo mapuche. La trayectoria que ello tendrá en un futuro es aún difícil de dilucidar, de manera que aún no es posible saber si se trata de iniciativas aisladas o una tendencia generalizada hacia un nuevo trato en la escena museológica nacional. Así, esta tesis es el punto de partida para el análisis de un fenómeno que aún resulta emergente y en constante cambio.

El problema

Los mapuche son el pueblo indígena más numeroso de Chile. Para el año 2013 un 9,1% de la población nacional se reconocía como miembro de un pueblo indígena y dentro de estos un 84,4% corresponde al pueblo mapuche (Ministerio de Desarrollo Social, 2015). Si bien, para el momento del contacto con el europeo, los mapuche se concentraban en la zona centro-sur del territorio nacional, hoy en día solo la mitad habita en sus tierras ancestrales (las actuales regiones del Biobío, La Araucanía, Los Ríos y Los Lagos), dado que muchos han optado por migrar a la capital, Santiago, la que para el año 2002 albergaba al 30,6% de la población mapuche nacional (INE & Programa Orígenes, 2005).

Uno de los aspectos característicos de este pueblo fue su férrea resistencia al dominio español, lo que permitió que, a diferencia de la mayoría de los pueblos originarios de Latinoamérica quienes fueron rápidamente sometidos, estos lograsen pactar una tregua con la corona española que significó el reconocimiento de su autonomía y el establecimiento de una frontera al sur del río Biobío, la cual se mantendrá a lo largo del período conocido como La Colonia.

Será solo con la Independencia de Chile y la posterior consolidación del territorio nacional que dicha frontera será traspasada, a fines del siglo XIX, bajo la campaña militar denominada “Pacificación de la Araucanía”, la cual supuso la entrega de tierras a colonos nacionales y

extranjeros y la implementación de un sistema de reducciones para los mapuche. Desde entonces y durante la mayor parte del siglo XX este pueblo –al igual que las demás etnias del país– fue ignorado por el poder central y disuadido de ejercer sus derechos culturales, como la lengua y algunas celebraciones, cayendo en un estado de pobreza económica, social y cultural.

Con la llegada de la democracia en los años noventa del pasado siglo, el Estado de Chile hizo esfuerzos por integrar a los pueblos originarios de la nación, promoviendo su desarrollo y el rescate de su cultura. Sin embargo, hasta la fecha se mantiene una situación de conflicto entre el Estado y la sociedad mapuche, debido la persistencia de demandas territoriales, culturales y políticas que no han sido subsanadas por el ejecutivo.

En efecto, desde los orígenes de la república de Chile, la relación del Estado con la sociedad mapuche ha sido contradictoria tanto a nivel político como simbólico ya que, dependiendo de los intereses del país y sus élites en determinados momentos históricos, la imagen del mapuche fue glorificada, invisibilizada o desdeñada. Así, para el período de la Independencia, los intelectuales criollos exaltaron la resistencia del mapuche hacia el español, estableciendo una continuidad con sus propios afanes emancipatorios de la corona española. Del mismo modo, en la posterior conformación de la República, las élites gobernantes hicieron uso de la “gesta araucana” como parte del mito fundacional nacional, el cual reconocía en el pasado de resistencia una continuidad en la narrativa nacional que era necesaria para la consolidación del nuevo Estado. Sin embargo, en lo que fue una constante en la construcción de los nuevos Estados latinoamericanos, dicho reconocimiento se centró en un “pasado glorioso”, mientras que invisibilizó al indígena contemporáneo, ello bajo la premisa de la “degradación” de los “indios” y la necesidad del establecimiento de una unidad nacional que suponía la existencia de una nación, una lengua y una cultura nacional.

Hoy en día las contradicciones se mantienen en pie pues, si bien el Estado chileno ha reconocido la presencia de las etnias que existen en el país, propiciando su desarrollo a través de instrumentos como la Ley Indígena (1993), estos aún no tienen reconocimiento constitucional en tanto pueblos. Del mismo modo, pese a que el Estado de Chile, el año 2008, adhirió al Convenio 169 Sobre los Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), que exige a los Estados firmantes implementar iniciativas que permitan la participación de los pueblos originarios en las decisiones que los atañen respetando su cultura y protocolos, las sociedades indígenas de Chile critican tanto el incumplimiento de sus estipulaciones como la ausencia de una institucionalidad efectiva que

vele por su correcta implementación. De ello ha derivado, entre otras cosas, que hasta la fecha comunidades indígenas de todo el país hayan debido enfrentar conflictos con grandes empresas forestales y mineras que atentan contra los recursos naturales de sus territorios sin una salvaguarda efectiva por parte del Estado.

Por último, en el caso concreto mapuche, pese a que la Ley Indígena creó una institucionalidad que, entre otros aspectos, gestiona la entrega de tierras como compensación a aquellas que fueron enajenadas a partir del período de la “Pacificación”, muchas personas y organizaciones mapuche han criticado la baja productividad de los terrenos concedidos, así como la dilación en las entregas. Aquello junto con una cada vez mayor concientización étnica ha propiciado, desde la década de 1990, la emergencia de grupos al interior del mundo mapuche que han optado por presionar al Estado a través de movilizaciones o acciones directas en las regiones del Biobío y La Araucanía. Dicho fenómeno ha sido denominado “conflicto mapuche”.

Al respecto, la posición del Estado de Chile ha sido confusa, pues si bien ha intentado fomentar un espíritu reconciliatorio con la creación de la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato (2003), en cuyo informe se reconocieron los crímenes cometidos por el Estado de Chile hacia sus pueblos originarios, desde el año 2003 ha hecho uso de la Ley Antiterrorista para procesar a personas mapuche involucradas en casos de quemaduras de fundos y atentados, aspecto que ha sido condenado por diversas agrupaciones indígenas e instituciones ligadas a los derechos humanos

En el plano cultural y patrimonial las contradicciones del Estado en su relación con los pueblos indígenas del país persisten. Si bien la Ley Indígena favorece el rescate de la cultura de los pueblos originarios de Chile y el país recientemente adhirió a la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de la Unesco (2003), en el plano del patrimonio material existen, hasta la fecha, debilidades importantes. En primer lugar, la Ley de Monumentos Nacionales (1970) reconoce como único propietario del patrimonio cultural material de Chile al Estado y no se han desplegado iniciativas legales para favorecer la co-propiedad, co-tutela o restitución de restos humanos u objetos sagrados a sus herederos culturales. A su vez, los museos de Chile, que se encuentran bajo la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), tradicionalmente han tenido una gestión a espaldas de estos pueblos. Solo las últimas décadas es posible advertir una atención a esta problemática desde su Subdirección (entidad dependiente de la DIBAM a cargo de los museos regionales y especializados del Estado), la cual se ha aproximado a las comunidades

circundantes de los territorios en que se emplazan sus distintos museos para que contribuyan a la interpretación de sus colecciones y participen en la construcción del relato museográfico. Lo anterior, si bien ha contemplado comunidades indígenas del norte y sur del país, no se ha materializado en un protocolo específico para los pueblos originarios como sí ocurre en otros países con población indígena, como Australia o Canadá.

Los museos públicos chilenos no solo cuentan con gran visibilidad, audiencias y recursos económicos, sino que, a nivel simbólico, mantienen un aura sacralizante que los ubica como poseedores de la visión autorizada y científica de los hechos y fenómenos que relatan, erigiéndose como actores centrales en la socialización de los ciudadanos y, por ende, en la sedimentación de imaginarios sobre los temas que aborda, entre estos, la imagen de los pueblos originarios del país.

Un lugar especial en estos museos lo tiene el pueblo mapuche, pues fue a la llegada de los españoles y sigue siendo hasta la actualidad el pueblo indígena mayoritario del territorio chileno y tuvo un rol gravitante en la historia del país. Como se mencionó en páginas precedentes, desde su encuentro con los españoles, los mapuche se han identificado con una trayectoria de resistencia que —aunque con interrupciones— se ha mantenido hasta la fecha y hoy en día emerge con gran potencia a través de organizaciones dotadas de un discurso cuyo centro es la etnicidad y el derecho a la diferencia cultural.

Por su alcance en términos de audiencia y rol político, los museos públicos son entes fundamentales en esta problemática. A diferencia de la producción académica, cuyo alcance es más restringido y suele limitarse a una difusión entre pares, los museos poseen una vocación más masiva y, en el caso de los museos públicos, mantienen un aura de legitimidad al momento de presentar la historia de Chile y sus diferentes actores. En este escenario, la imagen pública del mapuche no resulta trivial pues, debido al carácter incuestionable que se le suele otorgar a los museos, dicha visión oficial adquiere el cariz de verdad y puede contribuir de manera significativa a la legitimación de su discurso sobre los mapuche y permear, por tanto, la visión que tengan los ciudadanos sobre estos, sus demandas y lo que ha sido denominado como “conflicto mapuche”.

Hoy en día la literatura académica concuerda que, tanto el patrimonio cultural como su activación, no son fenómenos neutros. La puesta en valor patrimonial no es ingenua ni anecdótica y se relaciona con la creación y legitimación de un discurso determinado sobre la identidad cultural (García Canclini, 1990; Prats, 1997,). En la misma línea, Louis Tythacott

(2011) plantea que los museos – principales agentes en la puesta en valor patrimonial – pueden considerarse como sistemas o prácticas de representación que en vez de utilizar imágenes o palabras poseen como principales sistemas de significación los objetos y su disposición en un espacio físico (2011:4232).

En la medida en que se asume que los contenidos que exponen los museos no corresponden a verdades incuestionables, sino a una selección específica de objetos, textos, imágenes y otros recursos, a partir de análisis e interpretaciones elaboradas a la luz de discursos científicos concretos y en el marco de determinados contextos históricos, se asume que la lectura que se ofrece de fenómenos y sujetos corresponde a una visión histórica y socioculturalmente situada.

Los museos del occidente desde sus orígenes han abordado el patrimonio cultural de las sociedades indígenas y, a partir de su interpretación en exposiciones concretas, han elaborado y difundido representaciones sobre las mismas. Dichas representaciones, sin embargo, pueden tanto contribuir con el reconocimiento, comprensión y contextualización de su alteridad cultural como a mantener estereotipos sobre estas y folclorizarlas, invisibilizando la dimensión política inherente a todo grupo humano. De ello se desprende la dimensión política de los museos y lo que Ivan Karp identifica como la “lucha por la identidad” (1992:15), ya que las representaciones que se elaboren sobre estos pueblos se encontrarán condicionadas por los actores que participen del proceso y los discursos que se privilegien para su interpretación.

Lo anterior resulta evidente en el caso de los mapuche, cuyo conflicto actual con el Estado chileno se encuentra enraizado en los orígenes de la nación y supone, entre otras cosas, la disputa en la interpretación de la historia como mecanismo legitimador de sus demandas y la eventual socialización de la responsabilidad del Estado chileno en los crímenes y usurpaciones cometidas hacia este pueblo. Los museos públicos, entonces, se tornan en entes fundamentales de esta problemática pues, en primer lugar, son los portadores de la “historia oficial” de la nación y, en segundo lugar, porque su masividad y autoridad en la representación de hechos históricos y sus actores incide significativamente en la construcción de la imagen pública que los ciudadanos se hagan de los mismos.

Sin embargo, como se advirtió en párrafos precedentes, estas representaciones son históricas y se van modificando con el tiempo en virtud de discursos y fenómenos que trascienden la esfera museológica. Por ello, resulta relevante conocer cómo hoy en día el pueblo mapuche

está siendo representado en estos museos a la luz de la política de “nuevo trato” que se ha implementado a partir de la creación de la Ley Indígena, promulgada en la década de 1990.

Es así que la presente investigación se funda en la siguiente pregunta: ¿Cómo se ha representado al pueblo mapuche en los programas expositivos de los museos públicos de Chile con posterioridad a la promulgación de la Ley Indígena?

La anterior es una pregunta que apunta tanto al proceso como al resultado de la representación, es decir, pretende conocer bajo qué mecanismos se han elaborado dichas representaciones – su poética– y cuál ha sido su contenido, es decir, su política, analizando estas representaciones desde su esfera discursiva. En este sentido, se entiende a los museos como agentes que producen discursos situados en un tiempo y espacio determinado. De este modo, el discurso como una práctica social, posee un poder generador, en tanto, “no solo designa aquellos objetos de los que habla, sino que los constituye” (Íñiguez, 2006:164). Allí radica entonces el poder simbólico de una exposición, ya que al describir determinada realidad la configura y sedimenta.

El presente estudio pretende, en primer término, contribuir a la esfera académica nacional, propiciando una línea de investigación asociada al análisis de la dimensión política y discursiva de los museos, la cual aún es emergente a nivel latinoamericano. La mayoría de los estudios vinculados al patrimonio cultural indígena de Chile suelen asociarse a la promoción de su puesta en valor, sin analizar de manera crítica cuál es el contenido de estas activaciones y solo en la última década se observan estudios referidos a la representación en los museos. Debido al fundamental rol que cumplen estas instituciones en el contexto actual, su quehacer afecta la esfera del poder y tiene, por tanto, un efecto político que debiera de ser analizado desde las ciencias sociales con el fin de contribuir al debate sobre la vocación de estas instituciones y su rol social en el futuro.

En segundo lugar, el presente trabajo posee una relevancia social, ya que se inserta en una problemática vigente y de suma importancia: el “conflicto mapuche”. Los mapuche crecientemente buscan la defensa de sus derechos sociales y culturales y su imagen pública no resulta trivial pues, debido al carácter incuestionable que se le suele otorgar a los museos, dicha visión oficial adquiere el cariz de verdad, y puede contribuir de manera significativa a la legitimación de su discurso sobre lo mapuche.

Trasparentar entonces los mecanismos discursivos de los museos públicos y su contenido sobre los mapuche, permite, en primer término, desnaturalizarlos asumiéndolos como una visión ideológica y por ende, cuestionable y en, segundo término, reconocer que una herramienta de tal potencia simbólica como lo es el patrimonio cultural y su activación puede, a su vez, ser empleada para favorecer una reflexión colectiva sobre la historia nacional abierta al diálogo de diferentes actores sociales.

Las expectativas

Debido a la naturaleza inductiva de esta investigación, más que hipótesis propiamente tales, se manejaron ciertas expectativas de investigación, ello pues no se intentaba confirmar o refutar ideas o modelos teóricos determinados, sino el realizar una exploración sobre la dimensión discursiva de los museos aplicada a la representación de un actor social en específico, el pueblo mapuche.

Con todo, la presente investigación se organiza sobre la base de un supuesto inicial, a saber, que al igual que lo acontecido a nivel internacional, las representaciones que han construido los museos públicos chilenos sobre los pueblos indígenas desde los orígenes de estas instituciones a partir del siglo XIX hasta la actualidad, se encuentran estrechamente vinculadas a los discursos científicos que se privilegiaron en cada momento y que se insertan en determinado contexto político y social del país.

Aunque a partir de los años noventa del pasado siglo, con el retorno de Chile a la democracia comienza un proceso de reconocimiento de los pueblos originarios del territorio a partir de legislaciones específicas y la adhesión a convenios y tratados internacionales, la expectativa de investigación del presente trabajo era que las contradicciones que pueden advertirse a nivel de Estado se han materializado, asimismo, en el ámbito museológico. Por ello, se esperaba descubrir una aproximación dispar, fragmentaria e, incluso, contradictoria, de las instituciones seleccionadas a las problemáticas que hoy son centrales en el ámbito de la representación indígena en los museos, estas son: a) la representación de estas sociedades como “culturas vivas” y sujetos históricos, reconociendo sus problemáticas actuales; b) la participación nativa en el proceso de la elaboración de un discurso sobre su sociedad al interior de los museos; y c) la incidencia en el manejo/selección de colecciones para que estas sean expuestas de manera acorde con sus creencias y tradiciones.

De este modo, pese a que se esperaba un cambio en el discurso público sobre los mapuche en estos museos, se esperaba a su vez, reconocer la permanencia de sesgos históricos y culturales que se enmarcan en una concepción del sujeto indígena – y el/la sujeto mapuche– desde una mirada colonial. Esta mirada, entre otros aspectos, supone – primero de manera explícita y posteriormente tácita– la inferioridad del indígena y sus modos de entender y organizar el mundo, así como el control sobre sus bienes culturales y su interpretación, de manera que, tanto la creación de los museos con colecciones antropológicas, como su actual reconversión se encontrarían permeadas por dicha visión.

La escena museológica nacional, pese a participar de un contexto internacional de creciente preocupación por los derechos de las sociedades indígenas que habitan su territorio, no materializaría hasta la fecha un discurso homogéneo con respecto a la sociedad mapuche. Ello respondería, más bien, a la lógica del caso a caso, dependiendo de las coyunturas específicas y voluntades políticas de cada institución. Lo anterior explicaría por qué algunos museos hayan movilizado procesos innovadores de participación ciudadana con el objeto de rescatar la “voz mapuche” mientras otros solo han realizado cambios superficiales o a nivel nominal.

Por último, y en relación con lo anterior, se esperaba corroborar la expectativa de que tanto la tipología de participación nativa que se despliegue como sus resultados en términos museológicos y discursivos, guardan relación con la envergadura y homogeneidad de las que Laura Peers y Alisson Brown (2003), denominan como comunidades de base (“*Source communities*”) de cada institución. Ello pues, en la medida en que la comunidad de base de un museo sea más acotada y homogénea tanto la logística para implementar metodologías participativas como la posibilidad de llegar a acuerdos y negociar contenidos resultaría más fácil que en aquellos museos cuya comunidad de base posee una mayor envergadura y heterogeneidad, como lo son los museos de carácter nacional.

A su vez, ello guardaría relación con la representatividad de estas instituciones, siendo las de carácter local las que tendrían mayor autonomía para definir sus contenidos, mientras que los museos nacionales serían más conservadores tanto en términos de la incorporación de la “voz indígena” en su relato museográfico como en el contenido mismo de sus representaciones. Lo anterior se debería a que en ellos recae la responsabilidad de la “visión país” sobre las temáticas que aborda y la temática indígena, en específico la mapuche, hasta la fecha resulta conflictiva debido a los hechos anteriormente mencionados.

La mirada teórica

Dada la temática y objetivos de esta tesis, en ella convergen planteamientos teóricos propios de la museología y de la antropología. Ello desde una perspectiva crítica que comprende a los museos como una construcción cultural situada espacio-temporalmente y capaz de producir discursos ideológicamente interesados sobre aquello que representa en sus exposiciones.

Por ello, esta tesis se inspira en algunos de los postulados de la Nueva Museología y la Museología Crítica. De la primera, se rescata su acento en el rol social del museo y su enfoque hacia la comunidad, además de relevar la dimensión política de esta institución, en tanto eventual agente de cambio social. Así, la noción de “museo integral” que emana de la Mesa de Santiago (1972) sorprende por su vigencia en los debates teóricos al interior de la disciplina hasta la fecha:

“El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva. (Mesa Redonda de Santiago, 1972:1)

En esta línea, los museos son entendidos también como agentes en la construcción de la realidad, que poseen una inalienable dimensión política, toda vez que elaboran discursos sobre la misma y, al hacerlo desde la que ha sido tradicionalmente una plataforma autorizada, la construyen, moldean y socializan a un público que se asumía como un ente pasivo, mero receptor de contenidos. Por ello, la emergencia de la dimensión comunitaria del museo, resulta no solo deseable, sino también moralmente necesaria, ya que supone la democratización de la cultura y de la interpretación de la propia biografía, lo que permite, en último término, propiciar espacios de reflexión sobre los mundos posibles a construir, de manera colectiva, hacia el futuro.

A su vez, pero en la misma dirección, la Museología Crítica pone en cuestión tanto el estatuto de objetividad al interior de estas instituciones como su rol hegemónico. El museo, entonces, en lugar de pretender un discurso único, verdadero y asépticamente científico –pretensión que hoy en día está en el centro la crítica museológica– debiera abrazar y reconocer la multiplicidad de voces que inciden en todo fenómeno, lo cual conlleva conflictos y fracturas

que el museo, precisamente, debiera evidenciar para propiciar la discusión y el debate ciudadano:

“[La Museología Crítica] concibe el museo como un lugar donde es posible plantearse dudas, preguntas y entablar una discusión dentro de un clima de democracia cultural que, al tiempo que se plantea la genealogía del museo y sus colecciones, fomenta la diversidad de lecturas que de él se pueden hacer” (Hernández 2006: 203)

De los planteamientos teóricos de la Museología Crítica, resultan interesantes para el objeto de esta investigación, el acento en la subjetividad, no solo desde el reconocimiento de la autoría curatorial, sino también desde la inclusión de otras voces invisibilizadas tradicionalmente por el discurso museológico:

“Cuando el Museo admite una negociación constante de sus prácticas, estamos ante una cultura dominante débil, en pro de un cruce de culturas que cambian según el proyecto, su coyuntura y sus circunstancias. Su perfil será ya no socializador ni democratizador, sino social y democrático preocupado por fomentar una ciudadanía más crítica, más que solamente consumista” (Padró, 2003: 60).

En la misma línea, se rescata la concepción de James Clifford de los museos como zonas de contacto (“*contact zones*”), entendido desde la dimensión que le concede Louise Pratt en tanto “el espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el cual pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto entre sí y establecen relaciones permanentes que, por lo general, incluyen condiciones de coerción desigualdad radical y conflicto intratable” (Louise Pratt, citada en Clifford, 1992:238) y la de Bryoni Onciul como zonas de implicación (“*engagement zones*”), concepto que “enfatisa la agencia de los participantes y el potencial para las fluctuaciones de poder, pese a las desigualdades en las relaciones de poder” (Onciul, 2013:83).

En concordancia con lo anterior, el presente trabajo se inspira en algunos postulados y conclusiones de la teoría postcolonial, en especial, en lo que respecta al reconocimiento de la persistencia de un patrón de control a nivel mundial, instaurado desde la “constitución” de América y que se mantiene hasta la fecha que consiste en:

“La clasificación social de la población mundial sobre la idea de *raza*, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo” (Quijano, 2000:201).

En este sentido, se distingue el concepto de colonialismo, como un fenómeno histórico que consistió en la expansión y conquista de territorios, que comienza en el siglo XVI, con la

expansión portuguesa y española y al que luego se suman otras naciones europeas como Inglaterra y Francia, entre otros, del concepto de colonialidad, instalado por los estudios postcoloniales y que refiere a una mirada particular hacia los pueblos conquistados que supuso la superioridad del “hombre blanco” como postulado legitimador de la expansión colonialista.

El reconocimiento de la colonialidad como la cara oculta, pero necesaria de la modernidad (Mignolo, 2007) resulta clave para comprender la conformación del continente americano y sus naciones, así como el estatuto que han tenido en su interior los pueblos indígenas y afrodescendientes, los cuales, además de ser asumidos como ciudadanos de segunda categoría, sufrieron la imposición de una forma de entender y aprehender la realidad, la cual fue naturalizada y asumida como deseable y necesaria para todo el colectivo. De este modo, como reconoce Aníbal Quijano (2000), la colonialidad, supuso: a) la expropiación de los saberes del colonizado que eran funcionales para la instalación de la modernidad capitalista; b) la represión de las formas de producción de su saber; y c) un aprendizaje forzado y parcial de aquellos elementos de la cultura dominante que permitían la reproducción de la dominación colonial:

“Todo ese accidentado proceso implicó a largo plazo una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de reproducir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de las relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura, en suma” (Quijano, 2000: 210).

Así, la teoría postcolonial propone una descolonización del conocimiento en las diferentes esferas que este se manifiesta:

“La política descolonial no solo riñe con la matriz colonial del poder y le reprocha sus innegables costos humanos, sino que discute, también, con el léxico filosófico y científico heredado de la tradición europea y considerado el único permitido para pensar y hacer política durante los tres siglos anteriores” (Mignolo, 2015:17).

La descolonización del saber, significa entonces, el reconocimiento de la existencia de una diversidad de epistemologías, las cuales, bajo la mirada colonial han sido subordinadas a la epistemología occidental. Al emerger estas nuevas epistemologías, Walter Mignolo considera la posibilidad de que estas puedan interactuar con la epistemología dominante, en procesos marcados por un enfoque intercultural, donde las distintas cosmovisiones entran en contacto, dialogan y se nutren mutuamente. Para el autor, el concepto de interculturalidad, surge en la década de 1990, asociado a intelectuales y organizaciones indígenas de América, especialmente en el marco de la educación intercultural en Ecuador.

Mientras el enfoque multicultural plantearía la coexistencia de distintas culturas y la libertad individual o colectiva para ejercerlas sin poner en cuestión los “principios hegemónicos” derivados de la lógica occidental (Mignolo, 2007), la interculturalidad los sitúa en un plano horizontal en tanto distintas concepciones del mundo y cosmovisiones y, por ende, las influencias entre ambas serían bilaterales y no solo desde la cultura dominante hacia la indígena.

A su vez, la “descolonización del conocimiento”, exige mirar desde una perspectiva crítica los discursos científicos e identificar en ellos la persistencia de enclaves coloniales. En este marco, la presente investigación se inspira en la etnometodología y el análisis crítico del discurso como perspectivas de investigación.

De la primera se reconoce el concepto de reflexividad, propiedad de la construcción del sentido que supone que describir la realidad es, asimismo, construirla (Íñiguez, 2006:75). De este modo, y aplicado a los museos y sus exposiciones, los discursos que subyacen a estas serían constitutivos de realidad, incidiendo, en suma, en la forma en que los y las visitantes interpretan los fenómenos a los que refieren. En este marco, el análisis crítico del discurso permite una aproximación crítica a las exposiciones, como plantea Christina Kreps:

“Al observar la museología occidental como un campo de discurso o un dominio históricamente construido de pensamiento y acción, podemos ver cómo se ha transformado en un aparato para la producción de conocimiento que ejerce poder sobre las prácticas curatoriales y la preservación de la cultura material” (Kreps, 2006:7).

La exposición sería el principal instrumento por medio del cual los museos interpretan y difunden la cultura material y los contenidos asociados a esta. Por ello, se entenderá una exposición como un medio de comunicación (García Blanco, 1999, Sierra, 2013), en el cual, tanto su discurso y contenidos como su proyección espacial son estrategias comunicativas (García Blanco, 1992:63). Lo anterior es consistente con la planteado por Henrietta Lidchi, quien entiende una exposición como “eventos discretos que articulan objetos, textos, representaciones visuales, reconstrucciones y sonidos para crear un sistema representacional intrincado y acotado” (1997:168). Para la autora, un análisis de las representaciones que hace ostensible una exposición debe contemplar sus dos dimensiones, a saber, su poética, entendida como “la práctica de producir significado a través del ordenamiento interno y conjugación de los componentes separados pero relacionados de una exposición” (Lidchi, 1997:168) y su política, dimensión que remite al carácter discursivo de la misma y su rol en la creación de conocimiento social.

En este plano, el discurso es entendido desde la dimensión que le concede Michel Foucault, en tanto práctica social dotada de un contexto de producción, esto es, la formación discursiva, la cual puede ser entendida como:

“El conjunto de relaciones que articulan un discurso, cuya propiedad definitoria es la de actuar como regulaciones de orden del discurso mediante la organización de estrategias, facultando para la puesta en circulación de determinados enunciados en detrimento de otros para definir o caracterizar un determinado objeto (Íñiguez, 2006:81).

En suma, una aproximación a la exposición como un medio de comunicación y un sistema representacional que hace converger elementos patrimoniales (los objetos) y museográficos (textos, imágenes, reproducciones entre otros) supone la existencia de un determinado agente que construye/reproduce determinado discurso, el cual se ancla, asimismo, en la discrecionalidad, es decir, la selección (de contenidos, palabras u objetos). Si se asume al museo como una institución occidental, la cual fue un actor de suma relevancia en la creación, legitimación y consolidación de la mirada colonial, el análisis de sus exposiciones “antropológicas” permite, comprender, como destaca Sharon Macdonald, no solo cómo esta se materializa, sino también entregar luces sobre el desarrollo de la antropología y etnografía en tanto disciplinas ligadas a su estudio (Macdonald, 1997).

El enfoque metodológico

La orientación metodológica de la presente investigación viene dada por la pregunta inicial que la funda, a saber, cómo se representa a los mapuche en las exposiciones de las entidades museológicas públicas de Chile ligadas a esta temática. Dicha pregunta denota una perspectiva tanto epistemológica como metodológica, en la medida que asume que las representaciones son el producto de una construcción social y, por tanto, son fenómenos históricos, dinámicos y cambiantes y su comprensión se encuentra estrechamente ligada a conocer cómo los diversos actores sociales vinculados a su construcción interpretan en determinado momento una temática en particular –la sociedad mapuche, su historia y su cultura– no de manera aislada, sino en relación con el contexto político y social en que se encuentran. Por ello, esta investigación se enmarca dentro del paradigma constructivista, en tanto comprende que el conocimiento no es neutral ni unívoco y corresponde a una construcción social, sujeta a factores diversos que entran en interacción.

En el ámbito metodológico, se privilegió un enfoque cualitativo, dado que este tipo de metodología se caracteriza por la producción de datos descriptivos, como las palabras habladas o escritas y la conducta observable desde un enfoque inductivo. Bajo el empleo de este tipo de metodología “se desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de datos, y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidas” (Taylor & Bogdam, 1994:20). A su vez, dicho análisis, en palabras de Sandoval, propicia “la construcción de un tipo de conocimiento, que permite captar el punto de vista de quienes producen y viven la realidad social y cultural, y asumir que el acceso al conocimiento de lo específicamente humano se relaciona con un tipo de realidad epistémica cuya existencia transcurre en los planos de lo subjetivo y lo intersubjetivo y no solo de lo objetivo” (Sandoval, 1996:34).

Para conocer las diversas representaciones que elaboran los museos públicos sobre los mapuche, así como los discursos que emanan de ellas, se optó por una investigación más intensiva que extensiva, que contemplara pocos casos pero abordados con mayor profundidad. Por ello, el tipo de investigación realizada corresponde a un estudio cualitativo de casos, el cual es definido por Robert Yin como “una indagación empírica que investiga un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real de existencia, cuando los límites entre el fenómeno y el contexto no son claramente evidentes y en los cuales existen múltiples fuentes de evidencia que pueden usarse” (Yin 1994, citado en Sandoval, 2002:91). Así, el estudio de casos se centra en pocas instituciones o personas, lo que permite una descripción densa, basada en la observación de diversas fuentes de evidencia, información que luego de ser triangulada, permite un análisis holístico capaz de captar los diferentes matices y aristas de la temática a estudiar (Yin, 1994).

Selección de casos

Para la selección de los museos a estudiar se utilizaron diferentes criterios. En primer lugar, que estos fueran custodios de colecciones de origen mapuche y, dado que el objeto de análisis serían las exposiciones, el que una porción significativa de estas colecciones estuviese en exposición al momento de realizar la investigación. En segundo lugar, otro criterio de selección de los museos fue su carácter público, dado que el objetivo de la investigación apuntaba a conocer el discurso sobre el pueblo mapuche que efectúan este tipo de instituciones, en tanto representantes del poder central o local y, por tanto, poseedores de

una mayor legitimidad o autoridad ante la ciudadanía como agentes de difusión de conocimiento y puesta en valor patrimonial. Por último, se privilegió una selección que contemplara los diferentes enfoques museológicos hacia la cultura material mapuche presentes en los museos chilenos, como el enfoque histórico, el antropológico/arqueológico, el artístico o el local. Ello con el fin de establecer puntos de divergencia y convergencia sobre la representación del pueblo mapuche en museos con vocaciones y acentos diferentes.

De este modo, la muestra quedó conformada por los siguientes museos: el Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo Chileno de Arte Precolombino, ambos ubicados en la ciudad de Santiago (Región Metropolitana); el Museo Regional de La Araucanía (MRA), localizado en Temuco (Región de La Araucanía) y el Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimun Tain Volil* Juan Cayupi Huechicura (MMC), ubicado en Cañete (Región del Biobío). Los tres primeros corresponden a museos dependientes de la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos de Chile (DIBAM), entidad a cargo de todos los museos del Estado chileno. El Museo Chileno de Arte Precolombino, por su parte, corresponde a una iniciativa público-privada que depende de la Fundación Larraín Echenique y la Municipalidad de Santiago.



Figura 3: distribución espacial de los museos estudiados

Herramientas de recolección de información

A continuación, se describen las técnicas utilizadas para la recolección de datos:

Revisión documental

Se entiende por revisión documental a la selección, obtención, revisión en profundidad y sistematización de documentos escritos o audiovisuales que eran relevantes para la investigación, considerando fuentes primarias y/o secundarias.

La revisión documental se orientó a recabar tres tipos de información. En primer lugar, se consultó bibliografía internacional y chilena sobre el origen de las colecciones antropológicas y los museos etnográficos, en específico, de aquellos ubicados en países con población indígena, así como los actuales debates en torno a estas instituciones en el ámbito de la representación y participación nativa. En segundo lugar, se consideró información sobre la sociedad mapuche, su historia y cultura, así como su relación con el Estado de Chile desde la conformación de la nación hasta el contexto actual de emergencia del tema indígena en la esfera pública y los cambios a nivel jurídico y social que ello ha propiciado. En tercer lugar, se analizaron fuentes primarias y secundarias sobre los museos que fueron preseleccionados para este estudio, como los catálogos de sus exposiciones pasadas y actuales referidas a la sociedad mapuche y su cultura material, memorias y cuentas públicas, publicaciones de seminarios o investigaciones, como también notas de prensa referidas a eventos importantes de estas instituciones, como inauguraciones de exposiciones, desarrollo de actividades o seminarios, entre otros.

Asimismo, se consultaron las páginas web de los museos seleccionados para obtener información básica de cada una de estos, como exposiciones, actividades desarrolladas, programación educativa, publicaciones, historia y misión/visión, entre otros aspectos.

Entrevistas

Junto con el análisis documental se obtuvo información cualitativa a partir del desarrollo de entrevistas. La modalidad de entrevista escogida fue la semi-estructurada o dirigida, la cual puede ser entendida como aquella que, si bien se organiza en base a una pauta de preguntas abiertas previamente establecida y orientada a obtener información concreta, se plantea con la suficiente flexibilidad para propiciar el surgimiento de nuevos temas, o bien, la profundización de aquellos que se requieran, permitiendo que el entrevistador improvise con preguntas espontáneas sin salir, sin embargo, del eje de la conversación, definido con anterioridad. Se optó por este tipo de entrevistas debido a que la información que se requería se ajusta a un tema específico y acotado que, a la vez, presentaba particularidades específicas para cada museo.

Las entrevistas se realizaron de acuerdo a una pauta preestablecida⁴ y su audio fue registrado con una grabadora, para luego transcribirlas de manera literal. Asimismo, a todos los entrevistados se les hizo firmar una carta de consentimiento informado que autorizaba a la investigadora a hacer uso de la información entregada para efectos de esta investigación y la exposición que derivó de la misma. Asimismo, en el caso de los entrevistados/as que aceptaron, las entrevistas fueron registradas por una fotógrafa. El uso de las fotografías también fue autorizado por los/as entrevistados por medio de la carta de consentimiento informado que firmaron.

Las entrevistas semiestructuradas se utilizaron para obtener información de tres tipos de actores: a) funcionarios de los Museos estudiados, como directores, comisarios o curadores y guías; b) funcionarios de la DIBAM relevantes para esta investigación, esto es, directores de otros museos públicos con colecciones mapuche o de otro pueblo indígena del territorio nacional, así como otros profesionales de la DIBAM vinculados al quehacer de los museos estudiados; y c) personas de origen mapuche que habían participado en experiencias de integración comunitaria en las instituciones analizadas. El siguiente cuadro muestra la selección final de los informantes a quienes se les aplicó la técnica de la entrevista:

Tabla 1: selección de entrevistados y su pertinencia para el estudio

N°	Nombre	Pertinencia
1	Alan Trampe	Subdirector de Museos de la DIBAM
2	Daniel Quiroz	Director del Centro de Conservación de Bienes Patrimoniales de la DIBAM. Participo en diversos procesos de renovación museográfica de los museos de la Subdirección
3	Claudio Gómez	Director del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN)
4	Cristian Becker	Curador del área de Antropología del MNHN
5	Diego Matte	Director del Museo Histórico Nacional (MHN) entre los años 2010 y 2014
6	Pablo Andrade	Director del MHN
7	José Mela	Arista, participante del primer ejercicio de colecciones del MHN
8	Marco Sánchez	Director del Museo de Historia Natural de Concepción (MHNC)
9	Mauricio Massone	Curador encargado de las colecciones arqueológicas y etnográficas del MHNC
10	Juana Paillalef	Directora del Museo Mapuche de Cañete (MMC)
11	Juan Ñahuelen	Ex encargado del área educativa del MMC
12	Tránsito Marilao	<i>Kimche</i> (sabio). Participó del proceso de renovación de la colección permanente del MMC
13	Isabel Llanquileo	Artesana y emprendedora. Participó del proceso de renovación de la colección permanente del MMC
14	Juan Villuñir	<i>Lonko</i> (líder tradicional) Participó del proceso de renovación de la colección permanente del MMC

⁴ Cabe reconocer que la pauta era de carácter genérico y se ajustó a la realidad de cada museo con preguntas adicionales atinentes a su situación puntual. Ver en Anexo I: pautas de entrevistas.

N°	Nombre	Pertinencia
15	Miguel Chapanoff	Director del Museo Regional de la Araucanía (MRA)
16	Héctor Zumaeta	Guía del MRA y ex director del MMC
17	Susana Chacana	Encargada de educación del MRA
18	Natalia Chiwaikura	Funcionaria de la Municipalidad de Galvarino. Participó del equipo consultor mapuche para la remodelación de la exposición permanente del MRA
19	Lorenzo Aillapán	Poeta y sabio mapuche. Participó del equipo consultor mapuche para la remodelación de la exposición permanente del MRA
20	Marijke Van Meurs	Directora del Museo Regional de Ancud (MRAN)
21	Jannette González	Encargada de educación del MRAN
22	Luis Sandoval	Funcionario del MRAN
23	Alberto Serrano	Director del Museo Antropológico Martín Gusinde (MAMG)
24	Herman Monje	Funcionario del MAMG
25	Cristina Calderón	Mujer yagana. Participó de actividades del MAMG
26	Julia González	Mujer yagana. Participó de actividades del MAMG
27	Martín González	Hombre yagán. Participó de actividades del MAMG
28	Paola Grendi	Directora del Museo Regional de Magallanes (MRM)
29	David Tabilo	Guía MRM
30	María Gómez	Guía MRM

Observación Participante

Por último, se empleó la técnica de la observación participante, la cual, para Rosana Guber, “consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población” (2001:55), gracias a esta técnica, como reconoce Sandoval “se accede al contacto vivencial con la realidad o fenómeno objeto de interés de la investigación. Es el recurso mediante el cual el investigador puede hacerse a la perspectiva de quienes experimentan dicha realidad o fenómeno” (Sandoval: 2002:80).

Esta técnica se aplicó a los museos estudiados, en específico a sus exposiciones (temporales y permanentes), las cuales fueron observadas por la investigadora, primero, desde la perspectiva de un visitante, siguiendo el recorrido propuesto, para luego analizarlas en función de una pauta previamente diseñada⁵ y que ponía acento en los siguientes elementos:

⁵ Ver en Anexo II: pauta de observación de exposiciones

- **Objetos** (tipo, materialidad, cronología, carácter [ritual/sagrado], portador/productor)
- **Recorrido** (lineal/libre, cronológico/temático/geográfico/mixto)
- **Montaje** (tipología y mecanismos de montaje, tipo de agrupación de objetos[[formalista/contextualista]])
- **Atmósfera** (concepto general de la exposición, tipo de iluminación, olores, sonidos, entre otros)
- **Recursos museográficos** (imágenes, dispositivos interactivos, maquetas, recreaciones, entre otros)
- **Textos** (estructura y jerarquía de textos, hablante(s), idiomas, fuentes)
- **Tramas discursivas** (hilo conductor, enfoque [EMIC/ETIC], tipo de conocimiento que refleja, entre otros)

Todas las exposiciones analizadas fueron registradas por medio de fotografías y se transcribieron íntegramente sus guiones en el caso de aquellos museos que no los pudieron facilitar. Aquello con el fin de aplicar un análisis de su discurso con mayor profundidad *a posteriori* que permitiese, a la vez, efectuar comparaciones entre los museos estudiados.

Etapas de la investigación

En el desarrollo de esta tesis, es posible distinguir fases o etapas, las cuales, si bien se suceden, también se traslapan, entendiendo una investigación como un proceso continuo y circular, en el que la obtención de información moviliza análisis preliminares, así como la obligación de visitar planteamientos y lecturas. Con todo, y a grandes rasgos, es posible identificar tres grandes fases en esta investigación, las cuales se describen a continuación:

Fase I: Revisión documental. Enfoques teóricos y estado de la cuestión

La primera fase de esta investigación, que comenzó con el desarrollo del trabajo final de máster y concluyó en el primer año del doctorado (2011-2013), consistió en una revisión documental, primero de carácter exploratorio y luego más enfocada a la temática y museos estudiados. Lo anterior permitió obtener un “estado de la cuestión” sobre el tema de la representación de los pueblos indígenas en los museos y, en específico, del caso chileno, como

también organizar un marco teórico referencial para la tesis y orientar la definición del problema de investigación. A la vez, y producto de la revisión documental, se realizó una preselección de los museos a estudiar, así como un mapeo de actores relevantes preliminar que permitiera organizar la fase siguiente, orientada al diseño y ejecución de las campañas de terreno.

Fase II: Campañas de terreno: Diseño metodológico y recolección de datos

Esta fase se dio entre los años 2013 y 2016 y consistió en la definición de la estrategia metodológica a desarrollar, así como la elaboración del diseño metodológico propiamente tal y la preparación de las campañas a terreno. Para esta fase, aún no se había definido la muestra final de los museos que conformarían el estudio, por lo que la visita en terreno operó también como una exploración que permitiera su selección definitiva. A su vez, se visitaron tres museos ubicados en el extremo sur de Chile vinculados a la representación de los pueblos fueguinos, con el fin de obtener información de contexto que permitiese una mirada más general de la puesta en valor del patrimonio indígena en los museos chilenos. Con el mismo fin, se visitaron exposiciones de otras instituciones en la ciudad de Santiago referidas al pueblo mapuche

Asimismo, cabe recordar que por tratarse de una investigación que establece una continuidad con aquella que se realizó en el marco del trabajo final de máster, algunos museos ya habían sido visitados por la investigadora en el año 2012 (Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo Histórico Nacional, Museo Nacional de Historia Natural, Museo Mapuche de Cañete y Museo Regional de La Araucanía), mientras que otros, habían sido visitados en el marco de su quehacer profesional. A continuación, se identifican los museos abordados en las campañas de terreno:

Tabla 2: museos y exposiciones visitadas

Nombre de la institución	Ubicación	Fecha de la visita
Museo Histórico Nacional	Santiago, Región Metropolitana	Febrero 2012 Marzo 2014 Septiembre 2015 Septiembre 2016
Museo Nacional de Historia Natural	Santiago, Región Metropolitana	Febrero 2012 Marzo 2014
Museo Chileno de Arte Precolombino	Santiago, Región Metropolitana	Abril 2014 Marzo 2015 Mayo 2016 Julio 2016
Centro Cultural Palacio La Moneda. Exposición “Diálogos de reconocimiento”	Santiago, Región Metropolitana	Mayo 2015
Museo Arqueológico de Santiago. Exposición “ <i>Wenu Pelon</i> . Portal de Luz”	Santiago, Región Metropolitana	Mayo 2015
Universidad Católica. Sala “Nuestros pueblos originarios”	Santiago, Región Metropolitana	Diciembre, 2015
Museo de Historia Natural de Concepción	Concepción, Región del Biobío	Julio 2014
Museo Mapuche de Cañete	Cañete, Región del Biobío	Febrero 2012 Octubre 2015 Septiembre 2016
Museo Regional de Ancud	Ancud, Isla de Chiloé, Región de Los Lagos	Julio 2014
Museo Regional de La Araucanía	Temuco, Región de La Araucanía	Febrero 2012 Julio 2014 Octubre 2015
Museo Antropológico Martín Gusinde	Puerto Williams, Isla Navarino, Región de Magallanes	Mayo 2014
Museo Regional de Magallanes	Punta Arenas, Región de Magallanes	Mayo 2014 Enero 2016
Museo Salesiano Maggiorino Borgatello	Punta Arenas, Región de Magallanes	Mayo 2014

Las campañas de terreno tuvieron por objeto: a) conocer, analizar y registrar las exposiciones de los museos preseleccionados; b) corroborar y precisar el mapeo de actores relevantes; c) obtener información primaria de estas instituciones que no estaba disponible en otros lugares o formatos; y d) realizar entrevistas a las personas contactadas previamente, así como aquellas que se identificaron como relevantes para la investigación en el mismo desarrollo del trabajo en terreno.

Fase 3: Análisis y sistematización

Como se dijo con anterioridad, el análisis es un proceso constante que se desarrolla a lo largo de toda la investigación. Sin embargo, en este estudio, es posible distinguir dos momentos puntuales en los que este se concentró.

La primera oportunidad se dio entre los años 2014 y 2015, en el marco del desarrollo de la exposición “Emergencias. De los zoológicos humanos a la aparición de las voces indígenas en los museos del sur”, la cual, como se dijo con anterioridad, difundió los resultados preliminares de la investigación. Gracias a ello, se pudieron identificar nudos críticos, así como ciertas lagunas de información que resultaban necesarias para el desarrollo de la investigación. De este modo, la elaboración de una exposición en pleno proceso de investigación, permitió un análisis preliminar que fue de suma relevancia para orientar la obtención de nueva información o bien, profundizar en ciertos aspectos que fueron considerados relevantes o poco desarrollados en las campañas de terreno.

Un segundo momento de análisis se dio a lo largo del año 2016 y 2017 y consistió en el ordenamiento, sistematización y reflexión en torno a la información recabada, lo que significó, entre otros aspectos, el reordenamiento de los temas y capítulos de la presente tesis, así como su redacción final.

Contenidos

El texto que sigue a continuación se organiza en dos grandes bloques. La primera parte corresponde a un apartado teórico y bibliográfico que sitúa al lector en la problemática aludida y que opera a la vez, como un estado de la cuestión, mientras que el segundo, se aboca al análisis de las instituciones seleccionadas en esta investigación.

Con respecto a la primera parte, en el Capítulo I: “De la presentación del objeto a la representación del sujeto. Crisis y reconversión de los museos etnográficos”, se abordan los orígenes de las colecciones antropológicas y su interpretación en los primeros museos, para luego centrarse en la crisis representacional de los museos etnográficos en la actualidad, sus principales problemáticas y mecanismos de reconversión. Por su parte, el Capítulo II: “Tensiones y nuevos enfoques. La emergencia indígena en los museos”, describe y analiza los

casos de algunos países con población nativa de Norteamérica, Latinoamérica y Australia y Nueva Zelanda, para abordar los conflictos y problemáticas específicas que surgen en los ámbitos de la representación y participación nativa, así como las distintas respuestas que han entregado algunos países o instituciones específicas en el ámbito jurídico o museológico, tales como la restitución/repatriación, la reparación, la co-tutela, la co-documentación o la elaboración colaborativa de exposiciones.

Luego, el Capítulo III: “Objetos de “indios”, colecciones antropológicas. Los pueblos indígenas en los museos de Chile”, se aboca al caso chileno y las distintas etapas de su campo patrimonial, centrándose, en específico, en el origen y trayectoria de los museos con colecciones antropológicas ligadas a los pueblos que habitaron o habitan el actual territorio nacional. En esta sección se abordará, asimismo, la interrelación entre la interpretación de las colecciones antropológicas de los museos y los discursos oficiales y científicos en boga para cada época, para luego referirse al contexto actual, marcado por la emergencia indígena en el discurso público nacional e internacional, lo que ha influido significativamente el quehacer y conceptualización del campo patrimonial y museológico chileno.

Por último, en el Capítulo IV: “El mapuche en la vitrina. Mapuche, Patrimonio y Museos”, se realiza un análisis de la compleja relación entre el pueblo mapuche y el Estado chileno, puntualizando cómo ha transitado el discurso del Estado sobre el pueblo mapuche a lo largo del tiempo, para posteriormente abordar a los museos del país que refieren a este pueblo, así como a las principales problemáticas que hoy en día enfrentan en cuanto a su representación y puesta en valor patrimonial.

La segunda sección de esta tesis está compuesta por cinco capítulos. En los primeros cuatro se tratarán los casos específicos de las cuatro instituciones seleccionadas en la presente investigación: el Museo Histórico Nacional, el Museo Regional de La Araucanía, el Museo Mapuche de Cañete y el Museo Chileno de Arte Precolombino. Cada uno de estos presenta una contextualización histórica de su origen y trayectoria, para luego abordar en extensión el análisis de sus exposiciones permanentes, así como algunas de carácter temporal vinculadas al pueblo mapuche en específico.

Finalmente, se presenta un último capítulo de la sección y de la tesis, denominado: “ ‘Salir’ de la vitrina. hombres y mujeres mapuche en los museos”, el cual pretende establecer puntos de divergencia y convergencia entre los museos analizados con el fin de obtener un estado del arte en términos de la representación del pueblo mapuche en los museos públicos

chilenos, en términos de la objetualidad seleccionada, el tipo de montaje, propuesta expositiva, y, en último término, el discurso sobre esta sociedad que subyace a su interrelación en una exposición.

En dicho capítulo, a la vez, se plantean algunas conclusiones específicas sobre el discurso que efectúan los museos públicos de Chile sobre este pueblo junto con otras de carácter más amplio, que sugieren nuevas líneas de investigación y abren un debate sobre ciertos temas sobre la representación indígena en los museos que aún distan mucho de tener solución, ya que la relación entre el mundo indígena y los museos resulta aún problemática, y las trayectorias que ello pueda alcanzar en el campo museológico/patrimonial en un futuro aún no son posibles de predecir y, sin duda, suponen nuevas formas de comprender y aprehender la otredad cultural.

CAPÍTULO I

De la presentación del objeto a la representación del sujeto.

Crisis y reconversión de los museos etnográficos

Desde sus orígenes, los museos han tenido como uno de sus principales focos de interés la obtención, estudio y exhibición de objetos pertenecientes a sociedades que, en ese entonces, fueron tildadas de “primitivas”. Lo anterior estuvo estrechamente relacionado con el surgimiento de la antropología, disciplina que le dio un sustento teórico y metodológico a la investigación de estas sociedades y su cultura material.

Sin embargo, como reconoce Jesús Bustamante, el encuadre en que dicho fenómeno ocurre posee una naturaleza distinta en Europa y América Latina. En el viejo continente ello se vinculó estrechamente con el colonialismo y su legitimación, mientras que, en Latinoamérica, se dio en el marco de la creación de las nuevas repúblicas que comenzaron a independizarse de la corona española a partir de la primera mitad del siglo XIX. Así, mientras las colecciones etnográficas en los museos europeos se referían a sociedades “primitivas” de África y Asia, en América, refirieron a los aborígenes del continente. Por tanto, el “objeto de estudio” de los museos americanos no solo compartía el territorio nacional con aquellos criollos descendientes de españoles que conformaron las nuevas élites políticas nacionales, sino que los precedía en tanto habitantes originales y descendientes de las sociedades prehispánicas cuyas obras sorprendieron a los primeros conquistadores. De esta forma, como plantea el autor, los museos europeos se constituyeron como museos “de los otros”, mientras que los americanos intentaron ofrecer un discurso nacional del “nosotros” que pretendía integrar tanto la presencia del pasado prehispánico como la del “indio” actual (Bustamante, 2012),

A lo largo del siglo XX, las colecciones etnográficas se distribuyeron en distintos museos del mundo occidental, algunas se mantuvieron en museos de historia natural, otras contribuyeron a la formación de museos etnográficos o históricos o fueron interpretadas posteriormente desde su dimensión artística en museos de arte.

Sin embargo, aquellos que se especializaron en la exhibición de objetos procedentes de sociedades no occidentales, fueron los museos conocidos bajo el nombre de etnográficos,

etnológicos o antropológicos⁶. Estos museos, como reconocen Arrieta, Fernández de Paz y Roigé (2008) se han caracterizado por el desarrollo de dos líneas temáticas o tradiciones, a saber, la presentación de “otras” sociedades y la presentación de la propia sociedad. Así, mientras la primera se refirió a un sujeto racial y étnicamente distinto, ubicado, en el caso de Europa, fuera de sus límites territoriales, y en el caso de América, adentro de su propio territorio, la segunda se refirió a la puesta en valor de la objetualidad y tradiciones de la propia sociedad, étnica y racialmente mayoritaria, pero asociada con el mundo rural y tradicional y desde una perspectiva romántica que las veía en riesgo de desaparecer ante la creciente industrialización (Arrieta, Fernández de Paz & Roigé, 2008).

En este sentido, ambas tradiciones comparten el centrarse en culturas minoritarias que se encontrarían en “riesgo” de desaparecer. Sin embargo, mientras tras la creación de los museos de “nosotros” europeo se desprende una valoración romántica de un pasado tradicional, en los museos orientados a las sociedades indígenas o “primitivas” se encuentra implícito un discurso colonial que asume la inferioridad cultural de su objeto de estudio, el cual se encuentra, asimismo, fuera del proyecto nacional, de manera explícita en Europa e implícita en Latinoamérica. Son estos museos a los que se aboca la presente investigación, y, por tanto, será a ellos a los que refiere cuando trata de los “museos etnográficos”⁷.

Tanto los museos etnográficos como aquellos con colecciones etnográficas que ostentan otras tipologías museológicas, en tanto instituciones museológicas, se constituyeron como un agente clave de socialización, y, dado su objeto de estudio, cumplen hasta el día de hoy un rol central en la construcción y difusión de un imaginario sobre estas sociedades y sus culturas. Dicho papel, sin embargo, desde hace décadas está siendo cuestionado en Europa América y algunos países del Pacífico, lo que abre una problemática que apunta tanto al acceso y propiedad de estas colecciones como a su interpretación al interior de los museos.

La presente sección abordará, en primer término, los orígenes del coleccionismo de los “objetos no occidentales” y su transformación en artefactos etnográficos en el contexto del

⁶ Si bien, estas tres terminologías apuntan a un similar objeto de estudio, el empleo de una por sobre otra, como reconoce Lombard (1997), guarda relación con el lugar geográfico en donde se desarrolló y la doctrina teórica que la funda. Así, mientras la escuela francesa, más asociada a las ciencias sociales, tiende a privilegiar el concepto de etnología, la escuela anglosajona, así como la latinoamericana, originalmente más próximas a las ciencias naturales, utilizan el concepto de antropología. Ello explica que sea más común en América y el mundo anglosajón el concepto de “museo antropológico” o “museo etnográfico”, mientras que en Europa se utilice más el de “museo etnológico”.

⁷ El presente estudio privilegia la concepción anglosajona y latinoamericana de “museo etnográfico”, ya que suele ser más asociada con aquellos museos que se refieren a la descripción y comparación de la diversidad cultural asociada a la puesta en valor de objetos no occidentales.

nacimiento de los museos modernos y el surgimiento de la antropología como disciplina científica a cargo de elaborar conocimiento sobre estos y las sociedades a las que refieren.

En segundo lugar, se abordará cómo han sido representadas las sociedades a las que remitían estos objetos a lo largo de la historia de los museos, a partir de diferentes sistemas representacionales o “filosofías expositivas” (Ames, 1992), junto con sus respectivas falencias en la representación de la alteridad cultural.

Por último, se hará referencia al creciente debate que se viene dando al interior de la museología sobre la legitimidad de los museos con colecciones etnográficas y arqueológicas con respecto a la posesión/manipulación de estos objetos y, en especial, a la elaboración de un discurso sobre las sociedades indígenas sin considerar la participación de sus miembros.

1.1 De los Gabinetes de Curiosidades a la construcción del artefacto etnográfico

La recolección y atesoramiento de objetos es un fenómeno que se ha dado desde tiempos remotos y que no se restringe al mundo occidental. Sin embargo, para James Clifford, es en este donde el acto de coleccionar adquiere una connotación identitaria, bajo un “ideal de sujeto propietario” que se habría instaurado en Europa a partir del siglo XVII y que operaba a través de la premisa de que “la identidad es una especie de riqueza (de objetos, conocimientos, recuerdos, experiencia)” (Clifford, 2001:260). Así lo entiende Jorge Larraín, quien plantea que uno de los factores que inciden en la definición de una identidad cultural es de carácter tangible, dado que el cuerpo, los objetos y bienes materiales son también elementos vitales de auto-reconocimiento (Larraín, 2001).

A su vez, como reconoce Clifford, tras el acto de coleccionar existe “un ejercicio sobre cómo apropiarse del mundo” (Clifford, 2001: 261), fenómeno que puede advertirse a cabalidad con el surgimiento de los Gabinetes de Curiosidades que se popularizaron en Europa en los siglos XVI y XVII y cuyo objetivo era proporcionar una síntesis de este “mundo conocido” que comenzaba a ampliarse a partir de las expediciones fuera del continente, pretendiendo “una representación de la diversidad de la existencia en miniatura, un microcosmos” (Lidchi, 1997:159).

Diversos fueron los nombres que se les otorgaron a estas cámaras, algunas fueron organizadas por aristócratas y otras por coleccionistas, académicos o eruditos, pero todas coincidían en ser el producto de una recolección asistemática e idiosincrática de objetos de diversa naturaleza y procedencia, fundamentada más en la biografía del coleccionista y sus intereses específicos que en una aproximación científica (Ames, 1992:50). De este modo, en dichos gabinetes convergía una multiplicidad de objetos categorizados bajo una simple distinción: *naturalia*, que congregaba todos aquellos correspondientes al mundo natural y *artificialia*, dentro de la cual se contemplaban, entre otros, objetos fantásticos o mitológicos, rarezas y aquellos objetos pertenecientes a sociedades indígenas pasadas y presentes que hoy son identificados bajo la categoría de antropológicos⁸

Los Gabinetes de Curiosidades son considerados el antecedente de los museos modernos, dado que suponen la existencia de una colección dispuesta en un lugar físico para su apreciación, aunque para ese entonces fuese reducida a una élite. Por lo tanto, pese a su carácter pre-científico, arbitrario y elitista, tenían una pretensión de representatividad anclada en la discrecionalidad, es decir, una selección de ciertos objetos y la desestimación de otros para conformar una colección. Es así que, desde sus orígenes, el acto de coleccionar y exhibir no ha sido nunca un fenómeno neutral y, como reconoce Álvaro Pazos, este “no es tan solo una práctica simbólica o afectiva, sino una práctica económica, política y cognoscitiva” (Pazos, 1998:34).

Desde este marco se analizará la adquisición y puesta en valor de los objetos etnográficos y arqueológicos por parte del mundo occidental, ya que, como reconoce Clifford, sus criterios de evaluación/apreciación se movilaron desde lo “maravilloso” hasta el actual sistema arte/cultura que se impuso desde principios del siglo XX (Clifford, 2001), el cual se ha caracterizado hasta ahora por un carácter líquido y permeable.

De acuerdo con David Jenkins, el criterio de selección que primó en la recolección de objetos no occidentales hasta el siglo XIX con anterioridad a la creación de los museos modernos, fue su carácter exótico. Dichos objetos eran entendidos como curiosidades o rarezas, sin que existiese un afán de sistematización o comprensión del contexto cultural en el que habían sido creados (Jenkins, 1994:242). En efecto, los Gabinetes de Curiosidades centraban su atención en el objeto y no en la información que este pudiera otorgar, de manera que se tenía escasa documentación sobre su obtención, características y contexto cultural.

⁸ En este trabajo se entenderá como colecciones antropológicas a aquellas de carácter arqueológico, etnográfico y/o bioantropológico, similar categorización a la que emplean muchos de los museos chilenos estudiados.

Muchos Gabinetes de Curiosidades gradualmente se fueron transformando en museos conformados por equipos profesionales que crecientemente se especializaron en el estudio de sus diferentes colecciones. En ese contexto, y en el marco del colonialismo, emerge a fines del siglo XIX, la antropología, disciplina científica ligada al estudio de las sociedades “primitivas” y su cultura material (Ames, 1992:51).

De la mano de la antropología, objetos que antes eran observados como curiosidades o rarezas comienzan a ser organizados y categorizados de acuerdo a criterios formales, tipológicos o geográficos y serán entendidos como “artefactos etnográficos”, en referencia a la etnografía, método propio de la investigación cualitativa que en sus orígenes estuvo estrechamente vinculada a la descripción de otras sociedades y sus culturas.

Pero ¿cuál es entonces la cualidad de un objeto que lo hace formar parte de aquellos denominados como etnográficos? Para Barbara Kirshenblatt-Gimblett, la categoría de etnográfico de un objeto no remitiría a su cronología o grupo de procedencia, sino a la manera en que este fue apartado de su cultura de origen, contribuyendo a formar parte de las disciplinas que lo transformaron en su objeto de estudio. Así, señala, los artefactos etnográficos son, en suma, objetos de etnografía (1991:387).

La alianza entre antropología y museos se dio en Europa bajo un contexto político y social específico, el colonialismo, por lo que tanto la antropología como los museos etnográficos emergieron como sus adjuntos y se retroalimentaron en la construcción de un discurso sobre lo no occidental desde la perspectiva teórica evolucionista que imperaba en la época, la cual permitía justificar la supuesta superioridad del orden europeo como forma social más evolucionada, lo que legitimaba la expansión colonialista.

Así lo reconoce Zine Magubane quien considera que la antropología operó como un brazo de la “ciencia racial imperial” que contribuyó a justificar la conquista, promoviendo una visión en que “civilización y subyugación eran dos caras de una misma moneda” (2009:48). Ello pues, desde la visión de una escala evolutiva etnocéntrica que planteaba el poder europeo, las sociedades “primitivas” –como se definió a los pueblos tribales de América, Asia y África en ese entonces– se veían impelidas a alcanzar finalmente la civilización (con el “apoyo” europeo), o bien, estaban destinadas a extinguirse.

Lo anterior contribuyó, a su vez, a legitimar la preeminencia sociocultural de Europa como custodio del patrimonio cultural mundial, puesto que, ante la supuesta inminente desaparición de aquellos pueblos tildados de menos evolucionados, según el discurso

europeo, recaía en ellos la responsabilidad –científica y moral– de conservar su cultura material para su posterior estudio y difusión, justificando, de este modo, su enajenación.

Por su parte, en América, al igual que en el caso europeo, el estudio de los objetos aborígenes estuvo fuertemente asociado a la creación de los primeros museos y el surgimiento de la antropología, pero, como reconoce Jesús Bustamante, tuvo diferentes enfoques y propósitos. Si los museos con colecciones etnográficas europeos pretendían legitimar la gesta colonial a partir de la demostración de la superioridad cultural de la “civilización” europea por sobre las sociedades conquistadas en las colonias de África y Asia, en América estos intentaban construir una narrativa nacional a partir del reconocimiento de su historia pasada y la búsqueda de una identidad nacional común. En síntesis, como reconoce el autor, si las colecciones etnográficas de los museos europeos fueron empleadas para la construcción de representaciones sobre “los otros”, los museos latinoamericanos las utilizaron para construir la necesaria imagen que requerían de un “nosotros”, donde dichos objetos operaban como una parte fundacional de la propia imagen nacional (Bustamante, 2012:19).

El surgimiento de los Estados Nación en América Latina trajo consigo la creación de museos nacionales, instituciones que, no solo representaban la emergente ciencia y cultura nacional de las nuevas repúblicas, sino que también se constituían en espacios de socialización de los ciudadanos en los valores e historia patrios. En estos se pretendía recoger “lo propio” y, por tanto, se tendió a rescatar un pasado precolombino que establecía una continuidad histórica entre aquellos habitantes originales y aquellos actuales, glorificando los logros monumentales de antiguas sociedades (como se dio en el caso de México o Perú) o sus valores libertarios, como ocurrió con pueblos como el mapuche, cuya cultura material no alcanzó la monumentalidad de algunas de las sociedades andinas o mesoamericanas.

Sin embargo, como reconoce Tony Bennet (1988), aquella “cultura nacional” que pretendían difundir los museos públicos del siglo XIX no era más que aquella correspondiente a sus élites, las que, en el caso latinoamericano, recurrieron a la homogeneización como herramienta de consolidación de la nación bajo el lema: un Estado, una lengua y una cultura nacional. Lo anterior supuso la paradoja de que, si bien se reconocía y glorificaba el pasado precolombino, se negaba al “indio” contemporáneo como sujeto culturalmente diferenciado en el discurso nacional (Bustamante, 2012; Pérez Vejo, 2012; Méndez, 1996).

En este plano, cabe reconocer que, para el caso americano, por tratarse de un territorio poblado de indígenas, la antropología y la arqueología fueron disciplinas que en sus comienzos estuvieron estrechamente ligadas, ya que el estudio de los pueblos originarios

estaba vinculado a su pasado precolombino. En Europa, en cambio, la arqueología y la antropología se constituyeron como disciplinas claramente diferenciadas en cuanto a su objeto de estudio, dado que la primera se dedicó, en un comienzo, a la investigación de la prehistoria europea mientras que la segunda se abocó principalmente al estudio de las sociedades colonizadas que habitaban fuera del territorio europeo. Lo anterior explica, en gran parte, por qué en América convergen en un mismo museo las colecciones etnográficas con las arqueológicas, las cuales hasta la fecha en muchos países son agrupadas bajo el concepto de “colecciones antropológicas”.

Tanto en Europa como en América, la antropología se desarrolló bajo el alero los museos por un largo período (1880 a 1920 aproximadamente) y utilizó estas instituciones como sus “laboratorios” (Pazos, 1998:36). Los museos por su parte, contaron con un actor clave tanto en la producción del conocimiento de sus colecciones existentes como en la adquisición de nuevos objetos que contribuirían a consolidar sus fondos.

De este modo, una de las principales tareas que desarrollaron los primeros antropólogos fue la obtención de objetos, producto de campañas y expediciones, en un cambio ostensible en relación con la recolección asistemática de “rarezas” que se había desarrollado hasta entonces a manos de viajeros y coleccionistas. Al respecto, Jenkins señala que en las expediciones antropológicas que comenzaron a desarrollarse a fines del siglo XIX existía una meta explícita de obtener “la mayor cantidad posible de artefactos etnográficos ‘auténticos’” (Jenkins, 1994:244).

En este sentido, para Barbara Kirshenblatt-Gimblett, la etnografía construyó su objeto de estudio en base a la escisión, la descontextualización y la extracción, por lo que propone que, en vez de referirnos a un objeto etnográfico, deberíamos hablar de un fragmento etnográfico (1991:388-389). Similar lectura ofrece Susan Pearce, quien plantea una analogía entre el lenguaje y la cultura material para comprender dicha fragmentación, señalando que el lenguaje es al habla como la cultura lo es al artefacto y, por ende, como el lenguaje solo se entiende y materializa en el habla, podríamos comprender la cultura material como un sistema de artefactos interdependientes, cuyo valor depende y es el resultado de la simultánea presencia de todos los demás (1989:48). De lo anterior redundo que al momento de ser descontextualizado de la cultura que lo explica, el artefacto etnográfico expuesto en un museo pierde de manera importante su sentido holístico y solo puede operar desde la metonimia o la mimesis (Kirshenblatt-Gimblett, 1991:389)

Lo anterior se relaciona con los postulados de James Clifford, quien recoge los planteamientos de Susan Stewart sobre cómo los museos crean la ilusión de representación de un mundo “arrancado primero a los objetos de sus contextos históricos específicos y haciendo que ellos representen totalidades abstractas” (2001:261), permitiendo así que objetos puntuales operen como metonimias de sus culturas de procedencia. En la misma línea, Peter Gathercole, señala que el tránsito conceptual de un objeto a artefacto etnográfico se debe a la valoración/aprobación por parte del museo/ciencia (y no de la comunidad de origen) a partir del reconocimiento de su carácter “cultural”. Ello conlleva, para el autor, una paradoja, ya que las propiedades culturales que transforman al objeto no occidental en artefacto solo luego de haber sido escindidas del contexto cultural que lo explica, son reconocidas como tales en un museo, gracias a la autoridad de un ente externo a dicha cultura, esto es, el curador o comisario (Gathercole, 1989:74-75). En este sentido, un objeto procedente de una cultura determinada al ser expropiado de su contexto y reconocido como patrimonial, entra en el circuito museológico para ser clasificado, expuesto y/o almacenado, ocultando, como plantea Clifford, la “historia específica de su producción y apropiación” (Clifford, 2001:262).

Al respecto, cabe destacar, que pese a las pretensiones científicas de las primeras campañas antropológicas, como destaca Johannes Fabian (2001), en Europa estas no estuvieron exentas de un componente político y mercantil, dado que los primeros etnógrafos fueron, a la vez, emisarios del poder imperial, cuyo contacto con estas sociedades estaba estrechamente vinculado al intercambio y circulación de bienes de mercado que pretendían, también, demostrar a los gobiernos, inversionistas y público general europeo el potencial de África como un objetivo del imperialismo (Fabian, 2001: 121-122).

A su vez, si bien muchos de los objetos que hoy se encuentran en los principales museos del occidente fueron obtenidos con el consentimiento de sus “propietarios” a través de regalos, compras o intercambios, gran cantidad de ellos fue enajenada producto de campañas militares o confiscada por misioneros europeos, quienes deseaban reemplazar las creencias paganas por la religión cristiana (Simpson, 1996:192)⁹

⁹ Lo mismo ocurrió en algunos países de América. Un caso emblemático de lo anterior fue la enajenación por parte del Estado canadiense de los objetos que fueron distribuidos en un *Potlach* organizado en 1922 por Dan Cranmer, miembro destacado de la etnia nimpkish. El *Potlach*, actividad redistributiva muy común en los pueblos originarios de Norteamérica que consistía en el desarrollo de fiestas organizadas por personajes poderosos de la comunidad, fue prohibida por el gobierno canadiense, debido a que era considerada una actividad “excesiva” y “primitiva”. Al enterarse de la realización de esta actividad ilegal, la policía montada apresó a sus participantes y negoció su libertad a cambio de la entrega de objetos y la renuncia a esta actividad. Dichos objetos fueron distribuidos en importantes museos canadienses, como el Museo Real de Ontario y el

Dicha problemática resulta del todo vigente y forma parte de los argumentos que plantean la ilegitimidad de la posesión de estos objetos por parte de los museos occidentales, pues pese a que su adquisición puede haber sido legal en algunos casos –como defienden muchos museos occidentales hoy en día– son, como destaca Moira Simpson, el producto de una relación desigual entre colector y propietario, en el marco de un proceso de conquista, basándose además en conceptos y normas occidentales –como el de propiedad privada– que en muchas sociedades originarias no existía (Simpson, 1996:192). Asimismo, no solo se recolectaron objetos sino también restos bioantropológicos, como momias y osamentas, uno de los principales flancos de críticas por parte de las sociedades indígenas hoy en día, muchas de las cuales han demandado a los museos su devolución para otorgarles una sepultura acorde con sus creencias y tradiciones.

1.2 Museos y representación: la imagen del “otro”

Para Johannes Fabian, la preocupación por la obtención de objetos etnográficos por parte de los primeros antropólogos radicaba también en la necesidad de tener un correlato artefactual y “objetivo” que permitiera el posterior análisis de aquellas sociedades cuya cultura era esquiva de aprehender debido a la falta de tiempo, tecnologías de registro y competencias lingüísticas (Fabian, 2001:122). Lo anterior exigió, a su vez, la sistematización y organización de los miles de objetos recolectados a través de operaciones como la etiquetación, la clasificación, el registro en dibujos, el archivo y la exposición.

Para David Jenkis (1994), tras estas acciones operaba la racionalidad moderna de la sociedad europea, que pretendía ejercer control sobre el mundo a gran escala y sus habitantes, a partir de la conceptualización e interpretación de las sociedades tribales: “Cada paso – expediciones de campo, la adecuada etiquetación, la sistematización archivística y la exposición museológica – estaban aparentemente vinculados con el paso anterior asegurando y estabilizando los significados de las colecciones etnográficas” (1994:155).

Con todo, el análisis de estos especímenes y su interpretación por parte de la antropología no ha sido estático y, acorde con los paradigmas científicos e ideologías imperantes, fue

Museo de Hombre (hoy Museo Canadiense de la Civilización). Con todo, cabe destacar que en los años noventa estos objetos fueron restituidos y actualmente conforman las colecciones de dos museos tribales de Canadá, ubicados en la ciudad de Vancouver: el Centro Cultural *U'mista* y el Museo *Kwagwalth* (Clifford, 1999, Pavez, 2015).

movilizándose hacia una dimensión más culturalista. Lo anterior se relaciona con los postulados de Nélia Dias, quien reconoce la dimensión histórica de este proceso, señalando que “el acto de coleccionar y exhibir es comprendido como una práctica cultural, históricamente determinada que debe cuestionar los sistemas representativos que se han utilizado para transmitir dicho conocimiento” (1994:164).

Hoy en día, existe un consenso en reconocer que los museos distan de ser entidades neutrales y pese a su pretensión de objetividad anclada en su carácter científico, tras la selección de sus contenidos y objetos hacen ostensible una determinada versión de la realidad, los fenómenos y los diferentes actores sociales (Ames, 1992; Macdonald, 2007; Thyacott 2011.). Lo anterior se relaciona con la capacidad que poseen estas instituciones de construir representaciones sobre la realidad, las que tradicionalmente han sido asumidas como verdades incuestionables. Así, los museos deben ser comprendidos como sistemas de representación, entendiendo la representación desde la perspectiva constructivista que Stuart Hall (1997) le da al concepto en tanto “producción de sentido a través del lenguaje”:

“La representación es el proceso por medio del cual los miembros de una cultura usan lenguaje (ampliamente definido como cualquier sistema movilizado por signos, cualquier sistema significante) para producir significados (...) esta definición trae consigo la importante premisa que las cosas – objetos, personas, eventos, en el mundo – no tienen en sí misma cualquier significado, fijo, final o verdadero (Hall, 1997:61)

Siguiendo esa línea, para Henrietta Lidchi, una exposición, sería entonces un sistema de representación, en tanto construye significado a través del empleo de objetos y del lenguaje. Lo anterior supone para la autora dos esferas de análisis, en primer lugar, una de carácter semiótico que apunta a comprender cómo las exposiciones construyen de diversas maneras estas representaciones. Así lo entiende García Blanco, quien señala que, tras la movilización de una cosa de “objeto de uso” a “objeto histórico” (o antropológico) este se transforma no solo en una fuente de información, sino también, “en un sistema de comunicación constituido por signos, cuyo significado no intencionado ha de ser inferido o asignado por los receptores, en este caso, los investigadores” (García Blanco, 1999:25).

Sin embargo, dichos significados, pese a ser científicos, no son neutrales y se enmarcan en determinada práctica discursiva, lo cual se relaciona con la segunda dimensión de la exposición, una de carácter político, que entiende al museo en tanto práctica social, históricamente situada y, por ende, productora y reproductora de discursos, lo cual apuntaría a la esfera del poder y la construcción de conocimiento en un contexto colonial (Lidchi, 1997:153).

Lo anterior es compartido por Mieke Bal (1992), quien entiende una exposición como “un sistema de signos donde convergen tanto la información como la persuasión” (1992:561). De esta manera, bajo un velo de aparente neutralidad, el museo construye una determinada versión de los hechos, cosas o sujetos y utiliza palabras y objetos como elementos persuasivos que permitan hacer plausible dicha visión. En suma, los museos pueden considerarse como sistemas o prácticas de representación que en vez de utilizar imágenes o palabras poseen como principales sistemas de significación los objetos y su disposición en un espacio físico (Tythacott, 2011:4232).

En el ámbito específico de la representación de las sociedades no occidentales, Michael Ames (1992) reconoce cuatro sistemas representativos o “filosofías expositivas” que han sido utilizadas a lo largo de la historia de los museos para exponer e interpretar su cultura material, a saber: a) el enfoque de los gabinetes de curiosidades; b) el enfoque histórico natural; c) el enfoque contextualista; y d) el enfoque formalista, reconociendo que de todas ellas “deriva de un sistema diferente de supuestos acerca de lo que constituye un adecuado estudio de la humanidad y cada uno de ellos ha jugado un rol en determinar cómo los museos han presentado la información antropológica a través de las exposiciones de los museos” (Ames, 1992:49).

Los Gabinetes de Curiosidades, como se dijo, se caracterizaron por la arbitrariedad en el montaje con mecanismos de organización subjetivos que dependían de cada coleccionista y sus criterios personales. El enfoque histórico natural, en cambio, fue la primera estrategia de sistematización de estas colecciones con pretensión científica. En los inicios de la antropología, la cultura material no occidental se sistematizó y analizó a partir de criterios similares a los que se empleaban para el estudio de las especies propias del mundo natural, desde la perspectiva evolucionista instalada por Edward Tylor. Para el autor, la cultura podía ser entendida como un todo complejo que incluye determinados elementos, por lo que “al igual que la catalogación de todas las especies de plantas y animales de un distrito representan su flora y fauna, también la lista de objetos de la vida cotidiana de las personas representa el todo que llamamos cultura” (Tylor, E., citado en Dias, 1994: 166).

De este modo, tanto en Europa como en América, las colecciones etnográficas tuvieron como su primer destino los museos de historia natural, donde fueron investigadas y exhibidas bajo criterios naturalistas y taxonómicos, rescatando su similitud, forma, estado de evolución u origen geográfico. Un ejemplo de lo anterior es el Museo Pitt Rivers (Oxford, 1884) el cual, influido por las clasificaciones naturalistas de Linneo, presentaba objetos etnográficos

descontextualizados de sus marcos culturales a partir de series evolutivas (Pazos, 1998:36) y desde un enfoque tipológico que permitía la comparación de artefactos y, por tanto, de sus sociedades productoras (Chapman: 1985:26). De este modo, los objetos eran organizados para propiciar una lectura lineal del progreso humano (cuya mejor expresión era la sociedad europea) y, por ende, mostrar una “prueba científica”, de lo que se entendía entonces como un fenómeno universal y progresivo (Lidchi, 1997:188-191).

El enfoque contextualista, por su parte, surge como reacción al anterior, de la mano del antropólogo Franz Boas en Estados Unidos, quien proponía un enfoque holístico, que asume que la cultura material de otras sociedades solo puede ser entendida si se le analiza como un todo, a través del establecimiento de secuencias culturales (Jackins, 1985). Dicha perspectiva se evidenció en las exposiciones que realizó en el Museo Nacional de Historia Natural Americano, durante el período que fue su curador (1897-1907). Allí popularizó el montaje de los objetos etnográficos en escenografías fabricadas para reproducir sus contextos culturales originales. Acorde con la escuela del relativismo cultural y el particularismo histórico –de la cual Boas es uno de sus principales representantes– el objetivo de emplear recursos escenográficos, como dioramas y reconstrucciones, era poder acceder al significado de los objetos para determinado grupo cultural, de manera de establecer relaciones objetos/sujetos y no objetos/objetos, como había sido característico en el enfoque anterior (Shannon, 2009:224).

Al respecto, el relativismo cultural se opone al evolucionismo, planteando que cada sociedad debe ser analizada y entendida en relación a sí misma y no bajo un enfoque etnocéntrico que supone la existencia de un progreso lineal universal, asociado a la existencia o no de ciertos elementos o instituciones culturales.

Por último, Ames identifica un enfoque que denomina formalista, el cual se caracteriza por observar la cultura material de las sociedades no occidentales como una obra de arte, de manera que se centra en las características formales y estéticas de los objetos y relega a un segundo plano su contenido, función, o significado social (Ames, 1992:52-54).

De dicho enfoque se desprende un discurso tácito: que el arte no sería competencia exclusiva del occidente, sino un fenómeno propio de la humanidad en todas sus regiones y épocas y operaría como una suerte de reivindicación de los pueblos indígenas pasados y presentes, a quienes se les “reconoce” dicha dimensión –antes ignorada – a la vez que se les aproxima a la sociedad occidental en términos de compartir con ella la capacidad de representar con maestría.

Para James Clifford, una de las exposiciones emblemáticas que instalan en la esfera pública dicha aproximación es “Primitivismo en el arte del s. XX: Afinidades entre lo tribal y lo moderno” (1984) del Museo de Arte Moderno (MOMA). Este montaje no solo les concede a piezas tribales de distintos puntos del globo el estatuto del arte – un arte primitivo – sino que, como puntualiza el autor, se establece una “afinidad” entre las obras de arte contemporáneo y aquellas de carácter tribal, como si entre estas, más que meras similitudes existiera una relación profunda en cuya base se encontraría la supuesta “capacidad del arte de trascender su contexto histórico y cultural” (Clifford, 2001:233).

A dicho enfoque se le cuestiona por su empleo de categorías occidentales para abordar una materialidad que no se rige por esos principios y no fue creada necesariamente con esa función. Asimismo, pese a que el formalismo sugiere un trato igual a las obras occidentales y no occidentales, mientras las primeras son individualizadas, reconociendo sus autores y los contextos socioculturales y políticos en que se insertan, aquellas del mundo no occidental son abordadas como anónimas, sin un tiempo definido y sin un contexto (Jones, 1993:207-208).

Hoy en día, los Gabinetes de Curiosidades han desaparecido y son poco comunes los enfoques histórico naturales para la exposición de colecciones etnográficas, mientras que coexisten los modelos contextualistas y formalistas. Los primeros suelen encontrarse en museos de historia y antropología y los segundos en museos de arte, aunque, incluso, pueden presentarse en una misma exposición. Sin embargo, para Ames, todos estos modelos resultan enfoques comparativos y, por ende, generalizadores, así como imperfectos debido a que representan solo una selección de la totalidad (Ames, 1992:53).

Al respecto, autores como Timothy Mitchell (1989), Henrietta Riegel (1996) y Nélia Dias (1994) coinciden en que todos estos modelos se han caracterizado por una preeminencia de lo visual. Para Dias, ello guarda relación con la pretensión cientificista y la fuerte influencia de la antropología que primaba en la época del surgimiento de los museos etnográficos. Así, las culturas no occidentales (y su producción) fueron prioritariamente conocidas a partir de la observación como método para otorgarle mayor legitimidad a su comprensión e interpretación.

En relación con lo anterior, resulta interesante la tesis de Timothy Mitchell, en su reconocido artículo “El mundo como una exposición” (1989), donde identifica esta preeminencia de lo visual y el intento por “representar el todo” como una de las principales herramientas del mundo occidental para comprender y aprehender su entorno y, por ende, a lo no occidental.

Así, analiza las exposiciones del siglo XIX como una simulación de la realidad. Dicho mecanismo generaría para el autor una paradoja, ya que mientras mayor es la exactitud de la réplica, mayor distancia se genera con el visitante, pues la representación exacta adquiere una connotación de pintura o marco que evita la empatía y promueve que el mundo solo pueda ser visto o entendido como si fuera una exposición (Mitchell, 1989:220-228). Este “efecto de realidad”, para Riegel, resulta peligroso, en tanto le otorga al museo una autoridad, bajo la premisa de lo que allí se expone es la “realidad”, aunque la posición de este observador que la re-construye en el museo nunca es neutral, pese a su supuesta objetividad y, por tanto, existe una autoridad por medio de la cual “se ordena y ve el mundo, un poder de nombrar, definir, clasificar y representar” (Riegel, 1996:85).

Lo anterior guarda relación con la forma en que tradicionalmente la antropología ha intentado “aprehender” al “otro”, esto es la observación y la objetivación, lo que implica para Dias que el “otro”, en tanto objeto de estudio es ubicado en otro espacio y tiempo, en un proceso denominado por Johannes Fabian como “alocronismo”, que refiere a “la persistente y sistemática tendencia de ubicar al referente de la antropología en otro tiempo distinto del presente que produce el discurso antropológico” (Fabian, 1983, citado en Riegel, 1996:88).

Dicho enfoque ha permeado la forma en que se presentan los grupos aborígenes en los museos de todo el mundo, ubicándolos en un tiempo indefinido, sin hacer alusión a su devenir histórico, sus conflictos pasados en el marco del colonialismo o aquellos actuales que les aquejan, como las demandas territoriales, la falta de reconocimiento, la poca representación política o la pérdida de su cultura, entre otros.

1.3 Museos y participación: la voz del “otro”

Además del cuestionamiento a su origen colonial, otra de las principales críticas que se les han hecho a los museos con colecciones etnográficas desde principios de los años ochenta del pasado siglo, ha sido la manera en que estas fueron interpretadas. Su tendencia al alocronismo, el primitivismo y la folclorización ha sido uno de los argumentos que se han esgrimido para cuestionar la legitimidad de estas instituciones en la representación de la alteridad cultural, abriendo un debate sobre la ausencia de la “voz nativa” en el discurso museológico, es decir, la versión de los mismos miembros de una sociedad sobre la puesta en valor de su patrimonio cultural y el relato sobre sí mismos.

Ya desde la década de 1960, la denominada museología tradicional comenzó a ser criticada por nuevas tendencias al interior de la disciplina, como la Nueva Museología y la Museología Crítica, que cuestionaron el estatuto de los museos como entes verticales en la producción del conocimiento a través de discursos totalizantes y hegemónicos, sugiriendo la participación de “la comunidad” en su producción y, acorde con los postulados del postmodernismo, abandonar la pretensión de objetividad en su discurso.

De acuerdo con lo anterior, el museo no debiera transmitir conocimiento sino presentar diversas visiones de un fenómeno, operando como pivote para fomentar preguntas en la ciudadanía que promuevan la comprensión de su pasado y las causas y eventos que explican su situación actual. Dicho conocimiento, resultaría emancipatorio, en tanto permite una concientización de la propia historia y la proyección de un futuro común, atendiendo a corregir aquello que no se desea y fomentar lo que pudiera resultar positivo para la comunidad (Hernández, 2006).

La participación de la población local –ignorada por el museo tradicional– suponía, a su vez, un mayor involucramiento y compromiso comunitario, es decir, una apropiación social tanto del espacio museológico como del patrimonio cultural que en este se exhibe. Así, las nuevas tendencias en museología comprenden el museo como un espacio de democratización del conocimiento, de pregunta, controversia y democracia cultural. En la misma línea, para Carla Padró, el carácter del museo se torna revisionista y reflexivo, asumiendo su carácter político para promover el diálogo y la creación de “un conocimiento relacional, interdisciplinario e indagador, más que un conocimiento descriptivo, disciplinar y afirmativo” (2003:57).

Lo anterior, implica, para Hernández, aceptar que la construcción del conocimiento conlleva la lucha y el conflicto, ya que con la participación de diversos actores en la creación del discurso museológico confluyen dilemas y tensiones en relación con su selección y producción (Hernández, 2006.:57-58). Ello es también reconocido por Baxandall, quien señala que en la interpretación del objeto etnográfico convergen las ideas, valores y propósitos de tres actores: la sociedad productora de dicho objeto, el equipo museológico que lo selecciona e interpreta y el o la visitante, quien no es un ente pasivo y reinterpretará dichos contenidos de acuerdo con su propia biografía y esquemas culturales (Baxandall, 1991:36-37).

En este sentido, lo anterior supone desafíos importantes para la museología de hoy, como plantea Ivan Karp, quien reconoce el rol clave del museo en la producción de ideas e imágenes identitarias (Karp, 1992:15). Similar juicio tiene James Clifford, quien toma el concepto de

“zona de contacto” de Mary Louise Pratt para aplicarlo a los museos (1992:238), en tanto estos se podrían transformar en “espacios que propicien el encuentro colonial, es decir, la “co-presencia espacio-temporal de sujetos previamente separados por disyunciones históricas y geográficas, y cuyas trayectorias ahora se intersectan” (Pratt, 1992:7). Para Clifford, al comprender los museos como zonas de contacto, se asume la dimensión política del museo y, por ende, su estructura organizadora se traslada de la colección a una relación “permanente, histórica, política, moral” (Clifford, 1992:238).

Desde otra perspectiva, la demanda por la participación de la comunidad local en el museo, no solo se entronca con un debate al interior de la museología, sino que también guarda relación con los cambios socioculturales a gran escala que se han dado las últimas décadas y que para Michael Ames (2004) han afectado a los museos en tanto suponen una crítica a la autoridad de las agencias culturales y la demanda por su democratización. Para el autor, en un contexto ideológico donde prima el consumismo, el populismo y el postmodernismo, hoy en día existe una tendencia a visualizar a los ciudadanos como consumidores, aspecto que ha afectado también la gestión de los museos, los cuales cada vez más intentan entregar un servicio que los satisfaga y se adecúe a sus necesidades concretas. Lo anterior, a su vez, puede ser asociado con otro factor que actualmente emerge en la gestión de los museos y corresponde a la demanda por el reconocimiento público del pluralismo social y cultural, que implica para estas instituciones el “acoger múltiples demandas de un público étnica y socialmente diverso” (Ames, 2004:94).

Así, el concepto de comunidad toma cada vez más fuerza al interior de la crítica y práctica museológica. Dicho concepto se populariza con la Nueva Museología, tendencia que critica la noción pasiva que comporta el concepto de “público” e instala el de “comunidad”, en tanto colectivo propietario y beneficiario de la puesta en valor patrimonial inserto en determinado territorio. Los museos, por tanto, se deberían a su comunidad y habrían de estar a su servicio (Iniesta i González, 1994:64-65). Esta premisa inspira la creación de museos con un fuerte componente comunitario, como los ecomuseos en Europa o los museos comunitarios en América Latina, donde su mejor expresión puede ubicarse en la red de museos comunitarios de Oaxaca, México.

A partir de los años noventa del pasado siglo es posible reconocer una profusa literatura ligada a las comunidades de los museos (Karp, Mullen, & Lavine, 1992; Peers & Brown, 2003; Watson, 2007, Golding & Modest., 2013). Sin embargo, el concepto de comunidad resulta complejo pues, como reconoce Onciul, las comunidades no son entidades estáticas,

homogéneas y bien definidas (2013:81) y en la museología actual el término se ha abordado para describir a la población circundante del museo, sus audiencias, o bien, a la sociedad portadora o heredera de la colección que en ellos se expone. Esta última acepción –que resulta idónea para efectos de esta investigación– ha sido denominada por Laura Peers y Alison Brown (2003) como “comunidades de base” (*source communities*) y refiere “tanto a los grupos cuyos objetos fueron recolectados en el pasado como a sus descendientes de hoy” (2013:2). Con este concepto, las autoras reconocen que los artefactos de dichas sociedades son fundamentales en la definición de su identidad cultural y, por tanto, las comunidades de origen tienen “intereses morales y culturales legítimos” en estas colecciones, de los cuales derivan reclamos concretos como el acceso a estas y la incidencia en su interpretación (ibíd.:2).

Bajo este nuevo prisma, la participación vinculante de las comunidades de origen en las exposiciones que les atañen se torna en una suerte de imperativo moral de los museos y supone la concesión de poder a las mismas, lo que puede materializarse en diversas estrategias que van desde las exposiciones colaborativas (Phillips, 2006) a la presencia de representantes de la comunidad de origen en los equipos del museo.

El concepto de participación también resulta problemático, pues su interpretación en los museos comprende un amplio espectro de niveles de involucramiento de la comunidad, como plantea Ociul, quien rescata la escalera de participación de Sherry Arnstein para evidenciar las categorías de participación:

Tabla 3: categorías de participación según Sherry Arnstein (1969)

Poder ciudadano	Control ciudadano
	Poder delegado
	Asociación
Formulismo (“ <i>tokenism</i> ”)	Aplacamiento
	Consulta
	Informar
No- Participación	Terapia
	Manipulación

Fuente: Ociul, 2013: 82

Como se advierte en el cuadro, mientras el primer nivel de participación supone una cesión de poder, la segunda resulta más una participación simbólica, pues, pese a que se convoca a la comunidad, quien ostenta el control cultural es la institución convocante. En la misma

línea, y centrándose en los procesos étnicos, Guillermo Bonfil desarrolla el concepto de control cultural, entendido como:

“El sistema según el cual se ejerce la capacidad social de decisión sobre los elementos culturales”, los que define como “todos los componentes de una cultura que resulta necesario poner en juego para realizar todas y cada una de las acciones sociales; mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades, definir y solventar problemas, formular y tratar de cumplir aspiraciones” (Bonfil, 1991:171).

De este modo, para Bonfil, el control cultural se relaciona con el poder de decisión sobre los elementos culturales, lo que configura los diferentes estatutos o ámbitos que puede tener la cultura para determinada sociedad, como se advierte en el siguiente cuadro:

Tabla 4: ámbitos de la cultura en función del control cultural según Bonfil (1991)

Elementos culturales	Decisiones	
	Propias	Ajenas
Propias	Cultura autónoma	Cultura enajenada
Ajenas	Cultura apropiada	Cultura impuesta

Fuente: Bonfil, 1991:173

Siguiendo el modelo de Bonfil, la gestión tradicional del museo, en cuanto a la interpretación de la cultura material de otras sociedades se manejaría en el ámbito de la cultura enajenada, en tanto, las decisiones sobre los elementos culturales propios de estas sociedades son tomados por agentes externos a esta. Por su parte, las nuevas tendencias en museología que ponen acento en la comunidad se estarían movilizandohacia un ámbito de la cultura autónoma, puesto que privilegian que sean los mismos portadores de los elementos culturales quienes contribuyan a su interpretación en el museo.

De lo anterior derivan cambios en la concepción de cómo los museos se relacionan con estas comunidades y comparten la autoridad representativa, asumiendo, como destacan Peers y Brown (2003), nuevas formas de producir el conocimiento, ancladas en la pertinencia que pueden proporcionar estas comunidades en la interpretación de su propio patrimonio.

1.4 La reconversión de los museos con colecciones antropológicas

Las últimas décadas se ha generado un importante replanteamiento al interior de los museos etnográficos y con colecciones antropológicas, el cual fue propiciado por diversos factores. En primer lugar, un cuestionamiento al interior de la museología y la antropología sobre su rol histórico en la representación de las culturas no occidentales, en segundo lugar, un escenario internacional atento a temas como el respeto a la diversidad cultural y la lucha contra la discriminación y, en tercer lugar, el cada vez mayor posicionamiento de las demandas políticas y sociales de las minorías étnicas de diversos puntos del globo,

Como se ha observado en las páginas precedentes, los museos y su quehacer se ven influenciados por los discursos imperantes de la época. Es así que resulta imposible comprender los grandes cambios que se han movilizadado estas últimas décadas en estas instituciones sin reconocer su correlato con los procesos sociales y políticos en que estos se dieron y que fueron su principal detonante.

Así lo evidencian autores como Moira Simpson, quien señala que las décadas que siguieron a la segunda guerra mundial fueron un escenario fértil para el replanteamiento de las relaciones entre las naciones europeas y aquellas que habían sido colonizadas. El fin del conflicto europeo permitió la visibilización de las demandas políticas de naciones de Asia y África, como su independencia y una mayor autonomía cultural, las que, a su vez, influyeron en el despertar de minorías étnicas y grupos culturales de distintos lugares del mundo (Simpson, 1996:7).

Con estos procesos de descolonización y globalización, tanto la antropología como los museos de carácter antropológico han sufrido cuestionamientos que permanecen hasta el día de hoy. Ello en el marco de una crisis de la antropología fundada en debates sobre la autoridad etnográfica, el examen del sesgo colonial y postcolonial en la representación de otras culturas y la responsabilidad ética de los antropólogos en estas materias (Jones, 1993:201).

Así, la literatura actual ha abordado profusa y críticamente tanto los orígenes como la conceptualización y la puesta en valor de las colecciones etnográficas dispersas en museos etnográficos o de antropología. Es en este contexto que la figura de los museos coloniales y etnográficos resultaba una realidad más que incómoda para los poderes del occidente y la antropología como disciplina, la cual se había distanciado de los museos a partir de los años

treinta del pasado siglo pero que no podía desligarse de su rol clave en la conformación de los museos etnográficos o coloniales.

En Europa, Norteamérica y algunos países del Pacífico, la crítica apuntó a la figura del museo etnográfico como tributaria del colonialismo, pues su mera existencia hacía ostensible unos orígenes inalienablemente relacionados con un acto de violencia y expropiación que significó la fragmentación del patrimonio cultural de las sociedades autóctonas y su empobrecimiento. En América Latina, en cambio, la crítica no ha sido tan desgarrada y es de carácter más reciente. Su principal foco, para Jesús Bustamante, se vincularía con el debilitamiento de los Estados Nación y la incapacidad de los museos para generar un discurso que integre la diversidad cultural presente en el territorio, ello en el marco de la emergencia de los pueblos indígenas como actores sociales que reclaman por el reconocimiento de su alteridad cultural y demandan niveles crecientes de autonomía (Bustamante, 2012:19).

Junto con lo anterior, existe una crítica común, que apunta a comprender a los museos como instituciones occidentales cuyas premisas científicas no se condicen necesariamente con la visión de mundo de algunos pueblos originarios (Golding, 2013). Al respecto Durrans, reconoce que, pese a que la idea de museo sea occidental, los países antiguamente colonizados que hoy en día son naciones soberanas han hecho uso de esta forma para “recapturar, elaborar o inventar sus propias tradiciones culturales como una contramedida a la pasada o presente dominación” (Durrans, 1988: 153), un fenómeno similar al que se puede apreciar en Latinoamérica con los museos comunitarios o emprendimientos patrimoniales por parte de comunidades indígenas. En este sentido, el autor reconoce un proceso de replanteamiento de los modos de representar a las sociedades no occidentales en museos del “Primer Mundo”, producto no solo de las críticas al interior de la disciplina, sino también debido a un contexto sociopolítico global que exige nuevas relaciones entre antiguos dominadores y dominados (Durrans, 1988:148).

La respuesta de los museos con colecciones etnográficas o coloniales en todo el mundo ha sido diversa y se relaciona con los contextos y trayectorias específicas en que emergen y se desarrollan. Para Alcalde, Boya y Roigé (2010), los museos denominados post-coloniales producto de sus crisis, a partir de los años setenta del pasado siglo han optado por diferentes estrategias para revitalizarse, a saber, la revitalización crítica, la revitalización artística, la revitalización multicultural y la revitalización autóctona (Alcalde, Boya & Roigé, 2010:182-187).

Para los autores, la primera estrategia, corresponde a una aproximación crítica al acto de coleccionar y exhibir, posicionando al objeto en un rol secundario o como pivote para motivar reflexiones sobre problemas contemporáneos. Dentro de esta tendencia destacan al Museo de Etnografía de Neuchatel (MEN) con exhibiciones como “El museo Caníbal” (2000), comisariada por Jacques Hainard, la cual, a través de la ironía realizaba una analogía entre el acto de musealizar objetos de otras culturas como un acto caníbal en sí mismo. Sin embargo, esta estrategia, que corresponde a lo que ha sido denominado como Museología Crítica o de Autor, es marginal en el ámbito museológico y, aunque interesante y rupturista, no es representativa de cómo se están exhibiendo las colecciones etnográficas en los museos del mundo. En Latinoamérica, si bien se han dado algunas exposiciones de este tipo, corresponden a experiencias aisladas y no a una estrategia de reconversión de una institución determinada.

La revitalización artística, por su parte, corresponde al pasaje de museos de antropología en museos cuyo centro es la apreciación estética de las colecciones no occidentales a través de un enfoque formalista. Uno de los ejemplos más bullados de este tipo de revitalización, es el Museo Quai Branly (MQB), en París, Francia, el cual se creó el año 2006 partir de las colecciones del Museo del Hombre (1937) y el Museo Nacional de Artes de África y Oceanía (1931), ambos productos de un pasado colonial.

Desde sus orígenes, el MQB no estuvo exento de controversias, incluso, su nombre original como “museo de artes primeras” fue discutido pues, para muchos intelectuales, el término “primeras” resultaba un eufemismo de “primitivas”, lo que mantenía el enfoque etnocéntrico y eurocéntrico con que se han analizado los objetos no occidentales a lo largo de la historia de los museos. De este modo, sus detractores reconocen en este museo una visión primitivista que, además, no se hace cargo del origen colonial de sus colecciones.

Con todo, cabe reconocer que el programa de exposiciones temporales del MQB ha puesto en el debate temáticas más contingentes y que en su muestra permanente existe información de referencia sobre las culturas que allí se presentan. Sin embargo, como reconoce Clifford, su jerarquía al interior de la exposición es secundaria (Clifford, 2007:13-14) y prima la espectacularidad, con un montaje oscuro con iluminación puntual que reproduce la inclinación a entender los objetos no occidentales desde su exotismo.

Por último, la interpretación de la colección en tanto arte, resulta una estrategia cómoda para no contemplar la participación de las comunidades de origen, en tanto es su evaluación, desde categorías occidentales, la que impera. Así lo evidencian las declaraciones de

Emmanuel Desveaux, director del MQB entre los años 2001 y 2005, quien ante la pregunta sobre la incorporación de la “voz nativa” en el Museo, señaló:

“Aunque la tomamos en cuenta no creemos sabio construir un discurso sobre las colecciones que responda puramente a las demandas indígenas. Estas son inestables, raramente consistentes y se enfrentan con el presente estado del conocimiento científico” (Desveaux, 2002, citado en Jolly, 2005:118).

En América Latina, como reconoce Jesús Bustamante (2012), también es posible advertir el alza de esta tendencia –que el autor denomina “estetizante”– y que tiene como ejemplos el Museo de Arte Precolombino y del Vidrio Antiguo, en Guatemala y el Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán, en México, y que también puede ser aplicada al Museo Chileno de Arte Precolombino, el cual se analizará en capítulos siguientes. Lo anterior se debería a que este enfoque permite “resolver o, al menos, neutralizar las graves tensiones y contradicciones que la temática étnica y antropológica provoca cuando va asociada a lo colonial y/o a la construcción del Estado Nacional” (2012:22).

En tercer lugar, Alcalde, Boya y Roigé mencionan la revitalización multicultural de algunos museos coloniales, dentro de los cuales se encuentra el Tropenmuseum (Holanda), cuyo antecesor fue el Museo Colonial (1864). Esta estrategia se ha caracterizado por un giro desde los objetos hacia los problemas socioculturales que aparecen producto del multiculturalismo y el intercambio cultural (2010:186). Así lo identifica Lejo Schenk, director del Museo, quien reconoce que la descolonización de estas instituciones es un proceso lento, ya que el colonialismo se encuentra instaurado tanto en la estructura como en las colecciones de los museos europeos. Con todo, el Tropenmuseum ha desarrollado exposiciones que van en esa línea, reconociendo el colonialismo holandés e intentando representar a las culturas no occidentales al mismo nivel que se representan en Europa las culturas occidentales (Schenk, 2010:35).

Como puede advertirse, estos tres modelos han sido la principal respuesta europea a los museos coloniales. El primero puede ser entendido como un interesante ejercicio intelectual al interior de la disciplina, pero con un alcance restringido a nivel de audiencia, pues tras la Museología de Autor, se esconde una crítica y reflexión que supone la necesidad de conocer la historia del campo museológico y sus principales tendencias. Un enfoque que, aunque necesario y rupturista puede ser elitista, o, como reconoce Jesús Pedro Lorente, complejo de aplicar en la práctica cotidiana museológica (Lorente, 2014).

En segundo lugar, la reconversión estética, como la que se observa en el MQB, pretende la despolitización del fenómeno de exponer y coleccionar a través de la conversión de los objetos etnográficos en arte, invisibilizando el contexto histórico que explica su acopio y negando la eventual incorporación de los herederos culturales de dichas piezas en su interpretación. Por último, casos como el Tropenmuseum apuntan a una interpretación de los museos desde la multiculturalidad, asumiendo su rol en el colonialismo, lo que podría operar como una suerte de sutura de su responsabilidad política y moral ante los pueblos colonizados.

Con todo, el caso europeo dista significativamente de lo que ocurre con museos del Pacífico y América, ya que sus colecciones etnográficas refieren a las sociedades indígenas que comparten el territorio nacional y que con el tiempo se han tornado en actores políticos con un discurso étnico que, en algunos casos, ha alcanzado la esfera museológica. Dicha problemática no existe en el caso europeo (salvo excepciones como el caso de Suecia con la etnia sami) y supone más un conflicto entre Estados (colonizadores y colonizados), mientras que la necesidad de abordar la diversidad cultural actual de sus territorios resulta más un menester de los museos de inmigración.

En este capítulo se hizo referencia a los orígenes de los museos etnográficos y las colecciones antropológicas, asociándolos al nacimiento de la antropología como disciplina que creó los fundamentos teóricos para comprender a las sociedades no occidentales, así como una metodología para su investigación y presentación en los museos. Aunque el origen de los museos con colecciones etnográficas y su justificación son disímiles en Europa y América y guardan relación con los procesos histórico sociales en que emergen, en ambos continentes, la antropología operará como un actor clave en la comprensión de estas colecciones y su puesta en valor, incidiendo, por ende, en la sedimentación de representaciones sociales sobre estas sociedades al interior de la sociedad.

A fines de la segunda mitad del siglo XX, el estatuto y quehacer de los museos etnográficos se verá fuertemente puesto en cuestión a través de una crítica interna de los mismos académicos y profesionales de los museos y otra de carácter externo, en el marco de un contexto global que evidencia y cuestiona las relaciones asimétricas entre colonizadores y colonizados.

Así, el cuestionamiento apunta tanto a los orígenes coloniales de estas instituciones, como a sus modos de acopio, interpretación y exposición en los museos, toda vez que ello sería un reflejo de los intereses y prácticas de poder de los estados dominantes que permitieron justificar sus objetivos expansionistas (en Europa) o nacionalistas (en América Latina).

Aquel “otro” social y culturalmente diverso, se constituirá entonces en un objeto de estudio, que debía ser descrito, medido, cuantificado, en suma, aprehendido por la sociedad hegemónica que lo identificó como inferior. Ello, por tanto, justificó la expropiación de sus bienes culturales, así como la interpretación de ellos mismos. La antropología, entonces, será la encargada de “hablar” a nombre de los pueblos conquistados, situación que solo comienza a verse en cuestión a mediados de la segunda mitad del siglo XX.

Este cambio sociocultural y museológico supuso que los modos de hacer tradicionales de los museos, y en específico, los museos con colecciones etnográficas, por primera vez estuvieran en entredicho, lo que significó el repensarse como instituciones, a la vez que repensar las relaciones que ostentaban con sus comunidades de base.

Los museos de origen colonial fueron, sin duda, los más afectados, pues, en suma, resultaban un recuerdo vivo de la subordinación y control colonial sobre los pueblos conquistados, ahora naciones soberanas. Por ello, y en el marco de un discurso proclive a la instalación de enfoques multiculturales, debieron reconvertirse y abrirse a discursos atentos a la diversidad cultural y su respeto, y, en ocasiones, a la autocrítica de su rol en la gesta colonial.

En el caso de los museos ubicados en países con población nativa, el cuestionamiento reviste nuevas complejidades. Ante la emergencia de organizaciones indígenas con un discurso étnico, amparadas, a la vez, por un discurso global de defensa a sus derechos, sus respectivos Estados han debido también replantear su relación con los pueblos indígenas y efectuar cambios sustantivos de orden político, social y jurídico. Ello, por cierto, también ha afectado al campo patrimonial y, en específico, a los museos con colecciones cuyas comunidades de base son pueblos indígenas que habitan en su territorio.

Es así que los museos con colecciones etnográficas ubicados en países donde habita su “objeto de estudio”, también se han visto impelidos a reinventarse, y, aunque es posible observar revitalizaciones de corte estetizante o multicultural, la más común han sido la que Alcalde, Boya y Roigé (2010) denominan “revitalización autóctona”, fenómeno que se abordará en el siguiente capítulo, así como el contexto en que emerge y las distintas formas que ha adoptado en países de América y el Pacífico.

CAPÍTULO II

Tensiones y nuevos enfoques

La emergencia indígena en los museos

Desde hace décadas, la legitimidad de los museos en tanto agentes de socialización de un conocimiento verdadero o neutral ha sido fuertemente cuestionada y, hoy en día, es de pleno acuerdo que la interpretación de sus colecciones ha estado sujeta a aproximaciones científicas permeadas por contextos sociales y políticos concretos. Es así que hoy se habla de una crisis representacional, que además de poner en cuestión el origen colonialista y discurso colonial de los museos, los entiende como instituciones que construyen representaciones a partir de una selección concreta de recursos de diferente naturaleza y que, dado su protagonismo como agentes de socialización, poseen gran potencia y efectividad en forjar representaciones sobre los objetos/sujetos a los que refieren.

Dicha crisis ha afectado de manera particular a los museos que poseen colecciones etnográficas, dado que, desde sus orígenes han elaborado representaciones sobre las sociedades que denominaron “primitivas” bajo los prejuicios de cada época y los intereses específicos de sus élites. Tradicionalmente, el discurso de los museos sobre estas sociedades se ha desarrollado a sus espaldas y bajo diferentes enfoques, ya sea científicos, históricos o artísticos y, a lo largo de la historia, han operado para legitimar una visión sobre los mismos como seres primitivos, habitantes originarios, artistas intuitivos o seres destinados a desaparecer.

A partir de los años ochenta del pasado siglo comienza un movimiento sin retorno hacia una reconceptualización de estas instituciones y un replanteamiento de sus modos de hacer y relacionarse con los legítimos herederos de sus colecciones a través de diferentes mecanismos. En la presente sección se abordará el caso específico de los museos cuyas comunidades de base son pueblos indígenas habitantes del territorio donde estos se emplazan. En primer lugar, se hará referencia a lo que algunos autores han denominado como una “emergencia indígena” (Bengoa, 2000, Zúñiga, 2004) o “movimiento de *indigènitude*” (Clifford, 2013:16), en el marco de un fenómeno internacional de replanteamiento de las

relaciones entre antiguos estados coloniales y los pueblos colonizados, así como del estatuto de los indígenas al interior de dichas sociedades.

Posteriormente, se observará cómo ello ha incidido significativamente en lo que Alcalde, Boya y Roigé (2010) denominan “revitalización autóctona” de algunos museos, en especial, en América del Norte y algunos países de Oceanía, como Australia y Nueva Zelanda, como también, aunque en menor medida y desde otras claves, en Latinoamérica. En estos territorios, sus comunidades de base han sido actores fundamentales en levantar demandas y propiciar cambios en estas instituciones en cuanto a diversos aspectos de su gestión, tales como la revisión histórica del pasado colonial, la forma de presentar y elaborar exposiciones y el manejo y cuidado de sus colecciones. Con todo, tanto las circunstancias y características de los procesos colonizadores de estos territorios como los actuales procesos de reparación hacia sus respectivos pueblos originarios, han tenido trayectorias diferentes. Del mismo modo, cómo aquello se materializó en la esfera museológica, en especial, en los museos con colecciones etnográficas, también presenta diferencias, por lo que en este capítulo se abordarán de manera independiente los casos de Norteamérica, Australia y Nueva Zelanda, y América Latina.

A su vez, estos casos permiten establecer conexiones y elementos comunes en términos de problemáticas y soluciones museológicas, los que se abordarán en la última sección del capítulo, orientado a la descripción de los componentes del discurso de “nuevo trato” al interior del museo y cuyo eje vertebral se sitúa en el ámbito de la participación /colaboración de las comunidades de base indígenas.

2.1 El ingreso del sujeto indígena a la esfera pública y museológica

Los importantes cuestionamientos que han sufrido los museos etnográficos referidos a sociedades indígenas no pueden ser entendidos de manera aislada, pues son tributarios de un proceso de replanteamiento a nivel global, sobre su estatuto y derechos, que comienza en la segunda mitad del siglo XX y que James Clifford define como un punto sin retorno en la historia de la humanidad:

“Los grupos indígenas han emergido desde el punto ciego de la historia. No más patéticas víctimas o nobles mensajeros de palabras perdidas, ellos son actores visibles en arenas locales, nacionales y globales. En cada continente, sobrevivientes de las invasiones coloniales y la asimilación forzada renuevan su patrimonio cultural y reconectan con sus tierras perdidas (Clifford, 2013:13)

El concepto de indígena es relativamente reciente y aparece a mediados del siglo XX para reemplazar otras denominaciones, como “indio” o “primitivo”, las cuales hoy en día se encuentran casi en desuso debido a su connotación racista o peyorativa. Es así que la definición de lo indígena es compleja y los Estados han privilegiado diversos criterios para su definición. En la actualidad, los países con poblaciones nativas se refieren a estas de maneras diferentes. Por ejemplo, en América Latina se encuentra relativamente consensuado el término “pueblos originarios” o “pueblos indígenas”, mientras que, en Estados Unidos, el término “indio” (*indians*) no posee una connotación despectiva, aunque formalmente denomina americanos nativos (*native americans*) a los indígenas de su territorio. Canadá, por su parte, les denomina “primeras naciones” (*first nations*) y en Australia se habla de los “aborígenes e isleños del estrecho de Torres” (*aboriginals and Torres strait islanders*). Con todo, para efectos de este trabajo nos referiremos de manera genérica a estas sociedades bajo la denominación “indígena”.

Ahora bien, cabe realizar una distinción sobre dicho concepto: ¿qué es ser indígena? Para Gabriel Salazar y Julio Pinto (1999), la identidad indígena puede ser leída desde diferentes dimensiones y las ciencias sociales han empleado diversos criterios para su definición. En primer lugar, esta se relacionaría con un factor cultural que dice relación con la práctica de tradiciones y el empleo de una lengua definidas como indígenas, así como el auto-reconocimiento como tal y la descendencia, la cual suele asociarse a poseer un apellido indígena. A su vez, lo indígena puede ser entendido desde un factor biológico, esto es, la presencia de determinado fenotipo. Por último, existiría un factor político e histórico, asociado a la ubicación de estos actores en la estructura social, en tanto “sociedades colonizadas” y subordinadas (Salazar & Pinto, 1999: 138-139).

Esto último se relaciona con la definición de indígena que plantea James Clifford, quien asocia dicho concepto a sociedades pequeñas, por lo general, vinculadas estrechamente a un territorio y que comparten una “experiencia similar de invasión, despojo, resistencia y sobrevivencia” (Clifford, 2013:15), de manera que, para el autor, aplicar la condición de indígena tendría más sentido en sociedades pre-coloniales de América, Australia, el Pacífico insular y el Ártico, a diferencia de los habitantes originales de África y Asia, donde dicha

distinción se desdibuja dado su carácter mayoritario. En una línea similar, José Martínez Cobo (1986), define a las comunidades, personas y naciones indígenas como “aquellas que teniendo una continuidad histórica con las sociedades pre-coloniales que se desarrollaron en sus territorios se consideran a sí mismas como distintivas de otros sectores de las sociedades que ahora prevalecen en esos territorios o partes de ellos” (José Martínez Cobo, 1987, citado en Niezen, 2000:119).

El concepto de indígena, a su vez, se encuentra estrechamente ligado al de etnicidad, en tanto se entendería que la persona indígena posee una identidad étnica. Al respecto, Peter Wade, considera que tanto el concepto de raza como el de etnicidad son construcciones sociales producto de circunstancias históricas cuya raíz es el colonialismo y que instalaron la idea de la existencia de razas superiores e inferiores y, por ende, se desprenden de ellas categorías sociales de gran pregnancia (Wade, 2000:21). Sin embargo, como reconoce el autor, la etnicidad comportaría más un componente cultural que fenotípico, a la vez que no tendría una carga simbólica negativa, como si lo tiene el de raza. Pese a lo anterior, la etnicidad también puede ser entendida como una construcción social que “trata de la diferenciación cultural, pero que tiende a utilizar más un lenguaje de lugar” (ibíd.:25), esto es, un espacio común de origen, se habite en este o no.

Lo anterior, para el autor, explica por qué la emergencia en la esfera pública de las sociedades indígenas desde un discurso étnico ocurra en estos momentos, pues, dada la globalización, las conexiones transnacionales y las migraciones coloniales, el tema del lugar de procedencia, o la geografía cultural se torna relevante en los procesos de definición identitaria (ibíd.:26).

Con todo, la etnicidad, como destacan Comaroff y Comaroff (2010) no es exclusiva del mundo indígena, en tanto supone “una suerte de subjetividad colectiva que todos damos por sentada y que se ubica en la intersección entre identidad y cultura” (Comaroff & Comaroff, 2006:9) Así, catalanes, escoceses y ucranianos, ente otros, también han organizado sus demandas emancipadoras desde una dimensión étnica, que se reconoce como diferente a la de sus respectivos Estados. Lo anterior se vincula con el carácter “contextual, situacional y multívoco” (Wade, 1999:27) de la etnicidad, pues la identidad étnica es una de las tantas identidades que poseen los individuos y, en el caso de las movilizaciones indígenas, como reconoce Bengoa (2000), solo a partir de la segunda mitad del siglo XX esta se constituye como eje central de sus demandas.

En la misma línea, Ronald Niezen, reconoce que, si bien las demandas de los pueblos indígenas en diferentes puntos del globo tienen larga data, es en los años sesenta del pasado siglo cuando estos emergen como un actor organizado que se posiciona en la esfera pública. Ello pues, luego de la segunda guerra mundial, los estragos causados por la ideología racista de la Alemania nazi, el desmantelamiento de las colonias europeas y el fracaso de las políticas asimilacionistas ponían en duda el estatuto de los Estados nacionales como garantes de la protección de todos sus ciudadanos por igual (Niezen, 2000: 126).

Lo anterior trajo consigo diversas estrategias a nivel global para posicionar el tema de la no discriminación y el respeto de la diversidad étnica y cultural, apoyadas por entidades internacionales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización internacional del Trabajo (OIT). Prueba de lo anterior fue la creación del Convenio 169 Sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la OIT, cuya primera versión no solo plantea, por primera vez, la obligación de los Estados firmantes de respetar las particularidades de los pueblos originarios y el ejercicio de sus derechos culturales, sino que también establece un precedente al emplear el concepto de “indígena”. Ello pues, hasta entonces, en muchos círculos académicos persistía el empleo de la palabra “primitivo”, cuyo evidente sesgo racista operaba también como una justificación intelectual, de corte evolucionista, para el sistema colonial que comenzaba a desmantelarse (Niezen, 2000:120).

Siguiendo el espíritu de los tiempos, la ONU declara el período 1973-1982 como la década de la acción para combatir el racismo y la discriminación racial, producto de lo cual se comenzaron a desarrollar diferentes conferencias y coloquios, como la “Conferencia Sobre Discriminación Contra Personas Indígenas” (1977) y la “Conferencia Sobre Demandas Territoriales de los Pueblos Originarios” (1981), ambas en Ginebra. A su vez, el año 1994, la ONU declara el período comprendido entre los años 1995-2004 como la “Década internacional de los pueblos indígenas del mundo” (Clifford, 2014:19) y en el año 2006 emite una declaración sobre los pueblos indígenas que plantea:

“Todas las doctrinas, políticas y prácticas basadas en la superioridad de determinados pueblos o individuos o que la propugnan aduciendo a razones de origen nacional o diferencias raciales, religiosas étnicas o culturales son racistas, científicamente falsas, jurídicamente inválidas, moralmente condenables y socialmente injustas” (ONU, 2007:2)

En dicha declaratoria, además, se refuerza lo establecido en el Convenio 169 de la OIT, en términos de reconocer los derechos de los pueblos indígenas a la libre determinación, así

como a conservar y propiciar sus instituciones de orden jurídico, político, social y cultural (ONU, 2007:7)

Junto con un escenario proclive al reconocimiento de la diversidad y los derechos de las personas indígenas, en la misma época surgen distintos movimientos de actores de origen étnico, cuyas demandas se centraron, de acuerdo con Amanda Nettelbeck, en tres grandes tópicos: a) la autodeterminación; b) la restitución (de tierras y cultura material, principalmente); y c) la concientización histórica sobre la colonización (2012:40). Este movimiento de *indigènitude*, como lo denomina Clifford, en suma, más que tratarse de una ideología coherente, resulta una concatenación de fuentes y hechos que convergen en “una visión de liberación y diferencia cultural que desafía, o al menos redirige, las agendas modernizadoras de los estados nación y el capitalismo transnacional” (Clifford, 2013:16).

Con niveles diferenciados, la emergencia indígena alcanzó la esfera de los museos, ya que, pese a que los museos con colecciones etnográficas para ese entonces habían abandonado modelos evolucionistas, permanecían como custodios de un patrimonio en disputa monopolizando, en gran medida, la autoridad sobre su interpretación (Tythacott, 2011:4237). Producto de este escenario, a partir de los años setenta del siglo XX, se genera un debate a nivel internacional orientado a problematizar la relación entre sociedades indígenas y museos, con la celebración de seminarios, convenciones y protocolos. Una de las entidades que más ha incidido en lo anterior es la UNESCO, en el marco de un discurso de respeto hacia las identidades, la diversidad cultural y el reconocimiento de las manifestaciones inmateriales como patrimonio intangible (2003). Esto último, no solo amplió la concepción del patrimonio cultural a su dimensión inmaterial, sino que también relevó a la academia – representada por la ciencia, historia o el arte– de su labor exclusiva en la determinación de aquello que sería considerado patrimonial, dotando de esa responsabilidad a sus mismos herederos culturales.

Es bajo este marco que en América y algunos países del Pacífico se da la reconversión de los museos antropológicos o coloniales. Lo anterior fue particularmente significativo a partir de los años ochenta del pasado siglo en los países anglosajones con población nativa, como Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda, cuyos procesos colonizadores fueron marcados por la violencia y una suerte de *apartheid* tácito que impidió un mestizaje a gran

escala como sí se dio en América Latina¹⁰. Por otra parte, cabe reconocer que la colonización en Canadá, Estados Unidos y los países del Pacífico fue posterior a la sudamericana y, por tanto, se encontraba más presente en la memoria histórica indígena. Estado Unidos lleva a cabo “la conquista del Oeste”, en el siglo XIX; las colonias inglesas se instalan en Australia a fines del siglo XVIII y en Nueva Zelanda lo harían en la mitad del siglo XIX, momento en que las naciones latinoamericanas ya se habían independizado del poder español, que se instauró a partir del siglo XVI. Así, dadas las trayectorias disímiles de estos territorios, a continuación, se abordarán por separado los casos de Norteamérica, Australia y Nueva Zelanda y América Latina.

2.2 Norteamérica

A partir de los años sesenta del siglo XX comienza en Norteamérica una fuerte movilización reivindicativa de minorías sociales, cuyo mayor representante fue el movimiento afroamericano, conocido como *Black Power Movement*. A su vez, los pueblos indígenas de Canadá y Estados Unidos lograron por esa época estructurar organizaciones de mayor envergadura para defender temas como la autodeterminación, el reconocimiento tribal y la resolución de conflictos relacionados con tierras y tratados no respetados (Simpson, 1996:8).

Si bien existen ciertos elementos comunes a la realidad de los pueblos originarios de Estados Unidos y Canadá, tanto los procesos colonizadores como sus trayectorias tuvieron ciertas diferencias, las que han condicionado las demandas concretas de sus respectivos pueblos originarios. Así, mientras la “Conquista del Oeste” llevada a cabo por Estados Unidos a lo largo del siglo XIX ha sido reconocida en la historia del país como una violenta guerra de frontera, Canadá históricamente se había jactado de un proceso colonizador “gentil” (la denominada “*gentle occupation*”) y que, a su vez, reconoció a los nativos como ciudadanos británicos (Nettelbeck, 2012:44). Asimismo, en Canadá grandes sectores de tierra oficialmente no fueron enajenados y fueron cedidos a las poblaciones originarias por medio de tratados, los que, al no ser respetados, se han transformado en la principal demanda de los indígenas del territorio canadiense (Phillips, 2006:78). Así, en el contexto de efervescencia

¹⁰ Al respecto, cabe recordar que, mientras los conquistadores españoles que colonizaron Latinoamérica arribaron al continente sin mujeres, lo que propició un mestizaje anclado en la violación de las nativas, en países como Estados Unidos y Canadá los colonos arribaron con sus respectivas familias, de manera que la “mezcla” racial no se dio con la extensión y brutalidad que ocurrió en los países de América del Sur.

política de los años sesenta y setenta del pasado siglo, en ambos países ocurren eventos que serán gravitantes para generar cambios legislativos que otorgaron mayor autonomía a sus respectivas comunidades indígenas.

En Estados Unidos, el *American Indian Movement*, para el año 1969, se tomó durante 18 meses la isla de Alcatraz, en San Francisco y para el año 1972 un grupo de indígenas ocupó la Oficina de Asuntos Indianos en Washington D.C. por siete días. Producto de estas presiones se promulgó la Ley de 1972 sobre la autodeterminación indígena y la Ley de 1978 sobre libertad religiosa (Simpson, 1996:8).

Canadá, por su parte, tiene como hito el conflicto de la nación Cree con el Estado canadiense producto de la construcción, en la década de 1970, de una central hidroeléctrica en la Bahía de James, territorio Cree. Pese a las protestas de esta comunidad y su apelación a instancias internacionales, el proyecto siguió su curso bajo el “Acuerdo de la Bahía James”. Sin embargo, la muerte de siete niños de este pueblo, en 1980, producto del envenenamiento causado por las aguas intervenidas, hizo evidente el incumplimiento del convenio y reflató el tema a nivel internacional (Niezen, 2000:133-136).

En este contexto, años después se creará la Comisión Real para el Reporte sobre Personas Indígenas (1996) y que posteriormente derivará en la Comisión Verdad y Reconciliación (2008), que supuso, entre otras cosas, la petición formal de perdón por parte del Estado canadiense a sus pueblos originarios, rompiendo el mito original de un asentamiento pacífico que había oscurecido históricamente el despojo del que fueron víctimas. A su vez, para el año 2008, y en el marco de conflictos internos de soberanía con las poblaciones francófonas¹¹, se les reconoce a los indígenas canadienses su estatuto de “Primeras Naciones” (Nettelbeck, 2012:42- 43).

Con respecto a la movilización de estas demandas al escenario museológico, desde la década de 1980, se advierten acciones de denuncia que denotan la creciente preocupación de las comunidades nativas por su representación en los museos. Dentro de estas, dos casos emblemáticos fueron *Into the heart of Africa* (1989) y *The spirit sings* (1988), ambos en Canadá.

¹¹ La amenaza independentista de la provincia francófona de Quebec se recrudeció en los años ochenta del pasado siglo, con la celebración de dos referéndums, lo que obligó al Estado canadiense al reconocimiento de esta como una nación al interior de la nación canadiense. Dicha coyuntura fue aprovechada por las comunidades indígenas del país para exigir su reconocimiento como “primeras naciones” aludiendo a su preexistencia como pueblos originarios del territorio canadiense.

Into the heart of Africa (“Hacia dentro del corazón de África”) del Museo Real de Ontario, puede ser considerado como uno de los fracasos más bullados de una exposición etnográfica. El objetivo de la muestra, según su curadora, la antropóloga Jeanne Canizzo, era presentar una visión crítica de las imágenes de los nativos africanos que creó el colonialismo. Sin embargo, la estrategia empleada para ello –la ironía y el uso de comillas exponiendo textos reales de la época– resultó demasiado sutil y fue cuestionada tanto por la academia como por las comunidades afro-caribeñas, quienes la tildaron de racista (Riegel, 1996: 89-91), de manera que la Coalición para la Verdad sobre África, que representaba a 15 comunidades de personas afroamericanas, organizó piquetes en contra de la exposición (Simpson, 1996:27).

Como resultado de la polémica, *Into the Heart of Africa* fue prohibida por la Junta de Educación de Toronto y museos emblemáticos de Canadá, como el Museo Canadiense de la Civilización y el Museo de Vancouver, luego de consultarlo con sus respectivas comunidades de base, optaron por no recibirla (Macdonald & Alford, 2007:281-282).

El fallido intento de *Into the heart of Africa* ha sido rescatado por diversos autores (Ames, 1992; Jones, 1993; Macdonald & Alford, 2007; Riegel 1996, Simpson 1996, entre otros) y es, sin duda, un referente de fines del siglo XX en museología. Ello pues, en primer lugar, pese a su fracaso, se trata de una de las primeras exposiciones que pretendían abordar de manera crítica el pasado colonial y la construcción de imaginarios sesgados sobre África y, en segundo lugar, porque su cuestionamiento –que para muchos fue desmedido o instrumentalizado con fines políticos– posicionó la relevancia de contar con la aprobación de los grupos sociales a los que alude una exposición para tener legitimidad. Así, ya no resultaba suficiente que un museo quisiera “hacer justicia” desvelando la realidad de pueblos oprimidos, sino que debía contar con su participación y cooperación para construir conjuntamente dicho discurso.

Por su parte, *The spirit sings: Artistic Traditions of Canada's first peoples* (“El espíritu canta: tradiciones artísticas de los primeros pueblos de Canadá”) del Museo Glenbow, en Calgary, tenía por objeto representar “la riqueza, diversidad y adaptabilidad de los indígenas canadienses durante sus primeros contactos con el europeo” (Ames, 2004: 88). Sin embargo, la comunidad indígena de Lubicon Lake Cree convocó al boicot de la exposición, debido a que la industria petrolera que la financiaba, en ese mismo momento se encontraba haciendo excavaciones en su territorio. Como reconoce Moira Simpson, los Cree cuestionaron un modo de hacer tradicional a los museos que podría resumirse como “nosotros

recolectándolos y definiéndolos a ellos” (1996:39), de manera que, además de criticar el uso de dinero de corporaciones envueltas en disputas públicas, reclamaban la exposición de sus objetos sin consultarles ni contemplar tampoco la presencia de alguno de sus miembros (Ames, 1992:162). Al respecto, Tythacott reconoce que con este caso fue probablemente la primera vez en que los museos reconocieron que no podían tratar temas sobre pueblos indígenas sin considerar su situación actual y las problemáticas concretas que los afectaban (2011:4237), lo que suponía un cuestionamiento explícito por parte de estos grupos a la situación de neutralidad que los museos querían mantener en este tipo de disputas, pretendiendo, a su vez, realizar exposiciones sobre pueblos originarios sin abordar temas políticos o problemas pendientes (Ames, 1992:162).

Debido a que en ese momento se estaban celebrando en Calgary los Juegos Olímpicos de Invierno, el boicot contó con gran visibilidad a nivel internacional y fue apoyado por la Asociación Canadiense de Etnología. A su vez, este evento fue un detonante para la creación de un acuerdo entre la Asociación de Museos de Canadá y sus comunidades indígenas, a través de un documento marco de protocolo, denominado “Dando vuelta la página” (1992), orientado a regular la forma en que se debía proceder para realizar exposiciones que tocasen temas sobre las primeras naciones de Canadá (Nettelbeck, 2012:46).

Estados Unidos, en cambio, más que en la regularización de la relación entre comunidades nativas y museos, se centró por esos años en resolver las demandas sobre la tenencia de la cultura material de carácter ceremonial y los restos humanos nativos por parte de estas instituciones, a través de la promulgación, el año 1990, de la Ley de Repatriación y Protección de Tumbas de Nativos Americanos (NAGPRA, por sus siglas en inglés), la cual ha sido el instrumento central para restituir objetos sagrados y restos humanos a sus respectivos pueblos originarios. En el ámbito de la representación de sus culturas nativas, sin embargo, la política de los museos estadounidenses se ha manejado más desde una lógica caso a caso, aunque como problemática sí se viene desarrollando desde la década de 1990, con seminarios como los organizados por el Instituto Smithsonian en los años 1988 y 1990 para examinar cómo los museos estaban exhibiendo a otras culturas y qué relación sostenían con sus comunidades de base¹².

¹² De dichos seminarios emanaron dos publicaciones editadas por la Smithsonian Institution Press que han sido un referente en términos del debate sobre la interpretación de las culturas no occidentales en los museos: “*Exhibiting cultures. The poetics and politic of museum display*” (1991), editada por I. Karp y S. Lavine, y “*Museums and communities: the politics of public culture*” (1992), cuyos editores son I. Karp, C. Mullen Kreamer & S.D. Lavine.

A su vez, no es arbitrario que el año 1989, en pleno auge de estos conflictos, el Instituto Smithsonian decidiera adquirir el Museo del Indio Americano¹³, transformándolo en un museo nacional, dedicado exclusivamente a los pueblos nativos del país. Este museo se ha caracterizado desde sus inicios por un gran componente participativo en la elaboración de su discurso museológico el cual, incluso, ha sido criticado por algunos por ostentar una supuesta postura complaciente hacia los pueblos indígenas.

Así, en Norteamérica se advierten dos estrategias distintas. Canadá optó por una de carácter nacional, que pretende reconocer y reparar la poca representación que sus comunidades nativas históricamente habían tenido en el discurso museológico sobre la identidad canadiense. Al respecto destacan el Museo de la Civilización Canadiense, reinaugurado el año 1989, en Ottawa, y el Museo de la Civilización de Quebec (1984), los cuales corresponden a museos de sociedad, un modelo museológico interdisciplinario que hace converger principalmente la historia con la antropología y cuyo fuerte son las exposiciones temporales, que suelen tener una duración mayor a la tradicional para este tipo de exposiciones. A su vez, cabe reconocer al Museo de Antropología de la Universidad British Columbia, en Vancouver, el cual se ha caracterizado por una política de integración de las comunidades indígenas del territorio, la co-documentación y la restitución y/o préstamo de sus objetos sagrados (Clifford, 1991).

Estados Unidos, en cambio, privilegió un enfoque de reconocimiento de “comunidades”, donde la nativa tiene un espacio de carácter nacional –el Museo Nacional del Indio Americano–, pero en el que no se aborda de manera prioritaria el reconocimiento de los delitos cometidos en la colonización y el diálogo con otras identidades que se superponen en el denominado “*melting pot*” estadounidense.

¹³ Antes de su adquisición, el Museo del Indio Americano era un museo privado que pertenecía al coleccionista Gustave Heye. Dicho museo es uno de los que poseen una de las más amplias y representativas colecciones prehistóricas y etnográficas de América.

2.3 Australia y Nueva Zelanda

Como reconoce Amanda Nettelbeck, el caso australiano tiene bastantes similitudes con el canadiense, ya que ambos países, en la misma época, desplegaron un intento de reconciliación con sus pueblos originarios basándose en el repensar la historia nacional y evaluar su pasado colonial (Nettelbeck, 2012)

La visibilización de la molestia indígena en Australia se hizo patente a partir de las últimas décadas del siglo XX, producto de las protestas indígenas a la celebración del bicentenario de la nación, el año 1988, y el caso conocido como “Decisión Mabo”¹⁴, en 1992, proceso judicial que reconoció por primera vez en Australia la propiedad de tierras a un grupo aborígen, rechazando la teoría de *terra nullius* que el Estado australiano había utilizado históricamente para despojar a los nativos de sus territorios.

En este contexto, Australia comenzó una campaña en los años noventa del pasado siglo para el reconocimiento de las injusticias y crímenes cometidos hacia sus comunidades nativas – las que son conocidas bajo el nombre de aborígenes e isleños del Estrecho Torres– en el proceso de colonización de la isla. Lo anterior se vio de manifiesto con el reporte “Trayéndolos a casa” (1997), que reconocía los horrores de la colonización australiana, entre estos la “generación robada”, denominación que se le dio a la separación de infantes aborígenes de sus padres, ocurrida desde principios del siglo XX hasta fines de los años sesenta del mismo siglo, como una política estatal para propiciar su “asimilación a la cultura australiana” (Kennedy, 2008:58). Producto de este período, se generó una campaña de perdón, que trajo consigo la instauración, a partir del año 1998, del “día del perdón” que se celebra el 26 mayo, fecha en que se entregó el informe “Trayéndolos a casa” (Nettelbeck, 2012:41).

Como parte de dicho proceso, Australia reconoció la importancia de re- escribir la historia nacional en sus museos. Es así que, ya en el año 1978, se celebra el seminario regional “Preservando las culturas indígenas: un nuevo rol para los museos”, que contó con la presencia de representantes de pueblos originarios de diversos puntos del Pacífico. A su vez,

¹⁴ Se le denomina “Caso Mabo” en referencia a Eddie Mabo, uno de los tres aborígenes de la etnia meriam de las islas Murray, en el Estrecho de Torres, que realizaron la demanda. Australia argumentaba que dichas islas eran *terra nullius*, es decir, terrenos que no le pertenecían a nadie y, por tanto, la soberanía sobre ellos podía ser obtenida por medio de su ocupación. El tribunal, sin embargo, determinó que los meriam tenían un estrecho contacto con la isla, confirmando que su ocupación preexistía a la llegada de los colonizadores británicos y, por tanto, eran sus legítimos propietarios.

de manera paralela a lo acontecido en Canadá, en Australia se crea el año 1993 el protocolo Previa Posesión, Nuevas Obligaciones, el cual reconoce las obligaciones de los museos hacia las comunidades originarias de la nación. Dicho documento, supone, entre otros aspectos, la consulta a las poblaciones originarias en los procesos expositivos, el involucramiento en el proceso de repatriación de objetos nativos y la consideración de proyectos expositivos desde un prisma comunitario (Nettelbeck, 2012:46).

Por último, el año 2001 se reformula el Museo Nacional de Australia, el cual, probablemente, ha sido uno de los más controversiales, ya que, en su afán de repensar la historia de Australia y el rol de los aborígenes en ella, utilizó fuertes epítetos en su exposición permanente para referirse a los crímenes ocurridos en el proceso colonizador (por ejemplo, el título de la sala de la colonización fue denominada “Momento de matar”), lo cual le ha provocado fuertes críticas tanto sobre su rigurosidad histórica como de lo que se ha considerado como una tendencia a sobrevalorar el rol de los pueblos nativos en la conformación de la identidad australiana (Casey, 2007:294-295).

Nueva Zelanda, por su parte, vivió un proceso similar de emergencia indígena a partir de los años setenta del siglo XX, con su población maorí. Los maoríes fueron uno de los pueblos originarios más aislados del planeta por siglos, hasta la irrupción de los ingleses, quienes en el siglo XIX comenzaron la ocupación de la isla provocando la migración y muerte de varias tribus originarias. Dicha situación se regularizó con el Tratado de Waitangi, en 1870, el cual se firmó entre la corona británica y las tribus maoríes y es comprendido como hito fundacional de Nueva Zelanda.

Para denunciar y resolver los agravios a dicho tratado y las intenciones de autodeterminación por parte de los maoríes, se crea en 1975 el Tribunal de Waitangi y dos años después se implementa la Política *Tu Tangata* (“primeros pueblos”) que pretendía combinar la recuperación y protección de la cultura maorí con su desarrollo económico y que supuso cambios importantes a la política asimilacionista desplegada por la nación neozelandesa. Luego, en la década de 1980, el Estado neozelandés reconoce dicho tratado en la legislación del país, estableciendo el biculturalismo como la respuesta central del gobierno a las demandas maoríes por un mayor reconocimiento cultural (James, 2003).

En el ámbito museológico la preocupación de los maoríes por la tenencia de sus *taonga* (“tesoros”) también fue escuchada por el Estado y motivó la exposición *Te Maori* (“Los maoríes”) que pretendía dar a conocer su cultura y tradiciones. La exposición, que itineró

por distintos puntos de Estados Unidos y Nueva Zelanda entre los años 1984 y 1987, ha sido considerada como un hito en la relación entre los museos y el pueblo maorí, estableciendo un precedente tanto en términos de participación como de respeto hacia su cultura material. Su relevancia, para James (2003), se centra en la importante retroalimentación que se dio entre el equipo museológico y las comunidades maoríes, quienes fueron representadas a través de un subcomité nativo orientado a garantizar que su voz se viera reflejada en la exposición y en todas las operaciones relacionadas a esta.

Así, por primera vez, los museos de Nueva Zelanda pidieron autorización para el traslado de los tesoros maorí fuera de la isla y, mientras la exposición itineraba por Estados Unidos, siempre contó con la presencia de representantes de sus tribus (ibíd.: 2003:89). A su vez, *Te maorí* no solo contempló la consulta a ancianos maorí en una estrecha relación con académicos, sino que también hacía converger objetos arqueológicos con otros contemporáneos, en un intento por entregar una visión de continuidad cultural y problematizar sobre el control de la representación cultural (Tythacott, 2001:4237).

Gracias a esta exposición y el clima que generó, se celebró el año 1990 la conferencia “*Taonga maori*”, a la cual se convocó a comisarios de museos de Nueva Zelanda y Estados Unidos, para que conversaran con ancianos maoríes sobre el cuidado y manejo de sus *taonga*. Producto de lo anterior, el año 1991 se remodela el Museo Nacional de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa (“contenedor de tesoros”), ubicado en Wellington, el cual destaca por su condición bicultural y es reconocido como uno de los museos más importantes en términos de la inclusión de la visión nativa en su quehacer.

En concordancia con la política estatal neozelandesa sobre los tesoros maoríes, el Museo Te Papa Tongarewa, asume el derecho del pueblo maorí a manipular sus tesoros, de manera que se capacitó a personas maoríes para que trabajasen en la institución y contribuyeran a la creación de *tikanga* (“protocolos”) para su manipulación y conservación preventiva, en concordancia con las tradiciones y cosmovisión de este pueblo (Kreps, 2003). A su vez, el Museo ha propiciado la repatriación de algunos objetos de su colección, lo que, además de operar como una reparación simbólica, ha permitido el establecimiento de buenas relaciones con la comunidad maorí, a la cual se la convoca para la realización de diversas actividades en el Museo (ibíd.).

Por último, esta institución realizó también cambios en su discurso expositivo, lo cual no estuvo exento de polémicas, ya que para algunos supuso una polarización; por un lado, se le

crítico que no representaba adecuadamente el patrimonio cultural europeo propio de Nueva Zelanda y, por otro, que no lograba representar la continuidad cultural maorí y sus reclamos actuales (Nettlebeck, 2012:48).

2.4 América Latina

En los años veinte del pasado siglo surgieron en Latinoamérica diversas voces progresistas que denunciaron la opresión de la que eran víctimas los pueblos indígenas de todo el continente, como Cánido Silva de Rondón, en Brasil; Manuel Gamio, en México y José Carlos Mariátegui, en Perú, los que convergieron en lo que ha sido denominado “Indigenismo americano” y que para José Bengoa (2000) puede ser entendido como el movimiento político y social más importante del continente en el siglo XX.

Pese a sus diferencias regionales, el indigenismo se constituye como una tendencia integracionista, que pretendía insertar a los pueblos originarios en la sociedad a partir de diversas políticas públicas, aunque sin promover un desarrollo desde su alteridad cultural. Como reconoce Bengoa (2000), el indigenismo responde a una ideología delineada por personas no indígenas que pretendía, por un lado, redimir el pasado colonial y, por otro, fortalecer un proyecto latinoamericano – mestizo– distinto del europeo. Lo anterior es secundado por Guillermo Bonfil, quien plantea que: “la política indigenista es eminentemente sustitutiva: no se plantea como meta el desarrollo de las potencialidades que contiene cada cultura, sino la sustitución de esas culturas por la cultura dominante, considerada nacional” (1989:50).

El indigenismo tuvo un correlato en la esfera cultural, principalmente en la pintura, con artistas como Diego Rivera en México y Oswaldo Guayasamín en Ecuador, y en la escritura, con José Miguel Arguedas en Perú, quienes de diversas formas retrataron la explotación indígena (Bengoa, 2000). A su vez, Luis Gerardo Morales identifica en México la existencia de un “indigenismo museográfico”, que define como “aquella representación estética mistificadora desvinculada de las prácticas reales de representación política” (2007:35), la cual se da en el marco del nacionalismo mexicano y tiene como principal representante el Museo Nacional de Antropología de México. El indigenismo museográfico, para el autor, operó como un *collage* de objetos cuyos diversos contextos culturales eran subordinados a la idea de un solo patrimonio nacional mexicano de carácter mestizo. Así lo reconoce Bonfil,

quien señala: “Ideológicamente se unificaban los diversos patrimonios culturales de los pueblos que habitaron y habitan el territorio nacional y con esa operación, la pluralidad se convertía en un solo conjunto que formaba la herencia artística común de los mexicanos” (Bonfil, 1989:49)

El indigenismo tendrá gran influencia en América hasta la década de 1960, momento en que se movilizan las primeras reformas agrarias y emerge un enfoque asimilacionista, que pretendía homologar a los ciudadanos como iguales, considerando a los indígenas, por tanto, como meros campesinos (Jackson & Warren, 2005:551). En efecto, como reconoce Bengoa (2000) el problema indígena se centró en esos años en torno a la tenencia de la tierra, de manera que la llegada del socialismo, si bien consideró la condición de explotación de los indígenas, lo hizo en términos de clase.

Por ello, como plantea Nieves Zúñiga, los pueblos indígenas, comienzan a articular un discurso diferente, no desde una dimensión de clase, sino a partir del reconocimiento de una identidad étnica “centrada en aspectos concretos – tierra, reconocimiento de su cosmogonía, lugares rituales y sagrados, territorio ancestral y lengua- (Zúñiga, 2004: 37).

En la misma línea José Bengoa plantea que es solo a partir de los años noventa del pasado siglo que los pueblos originarios del continente manifiestan una concientización étnica y logran posicionar sus demandas a nivel público, provocando que el tema indígena se instaurase en la agenda pública. Para Bengoa, diversos factores contribuyeron a lo que denomina como “emergencia indígena latinoamericana”: a) la creciente molestia indígena por los nefastos efectos del desarrollismo en sus territorios; b) el apoyo de organizaciones internacionales y la teología de la liberación a la causa indígena; c) el sistema capitalista y una emergente globalización entendidos como una amenaza para la diversidad cultural propia de estos pueblos; y d) el surgimiento de una clase política indígena más preparada que comenzó a articular un discurso cuyo eje central era la etnicidad y que combinaba “diversas peticiones de orden económico y material con la exigencia de respeto por la diversidad cultural y con la gestión de la propia especificidad étnica” (Bengoa, 2000:25). De este modo, en palabras de Miguel Alberto Bartolomé:

“Ante las fuerzas de la política cultural y del mercado, los movimientos indígenas aparecen como la expresión contestataria no solo de sujetos políticos, sino también de alteridades culturales que buscan una ubicación dentro de contextos estatales y globales y que, con gran dificultad comienzan a reconocer su derecho a la existencia” (2002:152).

En este contexto surgen los primeros movimientos indígenas que han sido considerados emblemáticos, como el de Guatemala en 1980, los de Ecuador y Bolivia a principios de los años 1990 y el alzamiento del ejército zapatista en Chiapas, México, en 1994 (Bengoa 2000:23; Jackson & Warren 2005:550-551; Niezen, 2000:121).

En este proceso, la conmemoración de los 500 años del denominado “Descubrimiento de América”, en 1992, puede ser considerada como un hito que gatilló una reflexión al interior del mundo indígena americano y su posterior organización. Como plantea José Bengoa, mientras España pretendía utilizar la celebración para reconstruir una fuerza de habla hispana y la iglesia católica deseaba celebrar los 500 años de evangelización de América, en diversos puntos del continente grupos indígenas utilizaron la celebración para reconocer los “500 años de resistencia indígena” (Bengoa, 2000). De este modo, se realizaron diversos encuentros y declaraciones que puntualizaban la continuidad cultural entre los actuales indígenas americanos y sus antepasados precolombinos, con actos que cuestionaron, asimismo, el enfoque etnocéntrico y expansionista tras el concepto de “Descubrimiento” (Clifford, 2013). Así lo expresa el Manifiesto de la campaña “500 años de agresión, 500 años de resistencia y por la emancipación de los pueblos” que declara:

“Ante el próximo cumplimiento del medio milenio desde la llegada de los españoles al continente americano, denunciamos que lo esencial de aquella relación inicial establecida sobre la conquista, la subyugación el expolio de las riquezas y la explotación de los seres humanos se ha prolongado hasta nuestro tiempo”. (1992, citado en Bengoa, 2000).

En el ámbito museológico, la celebración de los 500 años del Descubrimiento de América también trajo consigo críticas de personas indígenas y no indígenas¹⁵. Por ejemplo, nativos americanos y latinos criticaron la exposición del Museo de Historia Natural de Florida (EE.UU.), denominada “Primeros encuentros. Exploraciones españolas en el Caribe y los Estados Unidos”, tildándola de racista y con un lenguaje eufemístico que oscurecía la violenta ocupación del continente (Simpson, 1996: 40).

Como señal internacional, cabe destacar que, ese mismo año, se le entrega el Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú, mujer indígena de origen maya- quiché, cuya historia de vida, publicada el año 1982, refleja la dura situación en que vivían los pueblos indígenas de

¹⁵ Cabe también destacar en este ámbito la performance que realizaron Coco Fusco y Gómez Peña, en el marco de la celebración de los 500 años del descubrimiento de América, denominada “Dos amerindios no descubiertos”. Los artistas norteamericanos con ascendencia latina, se disfrazaron de representantes de una etnia que inventaron (la “guatinau”), la cual supuestamente no había tenido contacto con personas distintas a las de su tribu, y fueron exhibidos en una jaula en distintos museos de Europa, Estados Unidos, Argentina en una clara alusión a uno de los peores ejemplos del colonialismo: los zoológicos humanos (Fusco, 2002).

Guatemala, así como la cruda represión de la que fueron víctimas producto de su levantamiento en los años ochenta., Menchú, se ha transformado en portavoz, no solo de los movimientos indígenas del país, sino también, como reconoce James Clifford, de todo el continente, constituyéndose como una figura de la identidad pan-indígena latinoamericana (Clifford, 2013:19).

La emergencia indígena de la década de 1990 se mantiene hasta hoy, con la proliferación de organizaciones locales, regionales y pan-indígenas, que han logrado posicionar el tema étnico a nivel continental, lo que ha propiciado cambios significativos de orden jurídico y político. Por ejemplo, en la actualidad organizaciones indígenas participan activamente en los órganos directivos del Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe; en el Foro Permanente para los Pueblos Indígenas de Naciones Unidas; y de las consultas de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos (OEA) (Zúñiga, 2004:41). Ello también se ha materializado a nivel de Estados: todas las naciones del continente latinoamericano adhirieron al Convenio 169 de la OIT y muchas han realizado cambios legislativos para reconocer a sus pueblos o concederles nuevos derechos en tanto pueblos indígenas. Así, países como Perú, Bolivia, México y Ecuador, reconocen el carácter pluricultural de sus Estados en sus respectivas constituciones (ibíd.: 49)

Al respecto, en el plano simbólico y fáctico, la elección, el año 2006, de Evo Morales en Bolivia, como el primer presidente americano de origen indígena y con un discurso étnico, resulta una clara evidencia de que, si bien muchas sociedades originarias de América Latina permanecen en situación de pobreza u opresión, hoy se han visibilizado como un actor social en un continente que tradicionalmente los había subvalorado.

En el plano museológico, la emergencia indígena ha tenido también un correlato. Sin embargo, la respuesta latinoamericana se ha conformado principalmente “desde abajo” con la proliferación de museos comunitarios y emprendimientos patrimoniales, en especial, en Brasil y en México, donde se habla de una nueva museología mexicana (o sudamericana) o de lo que Luis Gerardo Morales (2011), denomina como una “Museología Subalterna”.

Ya en la década de 1980, se advierte en México lo que podría ser considerado como el germen de la Nueva Museología Mexicana, con la creación del Museo Nacional de las Culturas Populares (MNCP). Este museo se crea gracias a la acción del antropólogo y director del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) de ese entonces, Guillermo

Bonfil, quien junto con Néstor García Canclini había sido un duro crítico a la propuesta de exaltación nacionalista y teatral que proponía el Museo Nacional de Antropología (MNA). El MNCP surgió como una respuesta a lo anterior, anhelando “el fin del museo de la colección permanente (de las élites) y la fetichización del objeto” (Morales, 2007), por un parte, y, por otra, el hacerse cargo de generar un espacio para que la “voz nativa” tuviera una plataforma de expresión (Bonfil, 1983:152). En este marco del rescate de lo popular y lo subalterno, entendidas como identidades móviles, el MNCP se organizó bajo una propuesta de exposiciones temporales, las cuales, a su vez, contaron con un fuerte componente participativo. Para autores como Anthony Shelton, aquello significó una verdadera “revolución museográfica” (2003:185), mientras que Morales, si bien reconoce que con el MNCP se instaura un “cambio de rumbo”, este finalmente habría reproducido la operación museológica de estetizar o monumentalizar a las culturas populares con su puesta en escena (Morales Moreno, 2007:57).

Junto con el MNCP, otro elemento que forma parte de esta Nueva Museología Latinoamericana, son los museos comunitarios, los cuales han sido particularmente significativos en el Estado de Oaxaca, México. Al respecto, el continente americano tiene una larga trayectoria que se funda con la celebración de la Mesa de Santiago (1972), en la cual se plantea una Nueva Museología y se define la idea de “museo integral”, modelo que fue replicado con niveles de éxito diferenciados en distintos puntos del continente¹⁶.

Una de las entidades que tuvo mayor protagonismo en la implementación de experiencias bajo el espíritu de los museos integrales fue el INAH, a partir de iniciativas como la Casa Museo, del Museo Nacional de Antropología, que consistió en la extensión del Museo a las colonias populares de la ciudad, y el programa de Museos Comunitarios que se instaura el año 1993 con Teresa Morales y Cuauhtémoc Camarena a la cabeza. La promoción de Museos comunitarios, de acuerdo con Burón (2012), se fundamentó en la necesidad de incorporar a la comunidad en la gestión patrimonial para evitar los saqueos y descentralizar la potestad sobre el patrimonio cultural, junto con la convicción de que a partir de esos procesos se estaba propiciando, a la vez, el desarrollo identitario y local.

¹⁶ Al respecto un caso a destacar es el del Museo Integral de Reserva de la Biosfera Laguna Blanca, ubicado en Catamarca, Argentina, el cual se creó el año 1998 inspirado en las conclusiones de la Mesa de Santiago y es gestionado por la comunidad indígena de Laguna Blanca y el Instituto Interdisciplinario Puneño de la Universidad de Catamarca.

Así, a partir de la década de 1980, comienzan a surgir en Oaxaca y luego en distintos puntos de México y América Latina diversos museos comunitarios que, de acuerdo con Núñez, en menos de 30 años habrían alcanzado la cifra de 250 (Núñez, 2013:11). Los museos comunitarios, según Burón (2012) se caracterizan por ser entidades “de y para la comunidad”, entendiendo esta última no como un grupo culturalmente definido, sino como aquel que comparte un mismo territorio y posee una biografía común que desea poner en valor al interior del museo. En palabras de Camarena y Morales:

“Los museos comunitarios son vehículos de las culturas locales y subculturas para legitimar su presencia en la sociedad civil global (...) ponen en cuestión la imposición moral de ideas y valores sociales de las ricas sociedades industrializadas validando sus propias visiones de mundo e historias (2007:342).

Sin embargo, como reconoce Burón, el surgimiento de los museos comunitarios no puede ser entendido sin la acción de actores externos a la comunidad: antropólogos, universidades, museos y ONG's, quienes han cumplido un rol clave en el traspaso de competencias ligadas a la conceptualización de sus exposiciones y a la gestión museológica en general. A su vez, pese a que algunos intelectuales han observado en estas entidades una estrategia subalterna de construir un discurso alternativo a la versión hegemónica, en la práctica, dichos museos reproducen una lógica expositiva similar a los museos occidentales:

“La comparación entre tres estudios de caso –un museo colonial, otro nacional y un último étnico– concluía con la constatación –a pesar de los diferentes horizontes que contemplan– de que entre todos ellos guardaban unas sorprendentes similitudes en los planos expositivo y discursivo: una manera inveterada de percibir el mundo, un abanico de héroes, otro de ausencias, y un invariable sesgo característico” (Burón, 2012:188).

En la misma línea, para Morales (2007), si bien los museos comunitarios corresponden a un interesante proceso de reapropiación patrimonial local, ellos no rompen con la verticalidad representacional y siguen operando desde el objetivismo museográfico que ha caracterizado a los museos a lo largo del siglo XX. Pese a lo anterior, es indiscutible que tras la figura de los museos comunitarios es posible apreciar un interesante proceso no solo de reapropiación patrimonial y descentralización cultural, sino también de reafirmación identitaria que en muchos casos tiene un componente étnico¹⁷.

¹⁷ Algunos ejemplos de lo anterior son el Museo de Agua Blanca en el Parque Nacional Machalilla, Ecuador, gestionado por una comunidad indígena que se reconoce como descendiente de la cultura mancha; el Centro Histórico y Educativo Río Negro "rij'ib'ooy", en Rabinal, Guatemala, conformado por miembros de la etnia maya achí y el Ecomuseo de Cerámica Chorotega, en Guanacaste, Costa Rica, dirigido por la comunidad indígena chorotega.

De este modo, Luis Gerardo Morales (2011) plantea la existencia de una museología subalterna en el continente latinoamericano, entendido como periferia, cuyas experiencias en torno a la territorialidad y subalternidad en la gestión patrimonial han promovido nuevas formas de mirarse y representarse a sí mismo¹⁸:

“Hacemos museología subalterna porque desde los años de 1970 en adelante, tanto el giro comunicativo, como la expansión de la institución museística a la territorialidad y las comunidades culturales subalternas, llevaron a una reflexión aguda sobre el malestar de los museos en la cultura occidental. La museología subalterna consiste entonces en un enfoque específico, profundamente historiográfico y conceptual, sobre la manera en que las sociedades extra-europeas y post-coloniales adaptaron a sus estrategias comunicativas e intereses geopolíticos su devenir histórico y social (Morales, 2011:70).

El caso de Argentina, por su parte, es particular en Latinoamérica, dado que tradicionalmente se le ha identificado como una nación “de blancos” con un carácter más europeo, lo que también ha sido reforzado por su propia autoimagen nacional: “A diferencia de otros países latinoamericanos, la Argentina es quizás el país con rastros más débiles de los indios en su literatura, en su pintura, en su iconografía y particularmente en las auto-imágenes de la identidad colectiva” (Fernández, 2007:271). En efecto, existe la expresión: “los argentinos descendemos de los barcos” (Bayardo, 2005:266), en alusión a las grandes olas migratorias de europeos que arribaron al país a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que han sido reconocidos como uno de los principales sustratos de la identidad argentina.

Sin embargo, a fines del siglo XX, este país realizó un avance significativo en el ámbito de la restitución de restos humanos indígenas, motivado por el bullado caso de la reclamación de los restos del cacique Inacayal. En el marco de la “Conquista del Desierto¹⁹, el año 1886, los caciques tehuelches Inacayal, Sahyhueque y Foye junto con sus respectivas familias, fueron

¹⁸ Resulta interesante rescatar el caso colombiano, donde podemos apreciar la problematización en torno a la poética y la política de la representación de los grupos subalternos. Como reconoce Núñez (2012), los últimos años se ha abierto al interior de la museología colombiana un debate sobre la representación de los pueblos originarios acompañada de la divulgación de publicaciones ligadas a los procesos que se han desarrollado en países como Canadá o Estados Unidos lo que, a su vez, se ha materializado en experiencias participativas interesantes. Un ejemplo de lo anterior fue la actividad realizada por el Museo del Oro, en Bogotá denominada “Frente a la vitrina”, que consistía en talleres abiertos que “invitaban a pensar la representación de la indianidad en el Museo” (Camelo, 2011: 226). Para ello se organizó un sitio web en el cual se podía acceder a textos académicos bastante vigentes que describen la problemática de la representación de los pueblos originarios, muchos de los cuales, están citados en el presente trabajo. Posteriormente el taller consistía en una visita al museo y su exposición para favorecer posteriormente una reflexión común.

¹⁹ En el marco de la consolidación del territorio nacional argentino, el Estado argentino decidió hacer ocupación de los territorios del sur, a través de una campaña que se denominó “la Conquista del desierto”, a cargo del general Julio Roca, en coordinación con el Estado de Chile, quien haría lo mismo a partir de la denominada “Pacificación de la Araucanía”. Al igual que en el caso chileno, pese a la resistencia de los grupos mapuche y tehuelche (aonikenk, en su lengua nativa) los indígenas del territorio argentino fueron vencidos y obligados a reconocer la soberanía argentina. A su vez, dicha campaña contribuyó a engrosar las colecciones de los principales museos argentinos de la época.

apresados y trasladados al Museo Nacional de Ciencias de la Plata (1888), el cual se transformaría en su nuevo “hogar”. Sobre las motivaciones que llevaron a su director, Francisco Moreno, a “adoptar” dentro del museo a estos indígenas y el estatuto de estos en su interior, existen discordancias; algunos autores como Vallejo (2012) lo describen como un proto-zoológico humano²⁰, mientras que autores como Endere se refieren a la antigua relación de Moreno con Inacayal y su aparente intención de protegerlo. Con todo, la mayoría de estos indígenas permanecieron en el museo como “fósiles vivos”, privados de su libertad hasta que encontraron la muerte. Las mujeres, por su parte, “fueron reducidas a la servidumbre realizando tejidos en un telar para las colecciones etnográficas” (Vallejo, 2012: 155).

Inacayal falleció en 1888 y sus restos fueron procesados y almacenados junto con los demás objetos de las colecciones antropológicas del Museo. Casi 100 años después, a partir de los años setenta del pasado siglo comenzaron a escucharse las voces de descendientes tehuelches que reclamaban la restitución de los restos del cacique y, el año 1988, el Centro Indio Mapuche Tehuelche de Chubut solicitó formalmente la devolución de las osamentas de su ancestro Inacayal, moción que fue denegada (Cosmai, Folguera & Outomuro, 2013). Sin embargo, con el apoyo de políticos locales de ese entonces, se logró promulgar el año 1991 una ley específica que permitió la restitución de los restos de Inacayal, lo cual se materializó el año 1994, constituyéndose en el primer caso del país en esta materia. Para el mismo año, el gobierno argentino reconoció en su Constitución el estatuto de preexistencia de sus pueblos originarios y el año 2001 se promulgó la Ley 25.517 de restitución de restos óseos.

A partir del bullado caso de Inacayal se conformó a mediados del 2000 un equipo de estudiantes de antropología denominado GUIAS (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social), entidad que ha tenido un rol fiscalizador en la tenencia y exposición de restos humanos indígenas por parte de los museos. Así, el año 2006 denunciaron al Museo de Ciencias Naturales de La Plata por no haber restituido las partes blandas del cacique Inacayal e investigaron sus restos para verificar si el motivo de su muerte había sido natural (Endere, 2011). A su vez, GUIAS, abrió el debate sobre la exposición de restos humanos en

²⁰ La expresión “Zoológicos Humanos” refiere a una práctica desarrollada en Europa y en menor medida en América, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX que consistió en la exhibición de personas indígenas de América, Asia y África, la mayoría de los cuales fueron llevados a la fuerza y obligados a representar bailes y ceremonias ante un público masivo interesado por conocer a personas “primitivas”. Muchos de estos zoológicos fueron exposiciones que itineraron por ciudades europeas. En el caso latinoamericano, se conoce la existencia de este tipo de prácticas en Argentina, con la Feria Exposición Nacional de Industria Comercio y Ganadería, realizada el año 1898 y en la cual se “expusieron” representantes de pueblos indígenas del extremo sur chileno, conocidos bajo el concepto de “fueguinos”.

los museos, denunciando la presencia de los restos del indígena fueguino Mash Kensis – último en morir de aquellos que conformaron el grupo de Inacayal– en la muestra permanente del Museo de La Plata. Lo anterior propició su retiro el año 2006 y la posterior resolución que prohíbe en Argentina la exposición de objetos bioantropológicos de cualquier pueblo originario de América (Vallejo, 2012: 164).

2.5 Un nuevo trato: participación nativa en el museo

Como se ha advertido en páginas precedentes, uno de los cambios más significativos que se han dado al interior de los museos con colecciones etnográficas es la incorporación de las poblaciones nativas o comunidades de origen a su quehacer. Lo anterior se puede evidenciar en dos grandes temas: a) un cambio en el discurso museológico y b) un nuevo trato en el manejo y propiedad tanto de las colecciones etnográficas como aquellas de carácter bioantropológico.

2.5.1 Cambios en el discurso museológico

En su descripción sobre cómo se elaboró la exposición “*African Worlds*” del Horniman South Hall Museum, Anthony Shelton describe ciertos temas atinentes a su diseño y ejecución que evidencian los radicales cambios que han sufrido algunos museos con colecciones etnográficas en distintos puntos del mundo.

En primer lugar, el autor reflexiona sobre la reformulación del concepto de una exposición, el cual, estos últimos años, se ha movilizado desde una vocación general a una más específica. Así, muchos museos han privilegiado un abordaje más territorial que cultural, como el Museo Nacional del Indio Americano (EE.UU.), que en su exposición inaugural “Nuestro universo, nuestros pueblos y nuestras vidas” (2004) presentó a ocho comunidades indígenas norteamericanas reflexionando sobre sí mismas, sus cosmologías, historias e identidades. Dichas comunidades fueron entendidas como localidades territorialmente definidas, otorgándole mayor legitimidad a la exposición, en tanto evitaba la intención de representar a todo un pueblo en una sola exposición (Shannon, 2009:222).

Similar fenómeno podemos ver en los museos comunitarios de México, los que, como destaca Manuel Burón, se caracterizan por una aproximación territorial a partir de la cual los distintos museos representan e identifican a las pequeñas comunidades que lo conforman y

no pretenden abarcar a los pueblos originarios o etnias de las que forman parte. Incluso, un elemento característico de estos museos es que en ellos participan personas indígenas y mestizas (Burón, 2012:184).

Lo anterior se relaciona con un cambio del enfoque museológico que privilegiaba exclusivamente un conocimiento paradigmático y hoy en día válida, a su vez, el conocimiento local. Para Shelton, el conocimiento paradigmático corresponde al:

“Cuerpo de información formalmente codificado e institucionalizado que las sociedades occidentales privilegian sobre los conocimientos locales (...) y se presenta a sí mismo como independiente de la agencia humana, reproduciendo la relación jerárquica y privilegiada entre quienes hacen las exposiciones y las objetivaciones de su sujeto” (Shelton, 2003:184).

La incorporación del conocimiento local, supone, a su vez, la intervención de miembros de la comunidad de base en la organización de una exposición, sus temas y prioridades. La literatura sobre aquello es profusa y da cuenta de distintos mecanismos con niveles diferenciados de participación que van desde una consulta no vinculante a las exposiciones colaborativas (Phillips, 2006:157-158) o co-curatorias (Macdonald & Alford, 2007:285).

Para Ruth Phillips, las exposiciones colaborativas se han transformado en un nuevo paradigma, cuyos componentes son: a) el surgimiento de una nueva ética post-colonial anclada en el concepto de reparación, que comprende el conocimiento como una propiedad y, por tanto, debe contemplar ganancias tanto para el museo como para la población nativa; b) un énfasis mayor en el proceso que en el resultado, que considera los tiempos necesarios para generar una relación con la contraparte nativa y que no se restringe al resultado expositivo, sino que supone un rico proceso de intercambio de conocimiento; y c) la reafirmación del museo como un espacio de integración, capaz de producir un nuevo conocimiento que estimula memorias oprimidas por el pasado colonial y las políticas de asimilación (Phillips, 2003:158-167).

Dentro del paradigma de exposiciones colaborativas, la autora identifica dos modelos: la exposición basada en la comunidad y la exposición multivocal. En la primera, quien elabora el discurso es la misma comunidad, mientras que el curador o comisario opera como un facilitador. Bajo este modelo, la comunidad actúa como un árbitro de lo que se expone y cómo se expone, privilegiando un enfoque que le permita darse a conocer. En este sentido, Phillips observa estas exposiciones como una reparación semiótica, en tanto proponen una muestra desde los ojos del nativo que otorga nuevos sentidos a los objetos expuestos y que tradicionalmente habían sido interpretados desde la cultura occidental. Un ejemplo de este

modelo lo proporciona el Museo Nacional de las Culturas Populares, en México, que en la década de 1980 desplegó un trabajo participativo con un fuerte componente etnográfico para recuperar el relato de las comunidades indígenas en su discurso museológico.

Una de las exposiciones más significativas del período fue “Nuestro Maíz”, creada en el marco del programa “El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana” y cuyo objetivo era “promover una concientización y apreciación por el rol central que ha tenido este cultivo desde hace 3.000 años en la mayoría de las culturas aborígenes de México” (Shelton, 2003: 185). Para ello, se recolectaron más de 130 monografías de diferentes poblados del México, que rescataban el saber popular en torno a este producto y que fueron el insumo de la exposición, la cual, a su vez, itineró por dichos territorios (Bonfil, 1983:154). Así, como destaca Shelton, “Nuestro Maíz” es una de las primeras experiencias expositivas donde se rescata la voz de sus propios protagonistas, relegando a los curadores a un rol de facilitadores y evitando “imponer los términos de una ideología externa a ellos” (Shelton, 2003:185).

Otro ejemplo se puede encontrar en el Museo Nacional del Indio Americano, el cual se jacta de que su programa expositivo reconoce la “auténtica voz y perspectiva nativa”, apostando por una “representación auténtica”, ya que sus exposiciones son comisariadas por equipos de indígenas, quienes definen el desarrollo de los contenidos de las galerías, sus temas y textos (Shannon, 2009:218).

En el modelo de la exposición multivocal, por su parte, el equipo del museo y los consultores de la comunidad “intentan buscar un espacio en que coexistan múltiples perspectivas” (Phillips, 2003:164), sin que la exposición y su temática quede en manos de la comunidad. Experiencias de este tipo se pueden advertir en el Museo Canadiense de la Civilización, el cual, dentro del proceso de once años de planificación para su inauguración, realizó una reflexión sobre el encuentro de diferentes saberes que quedó evidenciado en la sección “Maneras de saber” (2003) de su exposición permanente. Esta yuxtapone y reconoce como igualmente válidos los modos explicativos de la arqueología, la antropología y el conocimiento tradicional indígena (Phillips, 2006:77, Ashley 2007:493).

Con todo, Phillips reconoce que la presencia de ambos modelos nunca es del todo pura y la mayoría de las exposiciones colaborativas combinan ambas estrategias. También, ambos modelos presentan problemáticas distintas; el modelo multivocal puede ser un ejercicio complejo de negociación cuyo resultado no satisfaga a ninguna de las partes, mientras que el riesgo de la exposición basada en la comunidad es que el conocimiento allí expresado, por

tratarse de la visión que determinado grupo tiene sobre sí mismo, sea sesgado, romantizado, o autocomplaciente, evitando tocar temas conflictivos o bien, irrelevantes para un público externo a la comunidad (Simpson, 1996:68-69).

Otro cambio, que no se restringe exclusivamente a los museos con colecciones etnográficas, es la producción de exposiciones regidas por un discurso y no por la colección. En efecto, muchas de las actuales exposiciones en museos de América y el Pacífico han privilegiado un enfoque donde se “cuentan historias” y los objetos operan como soporte de ellas. A su vez, en un claro reconocimiento a las demandas de las comunidades originarias por ser tratadas como “culturas vivas”, instituciones como como el Museo del Indio Americano, el Museo Te Papa Tongarewa, el Museo Canadiense de la Civilización o el Museo Nacional de Australia, si bien pretenden entregar una síntesis histórica, también han considerado hablar de las poblaciones nativas desde su presente, integrando a la vez, sus problemáticas actuales.

2.5.2 Cambios en la tutela y manejo de las colecciones etnográficas y bioantropológicas

Una de las principales demandas de las poblaciones originarias a los museos, desde la segunda mitad del siglo XX, ha sido la restitución de las osamentas y objetos sagrados que se encuentran bajo su tutela y que reclaman como propios. Lo anterior ha tenido una recepción positiva a nivel mundial; la UNESCO promueve la restitución y repatriación de restos humanos y en el Congreso Mundial de arqueología del año 1990 se firmó el Acuerdo de Vermillion, que define ciertos lineamientos éticos con respecto a los restos humanos, dentro de los cuales plantea que “se respetarán los deseos de la comunidad local y de los parientes o guardianes de los muertos” (Cosmai, Folguera & Outomuro, 2013: 20).

En la misma línea, el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) en su código de ética señala que el museo “tendrá que responder con diligencia, respeto y sensibilidad a las peticiones de que se retiren de la exposición al público restos humanos o piezas con carácter sagrado, respondiendo de la misma manera a las peticiones de devolución de dichos objetos” (Cosmai, Folguera & Outomuro, 2013: 21), mientras que la ONU, en su Declaración de las Naciones Unidas Sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007), favorece explícitamente la repatriación de restos humanos, así como el acceso a sus objetos sagrados:

“Los pueblos indígenas tienen el derecho a manifestar, practicar, desarrollar y enseñar sus tradiciones, costumbres y ceremonias espirituales y religiosas; a mantener y proteger sus lugares religiosos y culturales y a acceder a ellos privadamente; a utilizar y controlar sus objetos de culto, y a obtener la repatriación de sus restos humanos (...) Los Estados procurarán facilitar el acceso y/o la repatriación de objetos de culto y de restos humanos que posean mediante mecanismos justos, transparentes y eficaces establecidos conjuntamente con los pueblos indígenas interesados”. (ONU, 2007: 7).

Al respecto, la reacción de los Estados y museos involucrados ha sido disímil y James (2003) las clasifica en tres grandes estrategias: la legislación nacional, la elaboración de tratados y la negociación directa.

En el ámbito de la legislación nacional, uno de los principales casos es el de Estados Unidos, con la Ley NAGPRA, mencionada en páginas anteriores. Esta ley, entre otros aspectos, protege los sitios arqueológicos y exige a los museos tanto el inventario de las colecciones etnográficas y bioantropológicas bajo su tutela como la entrega de esta información a las comunidades indígenas que lo soliciten (Simpson, 1996:205). A partir de esta información las comunidades nativas americanas tienen el derecho a tramitar su devolución. Sin embargo, tanto los documentos requeridos como los estándares exigidos para su futura conservación y exposición han disuadido a muchas comunidades, aunque otras han tenido éxito y hoy han podido erigir sus propios museos con las piezas que les han sido restituidas o darle sepultura a los restos de sus antepasados.

A su vez, como se mencionó en páginas precedentes, Argentina desde el año 2006 posee la Ley 25.517, la cual establece la posibilidad de devolución de restos humanos indígenas, señalando en su artículo 1 que: “los restos mortales de aborígenes, cualquiera fuera su característica étnica, que formen parte de museos y/o colecciones públicas o privadas, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades que lo reclamen” (Ley 25.517, Art I., citada en Verdesio, 2011: 2). Sin embargo, la Ley de Patrimonio N° 25.743, identifica como parte del patrimonio nacional tanto los yacimientos arqueológicos como paeloantropológicos, aspecto que para Gustavo Verdesio resulta un retroceso y una contradicción en relación con el espíritu de la ley anterior (2011:2). Con todo, gracias a esta ley se han logrado restituir osamentas a sus herederos, como ocurrió con el mencionado caso de los restos del cacique tehuelche Inacayal.

En segundo lugar, James identifica el modelo de tratados, el cual posee un carácter más regional. Casos de esto se han dado, por ejemplo, en Canadá, entre el Gobierno Federal de British Columbia y la nación *nisga'a*, cuyo acuerdo, en el año 1996, entre otros aspectos, reguló

la tenencia de sus objetos, promoviendo la devolución o acceso a las colecciones y a los sitios arqueológicos. De este modo, tanto el Museo Canadiense de la Civilización como el Museo Real de British Columbia retornaron objetos sagrados a esta nación y los restantes se mantuvieron bajo un modelo de co-manejo a nivel de custodia, almacenaje, acceso, uso, estudio y exhibición (James, 2003:62-63).

El tercer mecanismo, tiene un carácter más informal y se ha implementado en diferentes países. Por ejemplo, en Australia, donde pese a que no se han generado leyes ni tratados específicos con respecto a la restitución, la reacción de los museos australianos, de acuerdo con James, ha sido positiva. Sin embargo, el principal problema de este país se ha dado con respecto a la gran cantidad de objetos aborígenes que se encuentran fuera de las fronteras de la isla, en particular, en museos británicos. La dirección que se tomó para la solicitud de repatriación fue la de las relaciones diplomáticas, sin embargo, la respuesta no ha sido positiva y el año 2002 diversos museos líderes del mundo firmaron una declaración oponiéndose a la devolución de artefactos culturales obtenidos durante el régimen imperialista, argumentando que su obtención no tuvo un carácter ilegal (James, 2003:62-67).

En efecto, el fenómeno de la repatriación, es decir, la devolución de objetos y restos humanos por parte de los museos de países distintos del que habitan las comunidades/museos o países que los demandan, se ubica en esta categoría, dado que en dicha problemática convergen legislaciones que pueden ser disímiles. En este plano, las demandas suelen provenir de países de África, Asia y América a museos norteamericanos y europeos, los cuales, pese a que en un primer momento han tenido una reacción negativa, últimamente se muestran más dialogantes, como lo evidencia la aprobación por parte del congreso francés de una ley que permitía la repatriación de 20 cabezas tatuadas maoríes que se encontraban en museos como el Quai Branly y Museo de Rouen, al gobierno neozelandés.

A su vez, si bien en América Latina el debate sobre la repatriación no ha tenido la magnitud presente en otros territorios, existen algunos casos emblemáticos. En Chile, el año 2010, la Universidad de Zurich hizo efectiva la entrega de los restos humanos de cinco personas kawashkar que habían sido secuestradas para su exhibición en el *Jardin d' Acclimatation*, en París (1881) y luego fueron llevados a otras ciudades europeas como Berlín, Londres y Bruselas hasta encontrar la muerte en la capital suiza (Báez & Mason, 2006:15). Otro caso latinoamericano se dio el año 2002, cuando el desaparecido Museo del Hombre repatrió los restos del cacique charrúa Vaimaca Perú –quien había sufrido similar destino que los mencionados kawashkar– a su territorio natal en Uruguay (Verdesio, 2011:4).

De manera paralela a la repatriación y la restitución, se han dado formas menos radicales que dicen relación con el acceso por parte de los indígenas a las colecciones que corresponden a sus ancestros, así como una conservación que considere sus valores y creencias. Como destaca Miriam Clavir, la perspectiva museológica difiere significativamente de la nativa tanto a nivel intelectual como emocional y supone formas diferentes de aproximarse a los objetos y su exposición. Por ejemplo, para muchos aborígenes, el deterioro forma parte de un proceso natural por el que deben pasar los objetos para así cumplir su ciclo, o, bien la tenencia, en especial de objetos sagrados, debe cumplir con ciertos protocolos que no tienen que ver con su conservación, sino con el equilibrio de las fuerzas cósmicas y la estructura social de cada pueblo (Clavir, 2002:77-78).

Encontramos casos de lo anterior en Nueva Zelanda con los *taonga* maoríes, los cuales, debido a la recomendación de ancianos de la comunidad, son expuestos y almacenados en los museos neozelandeses hacia arriba y con fuentes de agua próximas a estos. Lo anterior se debe a la creencia popular de que si los tesoros no son correctamente almacenados pudieran dañar a la comunidad (Simpson, 1996:197). A su vez, en el Museo Te Papa Tongarewa, los objetos son organizados en los depósitos no exclusivamente de acuerdo a criterios museológicos y de conservación preventiva, sino también a los impuestos por la comunidad, como su carácter (sagrado/doméstico) y afiliación tribal (Kreps, 2006: 71).

Algo similar ocurre en el Museo Nacional del Indio Americano, el cual posee una política de manejo de colecciones que contempla un equipo consultor compuesto por representantes de los distintos pueblos originarios del territorio. Dicho comité asesora al Museo para identificar aquellos objetos que merecen un trato especial debido a su carácter sagrado, los cuales son etiquetados bajo esa categoría y almacenados según las creencias nativas. Así, por ejemplo, para algunas culturas, los objetos de mujeres y hombres no deben conservarse en el mismo lugar o bien, algunos por tratarse de objetos de personas con mayor jerarquía (como guerreros o sabios) deben ubicarse más arriba que los demás. A su vez, el cumplimiento de dicho protocolo es supervisado periódicamente por el equipo consultor (Rosof, 2003:74-75).

Por último, algunos museos han desarrollado una política de préstamos de objetos sagrados con fines rituales o educativos. Casos de ello se dan en el Museo Nacional del Indio Americano y el Museo de Antropología de British Columbia, institución que facilita piezas de su colección para la celebración de *potlachs* u otras festividades (Ames, 1992:81). Ambas instituciones, a su vez, son algunas de las cuales han recibido recomendaciones por parte de

miembros de pueblos originarios sobre qué exponer y que no exponer, así como la forma en que estos objetos deben ser dispuestos.

En este capítulo se abordó el contexto histórico y social en que emergen las organizaciones indígenas en América y el Pacífico a partir de la segunda mitad del siglo XX, así como la respuesta global y nacional hacia sus demandas. Lo anterior, junto a un debate al interior de los círculos académicos y museológicos, en el marco de una crisis representacional anclada en su origen colonial, la pretensión de objetividad y la monopolización del control cultural sobre la interpretación de las sociedades indígenas, ha movilizó un cambio, ya sea a nivel de estados o instituciones específicas en el manejo e interpretación de la cultura material de los indígenas de sus respectivos territorios.

Dichos cambios pueden resumirse en el reconocimiento del derecho de las comunidades de base sobre las colecciones museológicas que refieren a ellos, lo cual ha significado la apertura a la participación de las mismas en esferas como la tutela y manejo de estas colecciones, su interpretación en los museos y una reparación histórica que comporta la revisión del discurso de estos museos en los ámbitos de su historia como aparatos coloniales y el rol que le han consignado a los pueblos indígenas en el relato sobre la historia nacional. A su vez, dicha reparación ha significado, en algunos casos, el aproximarse a estas sociedades en tanto sujetos históricos y vigentes, cuya dimensión política es inalienable y se describe en los museos a partir del reconocimiento de sus actuales y diversas problemáticas, las que dicen relación con la pobreza, la marginación, la falta de representación política, las demandas territoriales y los innumerables conflictos que poseen hoy en día con empresas transnacionales y que ponen en cuestión el modelo hegemónico capitalista de las naciones en las que habitan.

Sin embargo, la emergencia indígena en los museos, es un fenómeno de carácter reciente, y como destaca Clifford, “inescapable” (2013:21) y, aunque algunos museos hayan movilizó cambios significativos para el establecimiento de un “nuevo trato” con sus comunidades indígenas, el entender los museos como “zonas de contacto” supone, asimismo, un aumento en la conflictividad, así como el encuentro de visiones de mundo que resultan, en ocasiones, difíciles compatibilizar.

Así, cabe preguntarse hasta dónde los museos estarán dispuestos a ceder poder y “sacrificar” su vocación científica en pro de abrirse al conocimiento tradicional y las demandas concretas

de sus comunidades de base. Tradicionalmente los museos operaron “hacia adentro”, legitimados como únicos portadores de la verdad en la interpretación de las colecciones amparados por su carácter científico, el cual, para el mundo occidental, es sinónimo de neutralidad ideológica y objetividad. Ahora, investigadores y comisarios han de compartir esta autoridad y negociar contenidos y aproximaciones en virtud de un imperativo de corte moral y político, pero no necesariamente “científico”, entendido este desde una dimensión positivista.

A la vez, surge la pregunta sobre los límites de la inclusión del punto de vista nativo, cuando este entra en tensión con la aproximación científica y aparece el riesgo de que, por un intento de reparar la herida colonial, los museos pierdan su foco y vocación, instalando discursos complacientes hacia estas comunidades sin abrir con ello espacio a la necesaria crítica y contraposición de perspectivas.

En suma, como reconoce Weil, emergen en la actualidad preguntas importantes sobre el destino de estos museos en el futuro: ¿pueden los museos ser guiados por un fuerte *ethos* de colaboración, manteniendo, al mismo tiempo, una fuerte integridad curatorial?, ¿pueden los museos ser tanto “sobre algo” como “para alguien”? (Weil, 1999, citado Golding & Modest, 2013:25).

CAPÍTULO III

Objetos de “indios”, colecciones antropológicas.

Los pueblos indígenas en los museos de Chile

En los capítulos precedentes se realizó una breve revisión de lo que algunos autores han denominado como la crisis de representación de los museos etnográficos, haciendo énfasis en los museos de aquellos países que poseen población nativa al interior de sus territorios. En efecto, los museos de América y algunos países del Pacífico no solo han debido enfrentar un cuestionamiento sobre los orígenes de sus colecciones, su potestad sobre estas y su modo de representar e interpretar a sus sociedades “productoras”, sino también el que su “objeto de estudio” no sea una sociedad distante, sino ciudadanos de sus propios países, los que crecientemente comienzan a exigir sus derechos, fenómeno que en las últimas décadas ha empezado a permear la gestión de estas instituciones.

Dicha situación puede observarse también en Chile, país donde en la actualidad habitan diferentes pueblos originarios. En el presente capítulo se abordará el surgimiento y desarrollo de la escena museológica nacional a la luz de su relación con la cultura material indígena. Esto es, el acopio, interpretación y divulgación de las colecciones antropológicas que refieren a los pueblos que habitaron y habitan el actual territorio chileno. De acuerdo con Luis Alegría (2004), es posible reconocer tres grandes etapas de lo que el autor denomina como el campo patrimonial chileno. La primera, estrechamente relacionada con la conformación del Estado, subordinó la gestión y noción de lo patrimonial a la elaboración de un necesario discurso identitario nacional, que hasta entonces no existía y cuyo principal, sino único, instrumento, fue la figura del museo. La segunda, corresponde a la aparición de la academia, lo que supuso que el campo patrimonial obtuviera una mayor autonomía y se “despegara” de los museos y el Estado, para ser materia de especialistas y otras instituciones y, la tercera, que emerge con fuerza en las últimas décadas, se caracteriza por la aparición de la figura de la “comunidad”, lo que ha obligado tanto al Estado como a la academia a vincularse con otros actores sociales, antes ajenos a la gestión e interpretación patrimonial, pero que hoy en día demandan una participación en la construcción del discurso patrimonial

(Alegría, 2004:5). Dicha distinción, resulta útil, asimismo, para comprender cómo ha transitado la comprensión de los pueblos indígenas y su cultura material en los museos.

En este capítulo se observará cómo los primeros museos nacionales, influidos por la necesidad de forjar un proyecto identitario nacional, se abocaron al conocimiento extensivo del territorio. En este marco, los pueblos indígenas y su cultura material fueron entendidos como un objeto de estudio y no como sujetos con una subjetividad, historia y biografía propias, ya que se les abordó en tanto especie, que debía ser descrita, analizada y cuantificada.

Posteriormente se abordará el surgimiento de la antropología, disciplina que, al igual que en Europa, nace en estrecha relación con los museos y que, en sus orígenes, utilizará a estas instituciones para producir conocimiento sobre los pueblos que habitaban el territorio nacional y su cultura. Ello fue, en gran parte, apoyado por los científicos extranjeros que arribaron al país para conformar los primeros museos y sociedades científicas e “importaron” las líneas de pensamiento que primaban en ese entonces en Europa. Se explicará entonces que, por un largo período de tiempo, las sociedades indígenas o fueron menospreciadas por las élites políticas de la época, o bien, fueron entendidas como destinadas a desaparecer, promoviendo un enfoque que José Bengoa (2014) denomina “rescatista”, por parte de los primeros investigadores. Para el autor, el evolucionismo será un sello duradero en la producción de conocimiento nacional en relación con la figura del indígena e influirá profundamente en la producción científica sobre estos pueblos y su imaginario nacional

Las últimas décadas, el Estado de Chile ha atendido a lo que ha sido denominado como una “deuda” hacia los pueblos originarios del país, lo que ha propiciado, entre otros aspectos, cambios a nivel jurídico, político e institucional en cuanto al reconocimiento de sus derechos y su diversidad cultural, lo cual tímidamente comienza a afectar el quehacer de los museos chilenos. Sin embargo, y como se observará en las páginas que siguen, la instalación de un “nuevo trato” hacia los pueblos indígenas en el campo patrimonial/ museológico es aún incipiente y fragmentado, sin que pueda reconocerse un discurso homogéneo y coherente a nivel público sobre el rol y estatuto de los pueblos indígenas en los museos, en tanto herederos de la cultura material que se exhibe en muchos de estos.

3.1 El surgimiento de los museos en Chile y su aproximación a las colecciones antropológicas

Como algunos autores han planteado (Ames, 1992, Tythacott, 2011 y Bennet, 1988), los museos nacieron a partir de colecciones privadas de la élite que luego pasaron a formar parte de los primeros museos nacionales y, con ello, aquellos valores pertenecientes a las clases acomodadas se instauraron como valores públicos, convirtiendo, como destaca Michael Ames, la perspectiva subjetiva de un coleccionista (y una determinada clase social) en una visión de la realidad que debiese ser significativa para todos los visitantes (Ames, 1992:21). Así, se reprodujeron los intereses, gustos y perspectivas de las clases gobernantes, invisibilizando a las clases subordinadas, lo que de acuerdo con Tony Bennet, se relacionaría con un supuesto implícito de que estas no tenían una cultura que mereciera ser conservada. El museo como institución pública supondría entonces, una política deliberada para socializar a los ciudadanos en la “cultura de la clase media” (Bennet, 1988:73). Michael Ames, coincide con lo anterior, planteando que, con la democratización de los museos, estos se tornan en espacios de control social que difunden imágenes autorizadas de la historia y la cultura de una nación: “El museo es donde deberías ir para comparar tu propia percepción de la realidad con aquella que es la aceptada y aprobada, y, por tanto, una visión ‘objetiva’ de la realidad” (Ames, 1992: 21). De este modo, los museos modernos, como señala Bennet, se transforman rápidamente en los principales bastiones de la “cultura pública” y asistir a ellos, por tanto, podría ser comprendido como un verdadero “ritual de civismo” (Bennet, 1988:73).

Por ello, no es de extrañar que la figura del museo se encuentre estrechamente relacionada con la consolidación de los estados nación en Europa y algunos países del “Nuevo Mundo” en tanto herramienta para legitimar un discurso nacionalista, como destaca Kaplan, en la introducción de su libro “Los museos y la creación de un nosotros” (Kaplan, 1994). Lo anterior se vincula con los postulados de Llorenç Prats, quien plantea que el patrimonio cultural como lo entendemos hoy, no es un fenómeno social universal que haya estado presente a lo largo de toda la historia, sino que es el resultado de una construcción social que se origina en el siglo XIX, asociada al romanticismo y al surgimiento de nacionalismos en Europa, momento es que se requería de símbolos identitarios que reforzaran dicho discurso (Prats, 1997:22).

En la misma línea, Tythacott, reconoce que en el siglo XIX –un período clave para las naciones europeas y latinoamericanas– los museos operan como un mecanismo para su

legitimación (Tythacott,2011:4232), mientras que Macdonald plantea que ellos en sí mismos son concebidos como símbolos de la identidad nacional y el progreso, así como sitios de educación cívica para las masas (Macdonald, 2007:183). Los museos se constituyen, entonces, como el lugar donde se presentaban los valores y emblemas nacionales acompañados de un discurso sintético, homogéneo y simplificado que fomentara la sedimentación de una imagen común, o en palabras de Anderson, una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993).

Semejante fenómeno también se produce en América Latina luego de su independencia de la corona española, en la primera mitad del siglo XIX, en el contexto de las ocupaciones napoleónicas de la península Ibérica. Al forzar la abdicación del rey, se le concede a José Bonaparte, hermano de Napoleón, la potestad sobre las colonias de la corona española en América, decisión que fue rebatida por los criollos latinoamericanos, quienes plantearon, en principio, su dependencia a la corona y no a España y su nuevo gobernante. Lo anterior encenderá el germen independentista en América, el cual, como destaca Carlos Cousiño, no contó con un componente nacionalista. En efecto, de manera casi simultánea, la mayoría de las colonias españolas en América se independizaron, apoyándose mutuamente de la mano de dos grandes líderes: José de San Martín en el cono sur y Simón Bolívar en la zona septentrional de América Latina, de manera que, más que un espíritu nacionalista, se advierte uno de carácter latinoamericanista, en especial, en el caso de Bolívar (Cousiño, 1999:138).

Sin embargo, a poco andar, el proyecto bolivariano de una gran nación hispanoamericana no prosperó y los distintos territorios se estructuraron como naciones independientes. Al respecto cabe destacar la distinción que realiza Mario Góngora entre aquellos países como Perú o México, en los que la formación de sus Estados se afirmaba en la preexistencia “grandes culturas autóctonas” que “prefiguraron los virreínatos y las repúblicas, a diferencia de países como Argentina o Chile, cuya nacionalidad fue configurada con posterioridad a la creación de sus respectivos Estados” (Góngora, 1981:11).

Así, el proyecto nacional en los distintos países latinoamericanos exigía la creación y/o afirmación de una identidad colectiva, a partir de la construcción de un relato nacional capaz de cohesionar a los habitantes de un territorio caracterizado por la diversidad racial y cultural. Para la construcción de dicho “nosotros”, las distintas élites criollas latinoamericanas se ampararon en una concepción homogénea de la nación, bajo la lógica de la imposición de una lengua, una religión y una cultura nacional que, en palabras de Bonfil “habría de sustituir a la pluralidad de identidades existentes (criollos, mestizos, indios,

negros)” (1989:45). Dicha identidad, se construyó entonces sobre la base de las premisas del antiguo colonizador, ya que las élites criollas adoptaron como modelo de desarrollo la modernidad europea, el cual se consideraba no solo superior, sino también inevitable (ibíd.:46).

Así lo reconoce Walter Mignolo, quien plantea que los intelectuales criollos de las nacientes repúblicas latinoamericanas no solo mantuvieron “la diferencia colonial” que instauró el imperio español en el continente y que justificaba la colonización bajo la premisa de la inferioridad de sus habitantes nativos, sino que la intensificaron, reproduciendo así una diferencia colonial “interna” (Mignolo, 2007:112). Sin embargo, como reconoce el autor, con el objeto de distinguirse del antiguo colonizador español y portugués, las élites criollas se inspiraron en la Francia de aquella época y su concepción de la “latinidad”, la cual representaba a la modernidad propia de la Europa meridional, católica y latina. Así, con la independencia de las naciones americanas, la colonialidad no se pone en duda, sino que resulta una operación necesaria para instalar la ansiada modernidad, cuyo referente fue la sociedad europea latina:

“La historia de ‘América Latina’ posterior a la independencia es la historia variopinta de la comunión voluntaria o involuntaria de las élites locales con la modernidad que entrañó el empobrecimiento y la marginación de los pueblos indígenas, africanos y mestizos. La idea de América Latina es la triste celebración por parte de las élites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad”. (Mignolo, 2007:81).

En el proceso de reinención nacional, las élites hicieron uso de diversos mecanismos, como la educación pública, la edición de mapas y publicaciones, la creación de himnos y estandartes, el desarrollo de las ciencias y la fundación de museos nacionales, los que, en palabras de Luis Gerardo Morales “propiciaron la ficción historiográfica, etnográfica y museográfica de la preexistencia de las naciones anteriores a la Conquista española” (Morales, 2011:74). Las jóvenes naciones latinoamericanas, entonces, se abocaron en su primera etapa a reunir, construir y reinventar una serie de rasgos históricos, culturales y biográficos “propios”, con el objeto de dotar de contenido a naciones, que, no preexistían a la conformación de sus respectivos Estados y cuya población tenía como sello una marcada heterogeneidad.

En este marco surgen los primeros museos latinoamericanos, como actores claves en la consolidación de las emergentes disciplinas científicas y la construcción de una narrativa nacional, de exaltación nacionalista, la cual, en algunos casos, hizo uso del pasado

precolombino como un elemento central para justificar la continuidad histórica de las naciones recién conformadas. Dicho discurso, sin embargo, negaba la presencia del “indio”, a quien se le comprendió como un sujeto “degenerado” en comparación con sus antepasados precolombinos. Los museos antropológicos entonces, como plantea Jesús Bustamante, se constituyen para recoger “una memoria nacional en la que se combina la condición de colonizado –frente a Europa– con la de colonizador (frente a las poblaciones indígenas y territorios propios, expresadas en la recolección de objetos que se categorizan como autóctonos, en su sentido literal)” (Bustamante, 2012:19).

Similar fenómeno acontece en Chile, luego de obtener su independencia de la corona española en la primera mitad del siglo XIX, dado que la creación de la nueva República suponía “hacer de una nación heterogénea que habitaba el territorio bajo la soberanía del monarca, en un pueblo homogéneo bajo su propia soberanía y consciente de esa condición” (MHN, 2010: 28). Dicho proceso, al igual que lo acontecido en el resto de Latinoamérica, fue dirigido por una minoría social; una reducida élite política, económica, intelectual y racial que propició la instauración de una “cultura nacional” que ignoraba la heterogeneidad sociocultural – y racial– propia del territorio chileno. Dicha política estatal, para Carlos Aldunate, fue particularmente significativa en el caso chileno y, por ende, “desastrosa para la sobrevivencia de culturas regionales y especialmente de las sociedades indígenas, algunas de las cuales desaparecieron por completo de la faz de la tierra” (Aldunate, 1998:18).

A diferencia de otros países de Latinoamérica, como Perú o México, cuyos pueblos precolombinos habían legado una monumental cultura material que daba cuenta de vastos conocimientos en áreas como la matemática, la arquitectura o la astronomía, la cultura material de los pueblos que habitaron el que entonces se constituía como el territorio nacional chileno era mucho más discreta. En efecto, los pueblos indígenas de Chile jamás se organizaron en imperios como el inka o el azteca, no conformaron sociedades centralizadas ni construyeron grandes ciudades, de modo que no desarrollaron la arquitectura a gran escala como sí se dio en Mesoamérica y los Andes Centrales.

Así, a la llegada de los españoles al continente, ante las pirámides mayas o los centros ceremoniales inka, la cultura material de los pueblos chilenos resultaba “pobre” e “insignificante”, lo que instauró un imaginario, que se mantiene hasta el día de hoy, y que comprende a los “indios chilenos” como menos evolucionados que sus pares andinos o mesoamericanos. Por ello, en la construcción del mito nacional chileno el componente precolombino se encontró ausente y, como se observará en el capítulo siguiente, la supuesta

continuidad cultural nacional se encontraba anclada más en valores –la valentía y la resistencia a ser dominado de los antiguos mapuche– que en un acervo de conocimientos representados por obras de arquitectura o arte precolombinos, las cuales se encontraban ausentes en el repertorio patrimonial disponible.

Pese a lo anterior, los “objetos indígenas” se encuentran presentes en todas las iniciativas museológicas que surgen en la primera etapa de la nación, en donde fueron interpretados o bien como fetiches y rarezas que operaban como testimonios del poder nacional, o bien, como los vestigios de sociedades que estaban destinadas a desaparecer y, por tanto, debían ser rescatados para su posterior conocimiento y estudio.

El primer museo chileno se funda en 1830, a pocos años de consolidarse la independencia de Chile, bajo el nombre de Museo Nacional y que posteriormente se transformaría en el actual Museo Nacional de Historia Natural (MNHN). La dirección del museo quedó bajo la tutela de Claudio Gay, naturalista francés que tuvo la misión de crear y organizar dicho museo. Lo anterior es consistente con dos fenómenos que se dieron en casi toda Latinoamérica en relación al surgimiento de sus primeros museos, a saber, a) el protagonismo de científicos extranjeros en el incipiente desarrollo científico y museológico del continente y b) una tendencia inicial hacia los museos de historia natural y los enfoques naturalistas.

Junto con Claudio Gay arribaron al país importantes científicos de Francia, Inglaterra y Alemania, quienes fueron los encargados de definir la naciente museología nacional y sus líneas investigativas, importando los modelos teóricos en boga para Europa en ese momento. Muchos de ellos quedaron a cargo de los primeros museos chilenos como sus directores o investigadores, a la vez que propiciaron la creación de las primeras sociedades científicas, como la *Deutschen Wissenschaftlichen Vereines zu Santiago* (1885) y la *Societé Scientifique du Chile* (1891), las que junto con los museos operarán como los actores fundamentales en el desarrollo de las disciplinas vinculadas al estudio de los pueblos originarios, a saber, la arqueología y la antropología (Arnold, 1990; Orellana, 1996; Palestini, Ramos & Canales, 2010).

En segundo lugar, cabe destacar la preponderancia de las ciencias naturales como temática prioritaria a desarrollar en la gestación de los primeros museos chilenos por sobre otras tipologías museológicas, como las Bellas Artes o la Historia. En efecto, los museos nacionales de Bellas Artes e Historia nacen décadas después, incluso, con posterioridad a la creación de algunos museos de historia natural en otros puntos del país, como el Museo de Historia Natural de Valparaíso (1878) y el Museo de Historia Natural de Concepción (1903). Lo anterior, guardaría relación con la necesidad de la naciente república de consolidar a nivel

simbólico un control sobre el territorio nacional, identificando e investigando su geografía y especies, así como los restos arqueológicos y objetos contemporáneos de aquellas sociedades que los primeros científicos interpretaron como “primitivas”.

Para 1838, el Museo Nacional ya poseía una colección de zoología, botánica y paleontología, así como una colección etnográfica y arqueológica, conformada gracias a expediciones por el territorio y donaciones de personas pertenecientes a la élite nacional (Urizar, 2012: 218). Con Rodolfo Phillipi, sucesor de Gay, dichas expediciones continuaron, lo que permitió el enriquecimiento de las colecciones del Museo (Orellana, 1996).

La aproximación hacia las colecciones antropológicas de Museo Nacional, influida por sus directores fue de carácter naturalista, como destaca el arqueólogo Mario Orellana: “El resto arqueológico se recolectaba como el resto mineral o ejemplares de la flora. Había que clasificarlos, organizar tipos. Los métodos empleados eran los naturalistas” (Orellana, 1996:42). En efecto, de acuerdo con este autor, en Chile recién pueden advertirse los esbozos de lo que serán los estudios de carácter arqueológico y antropológico en el decenio de 1870-1880, una década después de lo ocurrido en Europa y cuyo hito fue la publicación “Los aborígenes de Chile” (1883) de José Toribio Medina²¹. José Bengoa, concuerda con lo anterior y señala que, con dicha publicación no solo se inaugurarían los estudios antropológicos en Chile, sino también una comprensión evolucionista de los pueblos indígenas del territorio nacional que las élites chilenas adoptaron fácilmente, pues dotaba de una justificación científica a los estereotipos que ya se encontraban presentes en torno al indígena (Bengoa, 2014:16). La publicación de Medina, como reconoce Bengoa, estuvo fuertemente influenciada por el evolucionismo de Morgan, lo que se traduce en el empleo de las categorías de salvajismo, barbarie y civilización (ibíd.), las cuales legitimaban las perspectivas que ya se tenían sobre el “indio”, en especial, el mapuche y el fueguino, cuyos territorios prontamente serían anexados por la naciente república.²²

Quizás uno de los mejores representantes del espíritu evolucionista de la época fue Benjamín Vicuña Mackenna, intendente de Santiago, quien el año 1873 realiza la “Exposición del

²¹ Se le reconoce a esta publicación el ser la primera que resume de manera analítica y sistemática las diversas investigaciones que se habían realizado hasta ese entonces en Chile sobre los pueblos que habían habitado y habitaban su territorio, a través de un prolífico estudio y comparación de información de diversa naturaleza y trabajo de terreno, sentando así las bases del posterior desarrollo de la antropología como disciplina y sus principales áreas de desarrollo.

²² En efecto, para Bengoa, el evolucionismo “caló hondo” en las élites chilenas, a tal punto que, para el autor, este se tornó en una suerte de sentido común. Para Bengoa, las frases de Darwin sobre los indígenas fueguinos, a quienes posicionó en la más baja escala evolutiva, marcó un sello en la comprensión de los pueblos indígenas de Chile como bárbaros o salvajes (Bengoa, 2014)

Coloniaje”, orientada a la exhibición de objetos procedentes del período de La Colonia y comienzos de la República. Dicha exposición contó con una sección dedicada a “objetos i [sic] utensilios de la industria indígena [sic] anterior a la conquista” (Vicuña Mackenna, 1873:8), la cual constaba de 46 piezas de diversa procedencia: indígenas fueguinos y del centro sur de Chile, así como del Perú e, incluso, de Estados Unidos. Algunos objetos se obtuvieron en préstamo del Museo Nacional, mientras otros fueron donados por algunos vecinos y el mismo intendente. En lo que respecta a los “objetos indígenas”, no se utilizó criterio alguno de selección más que su carácter de “indígena” y, en algunos casos, el reconocimiento de su valor estético.

Un año después, con la colección de objetos de la Exposición del Coloniaje, Vicuña Mackenna fundará el Museo Histórico Indígena del Santa Lucía, ubicado en el cerro del mismo nombre y espacio emblemático de la ciudad de Santiago que albergó cementerios indígenas y fuertes españoles, siendo, además, el lugar donde se fundó la ciudad. El Museo se emplazó en el castillo Hidalgo, construido por el último gobernador español y reacomodado por Vicuña Mackenna:

“Nos falta ahora únicamente conducir al visitante al monumento de mayor importancia del Santa Lucía, cual es el Castillo de Hidalgo, completamente transformado ahora, siendo sus antiguos calabozos dos salones destinados, el uno, a una biblioteca i [sic] el otro a un museo histórico-indígena [sic], al paso que su famosa esplanada [sic] de piedra de cantería (panteón de los primitivos herejes del país) ha sido convertido en un agradable jardín (Vicuña Mackenna, 1874: 16).

La cita anterior nos permite reconocer el espíritu etnocéntrico y evolucionista con que Vicuña Mackenna evalúa a los habitantes autóctonos del territorio chileno, en tanto “primitivos herejes”. En efecto, este intelectual representó en aquella época un enfoque racional- iluminista, que ponía su acento en conceptos como el progreso y, por cierto, la civilización, los cuales materializó en su gestión como intendente a través del desarrollo de una serie de obras urbanas y en un persistente interés por recoger los logros de la nación en un museo como los que existían en el continente europeo. Sin embargo, con su muerte, el año 1886, el Museo Histórico Indígena del Santa Lucía es desmantelado y sus colecciones fueron distribuidas en distintas instituciones (Urizar, 2012:220).

La exposición del Coloniaje y el Museo Histórico Indígena del Santa Lucía pueden ser considerados como las primeras tentativas de un museo histórico de carácter nacional en Chile. Si bien en ambas exposiciones el componente indígena se encuentra presente a través de su cultura material, este aparece dissociado de sus pueblos creadores, y, más que el

reconocimiento de los indígenas como sujetos históricos de la nación, dichas exposiciones resultan más un afán por manifestar el control y dominio sobre estos y su materialidad, como tesoros o botines de una nación que se erigía como la dominante sobre estos pueblos.

Pocos años después, al enfrentar el nuevo siglo, Chile se prepara para la celebración del Centenario de la nación en un momento de crisis social; un cuarto de la población nacional vivía en condiciones miserables, abundaban las enfermedades y el alcoholismo y la distancia entre la élite y el pueblo ponía en riesgo la idea de una cultura nacional compartida. En dicho marco se dan las celebraciones del Centenario, que contemplaron la realización de la Exposición Histórica del Centenario (1910), cuyo fin era constituirse posteriormente en un Museo Histórico Nacional, el cual se funda un año después (Alegría & Núñez, 2007).

Dicha exposición intentó congrega a los diferentes actores de la sociedad. Incluso, se convocó públicamente a todos los ciudadanos para que donasen objetos y así se pudiera presentar una muestra representativa del patrimonio histórico nacional. Dentro de los objetos solicitados se encontraba la categoría “objetos indígenas”. Sin embargo, cabe reconocer que esta exposición no contó con el protagonismo que debiera en el contexto de las celebraciones del Centenario. Al contrario, como reconocen Luis Alegría y Cristián Gutiérrez (2009), la exposición del Centenario no formó parte de los eventos significativos de dicha celebración, no fue mencionada en su programa de actividades y tampoco contó con un catálogo, a diferencia de lo que ocurrió con la Exposición de Bellas Artes. Para los autores, lo anterior se relaciona con una problemática más profunda de la sociedad chilena de ese entonces, a saber, “un agotamiento de la disciplina histórica como referente representacional de la identidad” (Alegría & Gutiérrez, 2009:17). Ello, por tanto, supuso una escasa reflexión sobre la identidad nacional desde la propia historia, así como de los actores sociales involucrados en esta y, por consiguiente, del rol de los pueblos indígenas en el pasado y presente de la nación.

Debido a la ausencia de un catálogo de la exposición no existe información sobre cuántos objetos indígenas fueron expuestos, sus características o pueblos de procedencia. Lo que sí quedó establecido en las críticas posteriores a la Exposición de Centenario, fue que la aparente apertura de la convocatoria, en la práctica, mantuvo un sesgo favorable a las élites, con una exposición que privilegió pinturas y retratos, así como uniformes e insignias militares, mientras que, como rescatan Luis Alegría y Gloria Núñez, algunos personajes de la época se manifestaron disconformes debido a la escasa importancia que se le dio a los objetos procedentes de la arqueología (Alegría & Núñez, 2007). Al respecto, cabe destacar que la

crítica apuntaba a la sub-representación de una disciplina científica emergente y no al reconocimiento de los aborígenes de Chile en la síntesis nacional que pretendía la exposición.

En efecto, dicha disciplina comenzaba a perfilarse, dando comienzo así a una nueva fase en la historia del campo patrimonial chileno y, en específico, al estudio de las sociedades indígenas pasadas y presentes del país.

3.2 Institucionalización y profesionalización del estudio y puesta en valor del patrimonio indígena

Luego de esta primera fase, destinada a la creación y organización de los primeros museos en Chile, autores como Marcelo Arnold (1990), Mario Orellana (1996) y José Bengoa (2014) distinguen el nacimiento de una nueva etapa en los estudios ligados a las colecciones antropológicas, que supuso el desarrollo de la antropología y la arqueología al alero de los museos. Ambas disciplinas se desarrollaron a la par y en estrecha relación pues, como reconoce Mario Orellana, resultaba difícil la separación entre los pueblos indígenas actuales y sus pasados precolombinos, problemática que no estuvo presente en el continente europeo, donde los objetos de estudio de ambas disciplinas se encontraban claramente diferenciados (Orellana, 1996:54).

Para José Bengoa, la primera mitad del siglo XX marca el comienzo de los estudios antropológicos propiamente tales, los cuales, para el autor, estuvieron prioritariamente dirigidos por extranjeros y tuvieron una impronta “rescatista”. Ello pues, estaban orientados a rescatar y preservar información sobre sociedades y culturas que se estimaba estaban destinadas a desaparecer. Lo anterior, explica, a su vez, que dicha labor se haya desarrollado al interior de los museos: “el rescatista, va en busca de los últimos vestigios y los trata de depositar en un museo o en una publicación (generalmente de un museo), de modo de asegurar su recuerdo” (Bengoa, 2014:30). Con ello se refuerza una concepción del indígena anclado en un pasado y, por ende, fuera del proyecto nacional. El indígena entonces, es materia de museos y científicos, en tanto representaba la existencia de estadios de evolución inferiores que progresivamente desaparecerían en el marco del proyecto moderno – y civilizado– que se instauraba en los distintos países de América Latina. Así, el indígena resulta una suerte de “remanente indeseado” de aquel “otro tiempo”, pero que, a la vez,

despertaba en los investigadores un aséptico o romántico interés científico, en tanto vestigios de aquel momento que se suponía pronto a ser superado.

En este período, Chile desarrolla una intensa actividad científica vinculada con el acopio de objetos antropológicos y su investigación, así como de sus pueblos productores. Para Marcelo Arnold (1990), la creación del Museo de Etnología y Antropología (MEA) corresponde al punto más alto y fructífero en la tendencia de la producción de conocimiento antropológico desde los museos. Dicho museo nace del departamento de Prehistoria del entonces joven Museo Histórico Nacional y es dirigido por el científico alemán Max Uhle quien, de acuerdo con el etnólogo alemán Martín Gusinde, tempranamente advirtió la necesidad de la formación de un museo etnográfico. Uhle realizó campañas de excavación que permitieron la reunión de “una riquísima colección de 3.800 objetos pertenecientes a épocas antiguas, más de 400 cráneos de indios de razas extinguidas y más de 50 momias” (Gusinde, citado en Orellana, 1996:90). De este modo, el año 1912, la sección de prehistoria del MHN se independizará formando el Museo de Etnología y Antropología, institución que tuvo una corta duración y pocos años después, en 1929, será reincorporada al MHN.

Al respecto, cabe destacar que, para esa fecha, el territorio chileno se había ampliado gracias a la conquista de las actuales regiones septentrionales de Arica y Parinacota, Tarapacá y Atacama, en el marco de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Ello permitió que los museos chilenos tuvieran acceso a restos precolombinos andinos muebles e inmuebles de mayor notoriedad que los encontrados hacia el sur. Así, como reconoce Gänger, la joven nación chilena a través de sus museos (primero el Museo Nacional y luego otros de carácter local, como el Museo Gustavo Le Paige, en el norte del país) se apropiará fáctica y simbólicamente de este legado a través de su estudio y exposición en los museos. Ello, sin embargo, se ajustó más a la lógica colonial europea, es decir, a la apropiación de otros territorios y sus contenidos como mecanismo para legitimar el creciente poderío chileno y no a modo de integración en un discurso nacional donde lo precolombino y lo indígena siempre se encontraron ausentes (Gänger, 2009).

Asimismo, el interés que despertaron en los científicos las sociedades precolombinas del extremo norte en desmedro de aquellas presentes más al sur, da cuenta a su vez, del espíritu evolucionista de la época. Tácitamente, los científicos nacionales aceptaban que dichas piezas eran más interesantes y más dignas de su atención que aquellas en el sur. Lo anterior será una constante en los trabajos arqueológicos del Museo Nacional y su heredero, el Museo Nacional de Historia Natural, así como del MEA.

Luego de la desaparición del MEA, a fines de los años treinta del pasado siglo, se genera una polémica sobre el destino de su importante colección antropológica, la cual fue reclamada tanto por el Museo Nacional de Historia Natural como por el Museo Histórico Nacional. Lo anterior no solo guardaba relación con una disputa de poder entre ambas instituciones y sus respectivos directores –en ese entonces Ricardo Latcham y Aureliano Oyarzún, ambos connotados arqueólogos de la época– sino también con un debate teórico sobre qué lugar debían tener esas colecciones. Mientras Latcham apuntaba a una visión más científicista que ubicaba a la antropología en el marco de las ciencias naturales, Oyarzún apelaba por entender a la antropología como próxima a la historia (Orellana, 1996: 127). Finalmente, alrededor de los años sesenta del pasado siglo, la colección antropológica del Museo Histórico Nacional – y del MEA– quedó bajo la custodia del Museo Nacional de Historia Natural y en la década de 1990, se firma un decreto que le permite a esta institución su estudio y divulgación.

La concentración de las colecciones antropológicas en el Museo Nacional de Historia Natural en desmedro del Museo Histórico Nacional tuvo un efecto gravitante en su comprensión y estatuto a nivel de museos nacionales y ha significado que, hasta la fecha, el Museo Histórico Nacional tenga en su poder una pequeña colección antropológica y, por lo tanto, no cuente con un equipo curatorial especializado en este tipo de colecciones. Lo anterior, a nivel simbólico “desplaza” a los indígenas de la “Historia” y los sitúa en el ámbito de la Historia Natural, como una especie más del territorio nacional, como un objeto de estudio y no como un sujeto histórico. Asimismo, con la desaparición del MEA se extingue la única tentativa a nivel de Estado de crear un museo destinado al estudio de los pueblos indígenas pasados y presentes en su conjunto. Lo anterior es un caso excepcional en el contexto latinoamericano, ya que en diversos puntos del continente se configuraron museos de antropología, arqueología y/o historia y antropología, lo que, si bien mantiene una distinción más disciplinar, ubica a la población indígena en el mismo museo que el resto de sus habitantes “históricos”. Probablemente, la ausencia de un museo de antropología o arqueología nacionales dice relación con el escaso interés que despertaron los pueblos indígenas presentes y pasados en las élites nacionales, lo que seguramente estuvo anclado, a la vez, en la concepción de ese entonces, de que la cultura material de los indígenas chilenos no alcanzaba el desarrollo suficiente para organizarse en un museo exclusivamente dedicado a este fin.

El año 1929 se creó en Chile la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), organismo estatal dependiente del Ministerio de Educación que concentró la

gestión de los Museos, Bibliotecas y Archivos del Estado de Chile. Diversos autores (Arnold, 1990; Orellana, 1996; Palestini, Ramos & Canales, 2010) coinciden, a su vez, en sindicarlo como aquel que marcó el fin del período de surgimiento de la antropología y arqueología bajo el alero de los museos, para consolidarse posteriormente fuera de estas instituciones, en centros de estudios y universidades. Sin embargo, será recién en la década de los años sesenta que comienza formalmente la etapa de una antropología académica, con el ingreso de esta disciplina a la Universidad de Concepción y posteriormente a la Universidad de Chile (Bengoa, 2014:17).

Con el “éxodo” de los antropólogos de los museos hacia universidades y centros de estudios, los museos chilenos serán desde entonces, un espacio más próximo a la arqueología, vocacionalmente más ligada a la cultura material que la antropología, disciplina que para esos años comenzaba a aproximarse a aspectos más intangibles de las sociedades y culturas indígenas, influida por las tendencias estructuralistas en boga para esos años. Dicho fenómeno no es exclusivo a Chile, como reconoce Michael Ames, quien plantea que, a diferencia de las teorías arqueológicas, cuyo desarrollo teórico estuvo fuertemente influenciado por el estudio de la cultura material, en el caso de la antropología, el desarrollo teórico vinculado al estudio de colecciones museológicas fue significativamente menor (Ames, 1992:40). Este fenómeno común a distintos puntos del globo, no solo significó un escaso desarrollo de investigaciones de corte antropológico ligadas a la cultura material indígena (Stocking, 1985:9), sino también una suerte de desdén por parte de la antropología hacia el quehacer museológico que solo en los últimos años comienza a revertirse (Ames, 1992, Jones, 1993 Arrieta, Fernández de Paz & Roigé, 2008). Así, serán pocos los antropólogos en Chile que permanezcan en los museos, lo cual configuró un enfoque museológico en el campo patrimonial chileno con un marcado acento materialista y arqueologizante, a la vez que la importante producción intelectual ligada al estudio en las sociedades indígenas se concentró en la esfera académica, sin afectar de manera sustantiva el enfoque con que los museos abordaron e interpretaron la cultura material indígena.

Con la creación de la DIBAM, se establece un sistema centralizado estatal de acopio, investigación y difusión del patrimonio cultural material de la nación, situación que se mantiene hasta la actualidad. Bajo la tutela de la DIBAM se ubicaron entonces los museos nacionales (el Museo de Historia Natural, el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes, creado el año 1880), así como los museos regionales de Valparaíso, Talca y Concepción. Con el paso de los años, la DIBAM creó nuevos museos y asumió la gestión de

otros. Finalmente, el año 1982 se crea la Subdirección de Museos de la DIBAM, entidad que quedó a cargo de todos los museos regionales y especializados que pertenecen al Estado, distribuidos en casi todas las regiones del país. Posteriormente, el año 1987, con el decreto N°192, las colecciones de los museos dependientes de esta entidad fueron declaradas Monumento Histórico (Castro, 1998) y, por lo tanto, gozan de la categoría de Monumento Nacional, lo que posiciona al Estado como el responsable de su tuición y protección.

Con el tiempo, a los museos estatales se sumarían iniciativas de carácter privado o local, lo que configuraría el actual escenario museológico nacional. Si bien no existe un catastro completo de los museos que se encuentran en el territorio nacional, a partir de diferentes fuentes y bases de datos²³, se estima que existirían cerca de 309 museos a lo largo de Chile, dentro de los cuales, la DIBAM concentra un 8% de estos. La mayor cantidad de este tipo de instituciones pertenece a municipalidades (28%) y organismos privados (24%).

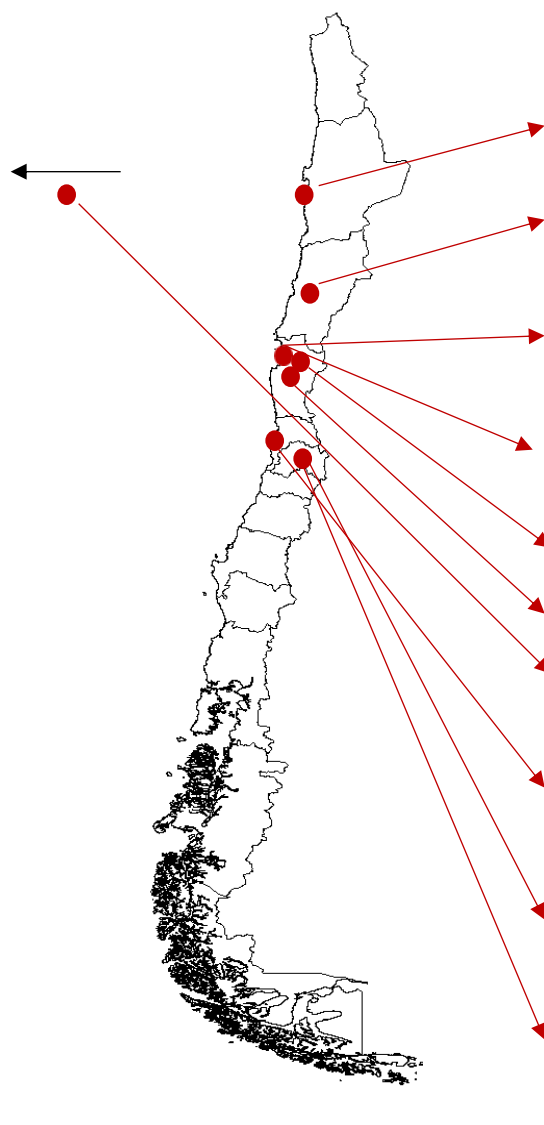
Muchos de los museos de carácter local dependientes de sus respectivos municipios exhiben piezas de carácter antropológico, en su mayoría, de pueblos precolombinos o indígenas circundantes a su territorio. Sin embargo, son los museos que surgieron de coleccionistas privados los que poseen una mayor magnitud de colecciones de este tipo. En ese marco, destacan el Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago, Región Metropolitana), que posee una colección antropológica representativa de todo el país, al igual que el Museo de Colchagua (Colchagua, Región de O'Higgins,); los museos Dilman Bullock (Angol, Región de La Araucanía) y Stom (Chiguayante, Región del Biobío), que se caracterizan por una amplia colección mapuche y pre-mapuche, el Museo Gustavo Le Paige (San Pedro de Atacama, Región de Antofagasta), con una colección atacameña y el Museo Salesiano Margorino Borgatello, ubicado en el extremo sur y custodio de una importante colección representativa de los pueblos fueguinos.

A nivel estatal, como se comentó en páginas precedentes, no existe un museo específicamente dedicado a los pueblos indígenas, pero quien ostenta un número significativo de colecciones antropológicas es el Museo Nacional de Historia Natural,

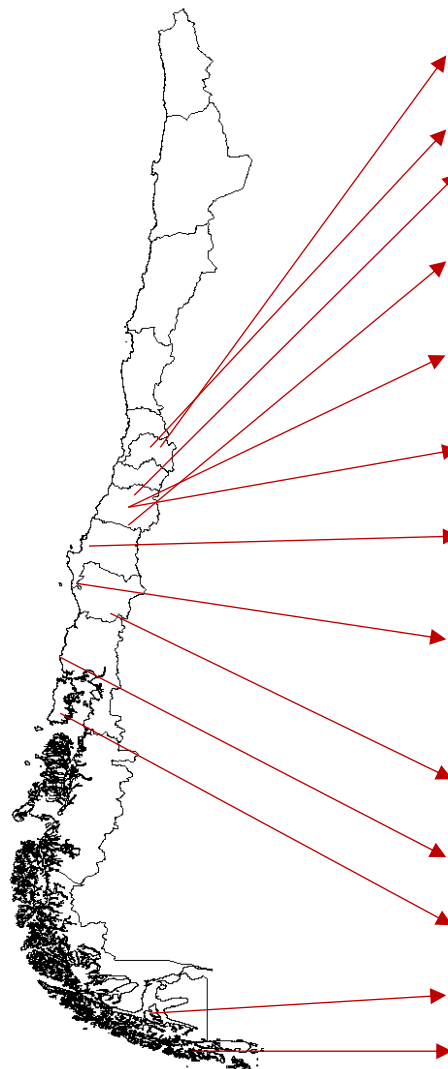
²³ La principal base de datos de los museos chilenos es la "Base Musa", que depende de la DIBAM. Sin embargo, dicha base está elaborada en función de una inscripción voluntaria de los museos. Lo anterior supone dos sesgos importantes en la información. En primer lugar, el que los museos que aparezcan sean solo aquellos que optaron por inscribirse, lo que incide en que probablemente los museos más pequeños, menos informados y sin acceso a internet no aparezcan, siendo, por tanto, subrepresentados. En segundo lugar, dado que la inscripción es vía formulario, tanto la descripción como tipología que se presente de cada museo dependerá de la interpretación que sus responsables hagan de los criterios que ahí se presentan. De este modo, al no contar con un ente que supervise la aplicación de criterios y homogenice la calidad de la información resulta difícil aproximarse a estos museos de manera precisa.

entidad que, de acuerdo con la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales (1970), debe recibir una “colección representativa de piezas tipo” de todas las excavaciones que se realicen en territorio nacional (Ley 17.288, Título V, art. 24). A su vez, de los 23 museos regionales o especializados dependientes de la Subdirección de Museos de la DIBAM, doce de ellos poseen colecciones de carácter antropológico, como puede advertirse en el siguiente cuadro:

Tabla 5: museos de la Subdirección de Museos de la DIBAM



Nombre del Museo	Fecha de inauguración	Ubicación (ciudad/ región)	Tipo de museo	Colecciones antropológicas (arqueológicas o etnográficas)
Museo Regional de Antofagasta	1984	Antofagasta. II Región de Antofagasta	Museo Regional	* Etnográfica (andina) * Arqueológica (culturas prehispánicas costeras).
Museo Regional de Atacama	1973	Copiapó. III Región de Atacama	Museo Regional	* Arqueológica (culturas Molle, Huentelauquén, Copiapó, Diaguita, Inka y complejo cultural Las Ánimas)
Museo Arqueológico de La Serena	1943	La Serena. IV Región de Coquimbo	Museo Arqueológico	*Arqueológica (culturas norte chico) *Etnográfica (grupos étnicos de todo el territorio nacional)
Museo Histórico Gabriel González Videla	1984	La Serena. IV Región de Coquimbo	Museo Histórico	NO APLICA
Museo Gabriela Mistral de Vicuña	1957	Vicuña. IV Región de Coquimbo	Museo Monográfico	NO APLICA
Museo de Limarí	1963	Ovalle. IV Región de Coquimbo	Museo Arqueológico	* Arqueológica (Culturas molle, diaguita y Las Ánimas)
Museo Antropológico Padre Sebastian Englert	1975	Hanga Roa. Isla de Pascua. V Región de Valparaíso	Museo Antropológico	* Arqueológica (rapa nui) * Etnográfica (rapa nui).
Museo de Historia Natural de Valparaíso	1878	Valparaíso. V Región de Valparaíso	Museo de Historia Natural	*Arqueológica (San Pedro de Atacama, Mapuche, Diaguita) *Etnográfica (Isla de Pascua, Amazonia, Mapuche y Yagán)
Museo de la Educación Gabriela Mistral	1941	Santiago. XIII Región Metropolitana	Museo Monográfico	NO APLICA
Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna	1957	Santiago. XIII Región Metropolitana	Museo Monográfico	NO APLICA



Nombre del Museo	Fecha de inauguración	Ubicación (ciudad/ región)	Tipo de museo	Colecciones antropológicas (arqueológicas o etnográficas)
Museo de Artes Decorativas	1980	Santiago. XIII Región Metropolitana	Museo de Artes Decorativas	NO APLICA
Museo Histórico Domínico	1998	Santiago. XIII Región Metropolitana	Museo Eclesiástico	NO APLICA
Museo Regional de Rancagua	1950	Rancagua. VI Región de O'Higgins	Museo Regional	NO APLICA
Museo Histórico de Yerbas Buenas	1976	Yerbas Buenas. VII Región del Maule	Museo Histórico y Costumbrista	NO APLICA
Museo de Arte y Artesanía de Linares	1966	Linares. VII Región del Maule	Museo de Arte y Artesanía	NO APLICA
Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca	1964	Talca. VII Región del Maule.	Museo Monográfico y de Bellas Artes	NO APLICA
Museo de Historia Natural de Concepción	1902	Concepción. VIII Región del Biobío	Museo de Historia Natural	* Arqueológica (Diaguita, mapuche y pre-mapuche) * Etnográfica (Mapuche)
Museo Mapuche <i>Ruka KimunVolil</i> Juan Cayupi Huechicura	1968	Cañete. VIII Región del Biobío	Museo Antropológico	*Arqueológica (mapuche y pre-mapuche) *Etnográfica (mapuche)
Museo Regional de La Araucanía	1945	Temuco. IX Región de La Araucanía	Museo Regional	*Arqueológica (mapuche y pre-mapuche) *Etnográfica (mapuche)
Museo de Sitio Fuerte Niebla	1992	Valdivia. XIV Región de Los Ríos	Museo Histórico	-
Museo Regional de Ancud	1976	Ancud. Chiloé. X Región de Los Lagos	Museo Regional	*Arqueológica (sitio Puente Quilo) * Etnográfica (Chiloé)
Museo Regional de Magallanes	1983	Punta Arenas. X región de Magallanes	Museo Regional	*Arqueológica (fueguinos) *Etnográfica (Fueguinos)
Museo Antropológico Martín Gusinde			Museo Antropológico	*Arqueológica (yagán y pre-yagán) *Etnográfica (yagán)

Fuente: elaboración propia en base a información de las respectivas páginas web de los museos que pertenecen a la Subdirección de Museos (DIBAM)

Luego de su fundación, la Subdirección fue sumando algunos museos que ya existían, lo que influyó en que tanto el carácter como las tipologías de sus establecimientos sea diverso. Los más antiguos, asociados a la Historia Natural, mantuvieron las colecciones antropológicas, mientras que con posterioridad a la formación de la DIBAM aparecen los primeros museos antropológicos propiamente tales.

De este modo, de los museos de la Subdirección, solo tres de ellos tienen como tema central un pueblo originario del territorio chileno, a saber, el Museo Antropológico Padre Sebastian Englert, (Isla de Pascua), dedicado a la puesta en valor del patrimonio cultural del pueblo rapa nui; el Museo Antropológico Martín Gusinde (Isla Navarino, Región de Magallanes), el cual narra la historia y cultura del pueblo fueguino yagán y el Museo Mapuche de Cañete, que, como su nombre indica, refiere al pueblo mapuche de la provincia de Arauco, Región del Biobío.

Al respecto, cabe hacer una observación en cuanto a los nombres de aquellos museos, en tanto la mayoría suele tener el nombre de algún ilustre investigador y no de la sociedad a la que refiere su colección: Sebastián Englert fue un destacado estudioso de la cultura rapa nui, así como lo fue el sacerdote polaco Martin Gusinde con respecto al pueblo yagán. Dicha tendencia también se advierte en otros museos chilenos dedicados a pueblos indígenas que no pertenecen al Estado, como el Museo Gustavo Le Paige, dedicado a la cultura atacameña o Licantay y el Museo Dilman Bullock, dedicado a la cultura El Vergel (antecedente mapuche), entre otros. Lo anterior puede ser interpretado como un homenaje a aquellos investigadores que aportaron significativamente al estudio de determinada sociedad indígena. Sin embargo, a nivel simbólico se destaca al investigador por sobre el pueblo investigado. Así, el nombre del museo no refiere a su contenido – determinada sociedad indígena – y la invisibiliza, como si el valor de la cultura material que allí se exhibe es más meritorio de quien la “estudia” o conserva” de quienes la producen.

En términos de las colecciones mapuche y pre-mapuche, como se observa en la tabla N°5, son tres los museos dependientes de la Subdirección de la DIBAM que poseen una colección significativa, todos estos ubicados en territorio ancestral mapuche, además del Museo Nacional de Historia Natural, ex Museo Nacional. Sin embargo, este último desde su deterioro producto del terremoto que azotó al país el año 2010, debió cerrar su exposición destinada a la arqueología y la etnografía y en la actualidad posee en exhibición una ínfima parte de esta colección.

3.3 Museos e indígenas hoy

El escenario mundial proclive a la defensa de los derechos de los pueblos indígenas que comenzó a desplegarse a mediados del siglo pasado, también tuvo su eco en la situación chilena, a fines de la década de 1980, y en el marco del ocaso de la dictadura de Augusto Pinochet.

Para ese entonces, el principal candidato de oposición y el que sería el primer presidente del regreso a la democracia, Patricio Aylwin, lideró el “Acuerdo de Nueva Imperial” (1989), el cual prometía la creación de la Comisión Especial de Pueblos Indígenas (CEPI), entidad que estaría a cargo de la elaboración participativa de una ley indígena. Dicho documento fue suscrito por algunos de los pueblos indígenas presentes en el territorio chileno²⁴, dentro de estos, el mapuche.

Con la llegada de la democracia, en 1990, algunas de aquellas promesas se hicieron efectivas y en 1993 se promulga la Ley 19.253 o Ley indígena. Dicho instrumento reconoce la existencia de las distintas etnias del país, concediéndole personalidad jurídica a las comunidades indígenas. Además, crea instrumentos para el desarrollo de los pueblos indígenas²⁵ y pretende resolver la problemática de sus tierras, a través de un fondo para su compra y restitución a comunidades y la prohibición de su venta a personas no indígenas. Por último, la Ley hace hincapié en el resguardo de la cultura indígena, con un acento especial en la educación intercultural bilingüe y crea una entidad para propiciar el desarrollo indígena, denominada Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI).

Para el año 2001, se crea la Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato, en cuyo Informe (2003) se describe el actual estado de los ocho pueblos originarios reconocidos hasta entonces, efectuando, a su vez, propuestas concretas de corte jurídico, institucional y político para una “plena participación, reconocimiento y goce de los derechos de los pueblos indígenas en un sistema democrático, sobre la base de un consenso social y la reconstrucción de la confianza histórica” (Comisionado Presidencial de Asuntos Indígenas, 2008a: s/p).

Sin embargo, gran parte de las recomendaciones de la Comisión no fueron aplicadas, por lo que el primer gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010) intentó reforzar dicho compromiso a través del documento marco “Re- Conocer. Pacto social por la multiculturalidad” (2008).

²⁴ Quienes participaron fueron representantes de los pueblos aymara, rapa nui, mapuche y huilliche.

²⁵ Por ejemplo, los “Fondos de Desarrollo Indígena” y la creación de áreas prioritarias de desarrollo, conocidas como “Áreas de Desarrollo indígena” (ADI).

Este explicitaba su política indígena y consideró dentro de sus medidas la adhesión, el año 2008, al Convenio 169 de la OIT, la creación del Comisionado Presidencial de Asuntos Indígenas y la celebración del Diálogo Nacional de Pueblos Indígenas, el cual consistió en el desarrollo de 200 encuentros de carácter regional /local y uno a nivel nacional entre junio del año 2006 y enero del año 2007 (Comisionado de Asuntos Indígenas, 2008b).

Si bien, las disposiciones y marcos regulatorios antes descritos han contribuido a promover un mayor respeto y visibilización de los pueblos originarios del país, fomentar su desarrollo, combatir la discriminación y poner en valor su patrimonio cultural, la política indígena de los gobiernos post- dictadura ha sido fuertemente criticada por diversas organizaciones, quienes la tildan de insuficiente, asistencialista y centrada en un concepto de desarrollo, por lo menos, debatible. Asimismo, hoy en día los indígenas que habitan el país se mantienen en una precaria situación, caracterizada por la persistencia de pobreza, la discriminación, la ausencia de representación política y lo que se observa como una constante amenaza a sus territorios producto de diversas actividades económicas, principalmente la minería, la producción de energía y la actividad forestal²⁶.

En suma, si bien es posible advertir desde los años noventa del pasado siglo el despliegue de iniciativas de corte jurídico e institucional a favor de los pueblos indígenas del país, estas no solo resultan insuficientes, en tanto persisten situaciones de pobreza y discriminación, que posicionan a las personas indígenas como ciudadanos de segunda categoría. Asimismo, dichas medidas no ponen en cuestión un modelo de desarrollo que entra en tensión con la cultura y cosmovisión indígenas y que ha significado, muchas veces, que estos sean quienes “paguen” los costos de lo que se entiende como el progreso de la nación.

Asimismo, en un país con una marcada tradición centralista, la alternativa de conceder ciertos niveles de autonomía a los pueblos originarios que lo habitan despierta, si no rechazo, al menos suspicacia al interior de la clase política nacional. De este modo, los pueblos indígenas no cuentan con representación política en el parlamento y no tienen, por ende, una contraparte que defienda sus intereses, como sociedades culturalmente diferentes, al interior de la nación.

Pese a las críticas, cabe reconocer que hoy en día existe una mayor atención a las particularidades culturales de estos pueblos en la gestión de distintas administraciones del

²⁶ Prueba de lo anterior es el dramático informe realizado por el Instituto de Derechos Humanos sobre los conflictos socioambientales en Chile. De acuerdo con la información entregada por este estudio, de los 107 conflictos medioambientales que se identificaron como activos en el país entre los años 2010 y 2014, un 38,3% se ubica en tierras indígenas y casi la mitad de estos afecta al pueblo mapuche.

Estado²⁷. En el plano cultural/ patrimonial un caso emblemático de lo anterior ha sido la aplicación del Convenio 169 de la OIT al desarrollo del nuevo proyecto de ley que pretende modernizar la actual institucionalidad cultural chilena²⁸.

Para contar con la participación de los pueblos indígenas en este proceso, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes llevo a cabo el año 2014 lo que denominó “Consulta Indígena” o “Consulta Previa”, la cual consideró a los nueve pueblos originarios reconocidos hoy en Chile²⁹. En dicha instancia se realizó un total de 510 reuniones en todas las regiones del país, además de dos encuentros nacionales, y su resultado fue la firma de un documento en el que se acordaron 14 puntos en relación a la nueva institucionalidad cultural, los cuales tendrían el carácter de vinculantes. Dentro de los acuerdos que se presentan en el documento de síntesis de la Consulta Indígena, se encuentra el cambio de nombre del Ministerio, cuya denominación se definió como “Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio”, en plural, en atención a comprender otro aspecto que quedó reflejado en el documento, a saber, el reconocer a Chile como un país pluricultural. Por lo tanto, se establece como responsabilidad de la nueva entidad el respetar y promover dicha pluriculturalidad “preexistente en el país, sostenida en la existencia de al menos nueve pueblos originarios reconocidos en la actualidad” (CNCA, 2015:4). En segundo lugar, se incorpora el concepto de “patrimonio cultural indígena”, el cual es entendido de la siguiente manera:

“El patrimonio cultural material e inmaterial y territorial de los pueblos indígenas del territorio de Chile, que surja de la cosmovisión y la cultura viva de los pueblos originarios, de su relación con la tierra, con el medio marino y en general con su entorno natural, y del análisis de las definiciones por aquellos elementos establecidos en la normativa internacional, particularmente por Unesco y los demás instrumentos de derecho internacional aplicables en la materia” (CNCA, 2015:5).

²⁷ Hoy en día, por ejemplo, tanto el Ministerio de Obras Públicas como el de Vivienda, poseen normativas y protocolos específicos que promueven y regulan la participación ciudadana, haciendo un distingo hacia las comunidades indígenas y sus particularidades culturales.

²⁸ En términos de institucionalidad cultural, en Chile, existen tres entidades vinculadas con la gestión y puesta en valor patrimonial. La ya mencionada Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM); el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) que se dedica al desarrollo cultural y la puesta en valor del patrimonio inmaterial del país y el Consejo de Monumentos Nacionales dependiente, al igual que la DIBAM, del Ministerio de Educación y cuyo rol es la declaratoria de Monumentos Nacionales de acuerdo con la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales. El actual proyecto de ley propone un Ministerio que reúna todas estas entidades bajo dos subsecretarías; la de Artes, Industrias Creativas y Culturas Populares y la de Patrimonio, de esta última dependería un órgano nuevo denominado Servicio Nacional de patrimonio cultural. A la vez, el proyecto considera la existencia de un Consejo de las culturas, las artes y el patrimonio, entendido como órgano asesor compuesto por ministros de algunas carteras y miembros de la sociedad civil, garantizando, también, la presencia de dos representantes de los pueblos indígenas del país (CNCA, 2016).

²⁹ Los pueblos originarios que el Estado chileno reconoce hoy son el Aymara, Quechua, Atacameño o Licanantay, Diaguita, Mapuche, Rapa Nui, Kawashkar, Yagán y Kolla. Además, el documento apunta al reconocimiento de otras identidades tribales como la afro descendiente que habita la zona del extremo norte del país y otros pueblos preexistentes, como el chango.

Tras esta definición, el patrimonio cultural indígena (material e inmaterial) es, para sus portadores, inalienable de su estrecha relación con el territorio y guarda relación con la práctica cotidiana de su cultura y transmisión a las siguientes generaciones, en tanto “cultura viva”. Con dicho enfoque se revierte aquella lógica rescatista propia de las primeras aproximaciones antropológicas que asumían su eventual desaparición en virtud de la que se comprendía como una inevitable asimilación a la cultura chilena/occidental y se asume que su salvaguarda y puesta en valor es también una responsabilidad del Estado de Chile. Lo anterior, viene a reforzar lo dispuesto en la Ley Indígena, que, en el ámbito del patrimonio inmaterial reconoce “el derecho de los indígenas a mantener y desarrollar sus propias manifestaciones culturales” y que el Estado “tiene el deber de promover las culturas indígenas de la Nación chilena” (Ley 19.253. Título I. Art. 7).

Sin embargo, en lo que respecta al patrimonio cultural material indígena, la Ley de Monumentos Nacionales (1970) no efectúa la distinción “patrimonio indígena” y reconoce como monumentos nacionales y, por ende, propiedad del Estado, a los monumentos arqueológicos y las piezas “antropo- arqueológicas”:

“Por el solo ministerio de la ley, son Monumentos Arqueológicos de propiedad del Estado los lugares, ruinas, yacimientos y piezas antropo- arqueológicas que existan sobre o bajo la superficie del territorio nacional” (Chile, Ley de Monumentos Nacionales, 2016, Título V, art.21)

De este modo, tanto los sitios arqueológicos como las piezas de carácter antropo- arqueológicas, no solo son entendidos como propiedad del Estado de Chile, sino que también, se encuentran bajo su tuición y protección, la cual se ejerce por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, entidad que, hasta la fecha, no posee representantes de los pueblos originarios dentro de los 31 miembros que lo componen.

Así, en lo que respecta al marco jurídico patrimonial chileno, los pueblos indígenas del país no poseen potestad sobre los bienes patrimoniales de sus ancestros y no participan de los espacios relevantes de toma de decisiones sobre dicho patrimonio. En suma, si bien su legado patrimonial es reconocido por el Estado como bienes patrimoniales que deben ser protegidos, salvaguardados y/o puestos en valor, es este, a través de su institucionalidad cultural y museos quien ostenta su control, tanto fáctico como interpretativo.

Con todo, cabe destacar que, a diferencia de lo acontecido en los países de América del Norte, donde la problemática de la repatriación/ restitución ha sido significativa y ha movilizó la promulgación de leyes (como el caso de NAGPRA en Estados Unidos) o la restitución

puntual de instituciones a comunidades (como ha ocurrido en Canadá), en Chile dicha problemática es aún emergente. Pese a que han existido demandas por la restitución de momias para su entierro acorde con las tradiciones de sus antepasados³⁰, ello aún no se ha materializado en casos concretos de restitución por parte de museos a determinadas comunidades indígenas.

Lo anterior puede ser explicado por dos principales factores. En primer lugar, porque las organizaciones indígenas en Chile aún no se han constituido como actores sociales que promuevan un discurso homogéneo sobre sus demandas y hasta la fecha prima más la fragmentación y heterogeneidad en el mundo indígena. En segundo lugar, porque como reconoce Natalia Chiwaikura, dadas las diversas problemáticas que hoy en día enfrentan los pueblos indígenas en el país, la demanda por la restitución de piezas u osamentas humanas, pese a que existiría en un plano doméstico e informal resulta, hasta la fecha, un tema secundario:

“Ellos [la comunidad] saben que esas piezas, que **sus** piezas están en el Museo, pero como hay otras cosas, miles de otros conflictos que tienen, con sus vecinos, eh... cómo los están erradicando, se los están llevando a otras partes, con las forestales, con el agua, esto es como ‘ya, no es lo prioritario’. Lo mismo pasa en Temuco, lo mismo pasa con Quepe, que ahora, más encima, están con un megaproyecto, con un aeropuerto que no tuvo participación, o sea, hubo muchos intentos de oposición, pero es tan fuerte el aeropuerto en la región de La Araucanía y es tan fuerte los mecanismos que tiene esta región para relacionarse con nosotros que a ellos tampoco les queda tiempo para poder hacer este proceso”. (Natalia Chiwaikura, entrevista, 2014)

Desde la esfera museológica, responsables de museos e investigadores prefieren ser cautos y plantean los riesgos que conlleva la restitución, así como los eventuales conflictos de representatividad que pueden emanar de dichos procesos. A esto último se refiere el actual director del Museo Nacional de Historia Natural, Claudio Gómez, quien se pregunta sobre quiénes serían, en efecto, las comunidades o personas con la legitimidad para reclamar ciertos restos u objetos antropológicos que hoy en día se encuentran bajo la custodia de muchos museos chilenos:

³⁰ Un caso emblemático de lo anterior fue la demanda por parte de comunidades atacameñas o licantay para que se dejaran de exhibir momias atacameñas en el Museo Gustavo Le Paige a principios de este siglo. Dicha demanda fue finalmente acogida por el museo el año 2008, lo que, como reconoce Pavez (2015) provocó una “aireada” respuesta por parte de turistas extranjeros y nacionales quienes en el libro de visitaba manifestaron su frustración por no poder observar las momias en exhibición, en especial, la denominada “Miss Chile” momia de un cuerpo femenino de origen atacameño, cuya belleza y frondosa cabellera la hizo meritoria de aquel título, que como el mismo Pavez resalta, denota el fetichismo nacionalista tras la patrimonialización de las momias.

“La restitución o una política de repatriación tiene que hacerse desde una perspectiva técnica y política y no solo por un afán de quedar bien con las comunidades indígenas, porque si es solo por quedar bien con ellos, vamos a quedar bien con unos y no con otros..., las colecciones de los museos no van a alcanzar para quedar bien con todos porque ¿a quiénes les devolvemos? y ¿por qué?. Ahora, yo creo que el Estado y los museos tienen que demostrar de la mejor manera posible la buena fe con que estos objetos han sido obtenidos y son, entre comillas, usados para la investigación”. (Claudio Gómez, entrevista, 2014).

Como bien menciona Gómez, la repatriación y la restitución comportan una importante dimensión política, en tanto emergen en un contexto histórico social determinado en que los Estados –y los museos– con niveles diferenciados reconocen una deuda hacia sus comunidades de base y, por ende, estas operarían como un mecanismo de reparación, o como una prueba de “buena fe” de los museos hacia sus comunidades de base. Mario Castro, centrándose en el caso norteamericano, problematiza sobre la preponderancia de los criterios políticos por sobre los científicos en procesos de este tipo, destacando que ello “viene a limitar seriamente el conocimiento de los grupos prehistóricos que habitaron el continente y sus descendientes actuales” (Castro, 1998:28).

Aunque emergentes y escasos aún en la realidad museológica nacional, son estos debates los que ponen en escena la confrontación de perspectivas (y epistemologías) entre la sociedad chilena, o si se quiere, occidental, y la indígena. De este modo, desde la cultura dominante, la ciencia, naturalizada como algo positivo y deseable no es puesta en cuestión y se superpone al conocimiento tradicional y la cosmovisión indígena. Tras este argumento entonces, se legitima el espacio-museo como aquel más idóneo para la “salvaguarda” de las piezas antropológicas, mientras que su entierro vendría a ser considerado como una merma al desarrollo científico ligado al conocimiento de los primeros habitantes del territorio.

Con todo, cabe reconocer que, la comunidad arqueológica nacional no ha pasado por alto estas problemáticas y hoy en día, se manifiesta proclive a generar escenarios de cooperación con las comunidades en las que interviene, con el objeto de socializar tanto los objetivos como resultados de sus investigaciones. A su vez, cada vez toma más fuerza la idea de que involucrar a las comunidades en las investigaciones, supone una apropiación simbólica por parte de estas de su propio patrimonio, lo que, en último término, contribuiría a que estas mismas fueran sus garantes y contribuyeran a su salvaguarda (Ladrón de Guevara, Gaete, Morales, 2003),

Desde la perspectiva de los museos públicos nacionales, también se evidencian cambios en la exhibición y tutela de colecciones, en especial de aquellas de carácter bioantropológico.

Así, hoy en día ningún museo público chileno exhibe osamentas humanas –pese a que estas sean un importante atractivo en sus instituciones– y comienzan a aparecer casos, como el del Museo Nacional de Historia Natural, el cual desde el año 2008 permite el acceso de comunidades indígenas atacameñas al depósito del Museo para entregarle ofrendas a una de las piezas más emblemáticas de su colección, el Niño del Cerro El Plomo³¹, la cual en la actualidad no se encuentra en exhibición. Ello se da en el contexto de la celebración del *Inti Raymi*, festividad de origen inca, también conocida como “Fiesta del Sol” que se realiza a las afueras del Museo.

Asimismo, algunos museos del Estado han desarrollado experiencias de co- documentación, a través de la consulta a sabios y sabias indígenas para rescatar su interpretación sobre algunos de los objetos de sus colecciones. Ejemplos de lo anterior se han dado en el Museo Regional de La Araucanía, en el Museo Antropológico Martín Gusinde y en el Museo Regional de Ancud.

En el ámbito de la interpretación de colecciones en las exposiciones también es posible reconocer cambios significativos. Desde el año 2000, la Subdirección de Museos de la DIBAM, ha propiciado el acercamiento de sus museos regionales y especializados a sus comunidades de base. Si bien, ello no hace un distingo especial para las comunidades indígenas, en la práctica ha significado que se les convoque para participar de la remodelación de sus exposiciones, en el caso de museos que refieran a algún pueblo originario.

Sin duda, el caso más emblemático dentro de las remodelaciones de los museos de la Subdirección en este nuevo marco fue el del Museo Mapuche *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura (Cañete), el cual se analizará más adelante. Dicho museo, apoyado por la Subdirección, llevo a cabo un largo proceso de reestructuración a partir del año 2001 que se caracterizó por una significativa articulación entre los funcionarios del museo y diferentes actores del Estado y la sociedad civil.

El año 2002, su directora, Juana Paillalef, en colaboración con la Corporación de Amigos del Museo y la DIBAM logró realizar una planificación estratégica participativa, cuyo resultado fue la redefinición de la misión del Museo y su nombre, así como la remodelación de su exposición bajo un modelo colaborativo logró traducir las necesidades y demandas de la

³¹ Se trata de un niño de origen inka que fue enterrado en un contexto sacrificial y debido a las condiciones climáticas se congeló por humedad.

comunidad en un lenguaje museográfico que respetara su cosmovisión y la integración de la comunidad a un espacio museológico que hoy define como propio³².

Con todo, la DIBAM no ha elaborado hasta la fecha un protocolo que defina qué es lo que se entenderá por participación comunitaria y cuáles son los fundamentos que la hacen deseable, como tampoco ha desarrollado una metodología que la oriente. De lo anterior se depende que cada museo de la Subdirección ha llevado a cabo procesos participativos de acuerdo con sus propias visiones de lo que la participación significa y que los resultados, por tanto, sean también disímiles.

Así, pese a la ausencia de una orientación clara en cuanto a la participación, cabe reconocer que son los Museos del Estado, a través de la DIBAM, y específicamente su Subdirección, quienes han llevado la vanguardia en la escena museológica nacional en términos de propiciar la participación de sus comunidades en diferentes esferas como la reparación histórica y el reconocimiento del saber tradicional sobre los objetos de sus colecciones.

En el ámbito de la reparación, cabe destacar proyectos como la exposición “El juicio” (2013), del Museo Regional de Magallanes (Punta Arenas), en el que se abordaron por primera vez los crímenes y atropellos cometidos por colonos chilenos y extranjeros en contra de los indígenas selk’nam y haush, que habitaban la Tierra del Fuego y que hoy han desaparecido; y el proyecto “Mujeres y hombres yaganes en las fotografías de Martín Gusinde” (1919-1924), del Museo Antropológico Martín Gusinde (Puerto Williams, isla Navarino), el cual consistió en un trabajo con la comunidad yagana de la isla Navarino para identificar los nombres de las personas que aparecían en sus fotografías y así individualizarlos como sujetos históricos en la exposición.

Por último, son cada vez más frecuentes las actividades vinculadas a pueblos originarios en las entidades a cargo de la puesta en valor patrimonial chilena, ya sea museos públicos y privados. Ejemplos de lo anterior, son el encuentro “Los Pueblos originarios en los Museos: propuesta curatoriales y museográficas” (2012), realizado en el Museo Chileno Precolombino y el “Seminario sobre memoria indígena, de género y migrante” (DIBAM, 2015),

En suma, en la actualidad es posible advertir en Chile un cambio a nivel institucional favorable al reconocimiento de rol de los diferentes pueblos indígenas que pueblan el territorio nacional en la definición de su patrimonio cultural y las diferentes estrategias para

³² El Museo fue reconocido por la experiencia participativa con el premio Ciudadanía e Innovación el año 2006 y por su gestión y exhibición, como uno de los mejores museos del Bicentenario el año 2007.

su reconocimiento y puesta en valor. Con todo, esta tendencia se ha materializado de diferentes maneras en los museos del Estado que tienen como contenido central a uno o más pueblos indígenas, presentando niveles diferenciados de integración de sus comunidades de base en la reflexión sobre su patrimonio cultural. A su vez, cabe reconocer que lo anterior resulta más una discusión disciplinar de las instituciones y profesionales ligados a la puesta en valor del patrimonio en Chile que una de carácter ciudadano, en la que, huelga reconocer, la demanda indígena, aunque existente, es aún mucho más discreta.

En este aparatado se abordó el origen y trayectoria del campo patrimonial chileno desde la perspectiva del acopio, interpretación y puesta en valor de las colecciones antropológicas, vinculadas a los pueblos indígenas que habitaron o habitan el actual territorio nacional.

Como se dijo en páginas precedentes, con la independencia de las naciones latinoamericanas a partir de la primera mitad del siglo XIX, se sella el destino de las poblaciones autóctonas del continente. Los “indios” – así como los negros y mestizos- se transformarán en un sujeto invisibilizado por las élites criollas locales, quienes observaron en Europa, en específico, Francia, el modelo de desarrollo a seguir, la ansiada modernidad. Dicha modernidad reproducía la mirada colonial española y, por tanto, no contempló al indígena desde su diversidad dentro de su proyecto nacional. El indígena, fue asumido como un sujeto ubicado en una escala inferior de desarrollo y, por tanto, destinado a desaparecer, o bien, a asimilar la cultura y valores nacionales.

Lo anterior significó un desdén e indiferencia hacia las sociedades indígenas desde el poder central. Así, los primeros museos chilenos reproducen la perspectiva de los Gabinetes de Curiosidades, ya que, si bien exhiben objetos “indígenas”, ellos son entendidos y valorados como rarezas o fetiches, sin que se establezca una conexión con sus grupos productores. Además, dado el carácter discreto de la cultura material de los pueblos indígenas que habitaban Chile, en comparación con las piezas de gran maestría y noble materialidad de otros puntos del continente, se sedimentó una imagen del “indio chileno”, como menos evolucionado, y como se verá en el capítulo siguiente, en el caso de los mapuche, “belicoso” y “rebelde”.

Dicho desdén será interrumpido por aquellos primeros investigadores extranjeros – y posteriormente nacionales– que veían en los indígenas verdaderos fósiles vivientes, cuyas tradiciones y cultura material debía ser “rescatada”. Por ello, no es de extrañar que la figura del Museo se encuentre estrechamente relacionada con el surgimiento de la antropología y la arqueología, disciplinas que en América se desarrollaron a la par, dada la continuidad cultural de su “objeto de estudio”.

Sin embargo, la estrecha relación museos- antropología, aunque fructífera, tuvo corta duración, y la antropología se desvinculó de estas instituciones, lo que implicó una ausencia tanto de estudios sobre la cultura material indígena como de una problematización sobre su interpretación en los museos. Ello explica que la segunda mitad del siglo XX no comporte grandes variaciones museológicas en el plano de la representación indígena.

Lo anterior sufrirá un importante giro a partir de los años noventa del pasado siglo, en el contexto de la creación de la Ley indígena y una atención mayor desde el Estado hacia los derechos y diversidad cultural de los pueblos indígenas del territorio. Ello, junto con una cada vez mayor discusión a nivel internacional sobre el estatuto, potestad e interpretación de la cultura material indígena en los museos, ha influido al campo patrimonial chileno en diversas esferas, pese a que ello no se haya materializado en una política consensuada y coherente sobre el patrimonio cultural indígena y su puesta en valor en los museos.

A la vez, y a diferencia de los pueblos indígenas de otros países, los indígenas de Chile, pese a haber sufrido un importante proceso de concientización étnica en las últimas décadas que ha conducido a la creación de organizaciones que levantan demandas específicas hacia el Estado, salvo casos puntuales, no han cuestionado significativamente la figura del museo como espacio hegemónico de control de sus bienes culturales y, en consecuencia, de su interpretación como sociedades. Pareciera que la lógica asistencialista que ha instaurado el gobierno de Chile desde los años noventa en adelante ha permeado también el escenario patrimonial, en el que, en su gran mayoría, los indígenas más que actores que demandan un nuevo trato y cuestionan su quehacer, han aceptado estratégicamente participar de estas convocatorias y aprovechar estos espacios con diferentes fines, aspecto que se observará en el ámbito específico de la sociedad mapuche en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO IV

El mapuche en la vitrina

Mapuche, patrimonio y museos

Después de abordar, en el capítulo anterior, cuestiones genéricas sobre los museos de temática indígena en Chile, esta sección se centrará en específico en el pueblo mapuche, su patrimonio cultural y los distintos museos chilenos que exhiben en la actualidad colecciones vinculadas a su cultura material. Para comprender cómo los mapuche han sido interpretados y representados en los museos chilenos es necesario abordar tres grandes cuestiones.

En primer lugar, cabe detenerse en la compleja relación que los mapuche han tenido con el Estado chileno y en el imaginario contradictorio que la élites chilenas promovieron sobre este pueblo. Se observará cómo de ser incluidos en el proyecto nacional como un referente de libertad y resistencia, los mapuche devendrán en un problema incómodo para la joven nación y sus gobernantes, quienes legitimarán la ocupación del territorio mapuche argumentando su supuesta inferioridad racial, así como su degeneración, excluyéndolos, como destaca Pinto (2003), del proyecto nacional. Dicho paso será gravitante en la concepción de los mapuche hasta el día de hoy y los conflictos que hasta la fecha existen entre estos y el Estado de Chile, los cuales han significado tanto una criminalización de este pueblo, como la construcción de representaciones sobre estos en tanto terroristas y personas conflictivas.

En segundo lugar, se realizará una problematización sobre la “construcción” del patrimonio cultural mapuche a partir de fines del siglo XX y en el marco de la instalación de un modelo multicultural por parte del Estado, identificando los agentes y fenómenos que han contribuido a su formación y las formas y usos que este ha tenido para la sociedad mapuche, la cual, pese a que originalmente no presenta formas homólogas a las de museo o patrimonio cultural en su cultura, han adoptado este concepto con fines identitarios, políticos y económicos. A su vez, se abordará cómo a través del rescate patrimonial mapuche, el Estado ha ejercido un control cultural, normando, sedimentando y “acreditando” sus bienes, culturales, en especial, aquellos de carácter inmaterial.

En tercer lugar, se realizará una breve revisión del escenario museológico nacional actual, en términos de la representación mapuche, identificando los museos que poseen colecciones mapuche y pre-mapuche, sus tipologías, acentos y distribución en el territorio nacional para luego abordar ciertos nudos críticos implícitos en la supuesta traductibilidad del enfoque patrimonial a la sociedad mapuche y su cultura material.

4.1 El pueblo mapuche: de guerreros indómitos a terroristas

La colonización del actual territorio chileno fue un proceso que comenzó con la llegada de los españoles, en la primera mitad del siglo XVI, y concluyó definitivamente a manos de la República de Chile, a fines del siglo XIX, con la anexión de los territorios autónomos mapuche y la ocupación definitiva de las tierras del extremo sur. El territorio que será denominado por los españoles a su llegada como el “Reino de Chile”, se encontraba habitado por diversos grupos originarios, dentro de los cuales, el mapuche era el mayoritario.



Figura 4: mapa de distribución de la población mapuche en el siglo XVI. Fuente: elaboración propia en base a Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a.

Los mapuche habitaban desde los valles centrales del país hasta el archipiélago de Chiloé y alcanzaban la cifra de alrededor de un millón de personas, las cuales compartían una misma lengua, el mapudungun (Bengoa, 2008:19). Este pueblo reconocía diferentes identidades territoriales, organizadas según los cuatro puntos cardinales: los pikunche hacia el norte; los lafkenche hacia las costas; los williche al sur y los pewenche hacia el este, en la zona

precordillerana. Ahora bien, quienes han sido conocidos históricamente como mapuche propiamente tales son aquellos indígenas ubicados entre los ríos Itata y Toltén, en la zona centro sur del país y que fueron denominados por los españoles como “araucanos”³³ (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a:321).

De acuerdo con el antropólogo chileno, José Bengoa, para el momento del contacto con el europeo, los antiguos mapuche del sur eran una sociedad ribereña, que se instalaba cerca de cursos de agua y se dedicaba a la pesca, aunque también desarrollaba la caza y la horticultura, a partir del sistema de tala y roza (Bengoa, 2003:44). Este pueblo no presentaba diferenciación social y su unidad fundamental era la familia extensa, privilegiaba un sistema de asentamiento disperso y no tenía un poder centralizado (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a:327).

Las crónicas de la época sitúan el encuentro entre españoles y mapuche el año 1550. Al igual que como habían procedido con los indígenas del norte, los españoles intentaron instalar su sistema de fundación de ciudades y sometimiento de los nativos a trabajos forzados. Sin embargo, el pragmatismo y adaptación característicos de los mapuche, les permitió conocer rápidamente a su nuevo enemigo, comprender su cultura bélica y adoptar el caballo, lo que contribuyó significativamente a la organización de su defensa (Bengoa, 2003).

Es así que, a los pocos años del encuentro, los mapuche ofrecieron resistencia, dando inicio a un largo conflicto bélico de más de 2 siglos que fue conocido como la “Guerra de Arauco”³⁴. Los españoles entonces debieron construir fortalezas al norte del río Biobío y, luego de más de 30 instancias de negociación, conocidas como Parlamentos, se instauraría una situación inédita en América, con el establecimiento de una frontera y el reconocimiento de un espacio autónomo indígena (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a:330). Así, como reconoce Richards, los “araucanos” lograron un estatuto diferente al que tenían el resto de los indígenas ubicados en colonias españolas, ya que contaron con un reconocimiento

³³ Si bien la palabra “araucano” fue empleada casi hasta fines del siglo XX, hoy se encuentra en desuso, dado que tanto al interior de las ciencias sociales como en los documentos del Estado se ha privilegiado el empleo de las denominaciones con las que las distintas sociedades indígenas se identifican y reconocen a sí mismas. En cuanto a la etimología de la palabra araucano, no existe hasta la fecha un consenso. La hipótesis más aceptada es que su origen proviene de “auca”, palabra quechua adoptada por el mapudungun que habrían utilizado los inkas para referirse a los mapuche y cuyo significado sería: “rebelde”, “indomable” y “persona de guerra” (Bengoa, 2003:36)

³⁴ Cabe reconocer que diversos autores concuerdan en lo que ha sido denominado como el “Mito de la guerra de Arauco”, dado que, durante los más de 2 siglos que duró dicho conflicto, existieron grandes espacios de tiempo en que no se dieron enfrentamientos y se desarrolló el comercio y el intercambio entre ambos bandos. Es así que, más que una guerra propiamente tal, a partir del siglo XVII, habría existido lo que el historiador Sergio Villalobos denomina como una “vida fronteriza”, en la cual se dieron eventos de violencia esporádicos y no un conflicto bélico permanente (Villalobos, 1995).

oficial – aunque precario– de su derecho a la independencia y a la soberanía de su territorio (Richards, 2010:61)

Diversas han sido las razones que se han esgrimido para comprender las causas de la imposibilidad de someter a los mapuche. En primer lugar, no se trataba de un pueblo reducido, sino una gran cantidad de población que, además, aprovechó la geografía del territorio a su favor. Sin embargo, hoy en día se estima que el principal factor del triunfo mapuche fue su organización social. Al no ser una sociedad centralizada, como la inka, los españoles no lograron jamás contar con una contraparte mapuche legítima para negociar o con un líder específico a quien derrocar (Salazar & Pinto, 1999:147).

Por último, cabe mencionar la habilidad estratégica de los mapuche, que, como plantea Alfredo Jocelyn Holt, supuso a los españoles el enfrentarse con un “enemigo igual” y reconocer su valor e ingenio. Así lo constata el que ha sido reconocido como el conquistador de Chile, Pedro Valdivia, en una carta al emperador Carlos V:

“[P] prometo mi fee [sic] que ha treinta años que sirvo a vuestra majestad y he peleado contra muchas naciones, y nunca tal tesón de gente he visto en el pelear, como estos indios tuvieron contra nosotros” (“Al emperador Carlos V”, Concepción, 15 de octubre de 1550, Pedro de Valdivia. Citado en Jocelyn Holt, 2000:310).

Del mismo modo, lo reconocerá el español Alonso de Ercilla, quien en su poema épico “La Araucana”, narra la primera etapa de la Guerra de Arauco y destaca las capacidades guerreras de la sociedad mapuche, a quien define como un “pueblo indómito”. Dicho poema fue gravitante en la construcción del imaginario sobre los mapuche a lo largo de La Colonia.

Para autores como Bengoa, la frontera permitió a los mapuche una gran autonomía, que explica, en gran parte, la permanencia de su cultura y sus tradiciones hasta el día de hoy (Bengoa, 2003:22). Producto de dicha autonomía y el comercio que se desarrolló libremente en la frontera, a comienzos del siglo XIX, la sociedad mapuche cambió estructuralmente: de pre-agraria se convirtió en una “opulenta sociedad ganadera”, detentando una mayor complejidad social y vínculos constantes con Argentina. Ello permitió una significativa ampliación del territorio mapuche, lo que lo transformó en uno de los más vastos de América a manos de un solo pueblo originario (Bengoa, 2008:44).

Esta situación comienza a verse en riesgo a partir de las primeras décadas del siglo XIX con la Guerra de Independencia. Los patriotas pretendieron enaltecer la figura del guerrero mapuche como una forma de legitimar un discurso emancipador nacional, que se anclaba en

un pasado previo de resistencia a la presencia española. Incluso, la logia masónica chilena que operó como núcleo de los intelectuales criollos independentistas se denominó “Logia Lautarina” en honor al líder mapuche Lautaro³⁵.

Sin embargo, muchos mapuche observaron con suspicacia la creación de un nuevo orden y prefirieron sumarse al ejército realista, ya que los españoles garantizaban la permanencia de tratados y la autonomía del territorio mapuche. Así, los españoles aliados con algunos caciques mapuche instauran en el territorio de la Frontera un enclave de resistencia, lo que fue denominado “Guerra a Muerte”.

Luego de más de diez años de guerra, Chile obtiene su independencia a mediados de la primera mitad del siglo XIX. En el contexto de la conformación de una nueva nación “lo araucano” tuvo un lugar importante en la creación de un “mito nacional” que resultaba un imperativo para sedimentar una identidad nacional. Así, se rescataron los “orgullos republicanos de La Araucanía” que, en palabras del historiador chileno Alfredo Jocelyn Holt, permitían “combinar el anhelo libertario y lo autóctono, lo propio, ambos fenómenos además remontables a un período pre-español” (Jocelyn Holt, 1986:72).

Mientras tanto, en La Araucanía se mantuvo sin grandes cambios la situación de frontera. Incluso, Bernardo O’Higgins, héroe de la independencia y primer director supremo de la nación reconoce la autonomía mapuche:

“Os habla el jefe de un pueblo libre y soberano que reconoce vuestra independencia y está a punto de ratificar este reconocimiento por un acto público y solemne, firmando al mismo tiempo la gran carta de nuestra alianza para presentarla al mundo como el muro inexpugnable de la libertad de nuestros estados” (Bernardo O’Higgins, Santiago 12 de marzo de 1819, citado en Arrate & Llaitul, 2012:69).

Como reconoce Jorge Pinto, hasta mediados del siglo XIX, los mapuche fueron entendidos como una nación diferente pero ubicada al interior del territorio nacional y cuya historia y cultura formaban parte de aquella chilenidad que se encontraba en proceso de construcción en los primeros años de la república (Pinto, 2003:87- 88). Así, se mantuvo por esos años un discurso favorable hacia el mapuche en tanto se establecía una continuidad histórica con el “araucano”, reconociendo su valor y afán libertario como rasgos propios de la nación. Lo anterior no tardaría mucho en cambiar, ya que las tierras mapuche eran valiosas y necesarias para fortalecer el emergente modelo exportador chileno (Salazar & Pinto 1999:149). Además,

³⁵ Lautaro fue un importante líder mapuche de la primera etapa de la Guerra de Arauco. A este se le atribuye liderar la primera gran revuelta en contra de los españoles, con su triunfo en la Batalla de Tucapel (1554) en la que es asesinado Pedro de Valdivia.

la presencia de un territorio indígena autónomo al interior del país constituía un problema de soberanía nacional.

Así, a fines del siglo XIX, se desarrolla una campaña de ocupación de estos territorios a cargo del coronel Cornelio Saavedra, paradójicamente denominada “Pacificación de la Araucanía” y que, en la práctica, significó un violento y rápido proceso de despojo de tierras. Dicha campaña tuvo su correlato en un cambio significativo en el discurso hacia el mapuche. Atrás quedaron los adjetivos que los posicionaban como un pueblo valeroso e indómito. Al contrario, ahora, apoyado por la prensa nacional y el parlamento chileno, comienza a reforzarse un discurso sobre el mapuche como una “copia defectuosa de sus antecesores” (Salazar & Pinto, 1999:140), corrompido por el alcohol y como un obstáculo al progreso, el cual, incluso, se vería beneficiado por el mestizaje con personas de origen europeo/caucásico. Todo lo anterior operó como un mecanismo legitimador de la ocupación de los territorios al sur del Biobío. En efecto, los epítetos de “borrachos” y “flojos” (perezosos) permitieron la construcción de un imaginario sobre los mapuche que se instauró con fuerza en el sociedad nacional y ha perdurado a lo largo del tiempo, como se advierte en el texto de mediados del siglo XX que los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto rescatan:

“El pueblo chileno es aún demasiado indígena, haciéndole falta mayor mezcla con sangre europea, que le daría iniciativa de ahorro, seriedad, honradez (...) es indispensable aumentar la inmigración para mejorar la raza acrecentar la producción y el consumo y levantar el nivel humano de nuestro pueblo” (Walker, F. “Nociones elementales de derecho del trabajo. 1957. Citado en Salazar & Pinto, 1999:140).

El proceso de ocupación de las tierras de la frontera se desarrolló a partir del año 1850 con la colonización espontánea de chilenos –muchos de los cuales adquirieron tierras de manera fraudulenta– y con el ingreso del ejército al mando de Saavedra. La reacción mapuche fue disímil y, mientras algunos grupos intentaron negociar, otros privilegiaron una respuesta bélica, de manera que se produjo una fragmentación al interior del mundo mapuche que para algunos fue la causa de su derrota definitiva el año 1881. Fue una época de gran violencia, que Saavedra desestimó, planteando con ironía su famosa frase de que dicha guerra había costado “Mucho mosto, mucha música y poca pólvora” reforzando el imaginario de los mapuche como indígenas degradados que habían sucumbido ante el alcohol (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a:360).

Comienza entonces un proceso de radicación, reducción y otorgamiento de títulos de merced a las poblaciones mapuche del sur del Biobío que se dio desde el año 1884 al 1929. A diferencia

de lo que creían las autoridades centrales, el territorio mapuche estaba densamente poblado, por lo que luego de medir los terrenos, se debió reducir aquellos destinados a los indígenas. Así, se otorgaron tierras, agrupando a los mapuche de manera arbitraria y desconociendo sus autoridades tradicionales. Dicho proceso fue lento y engorroso, lo que permitió que, en paralelo a la regularización estatal, se dieran usurpaciones de privados que hicieron ocupación de territorios en el área.

Como resultado de lo anterior, del vasto territorio mapuche una ínfima parte, el 6,4%, fue designada para reducciones (Richards, 2010:62), las cuales beneficiaron solo al 50% de los mapuche de aquella época, mientras que los demás quedaron sin derecho a propiedad. En suma, producto de la implantación del sistema reduccional, “los mapuche se empobrecieron, vieron sus solidaridades resquebrajadas y se encontraron con pocas alternativas para subsistir” (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a:368).

En términos de demandas, ya desde el comienzo de la implementación del sistema reduccional surgen denuncias de personas mapuche a distintas instancias legales debido a usurpaciones de territorios y, a partir de 1910, estas se articulan en un movimiento social cuya estrategia era el diálogo y la negociación con la institucionalidad vigente (Marimán, 1997:145). Dentro de estas agrupaciones destacaron la Federación Araucana, la Unión Araucana y la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía, esta última, responsable de la primera gran movilización reivindicativa, el año 1913 (Chile, Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008:393).

Los movimientos mapuche de la primera mitad del siglo XX se caracterizarán por una demanda centrada en la tierra, ya sea con la denuncia por usurpaciones que se mantuvieron hasta los años sesenta, o bien, con la oposición a la división de las comunidades. Como reconoce Bengoa, en ese entonces no existe una demanda con un componente étnico como centro, sino agrario, con un perfil más integracionista que reclamaba el apoyo del Estado en temas como la educación y el desarrollo (Bengoa, 2000)³⁶.

A la llegada del gobierno socialista de Salvador Allende, el año 1970, el ambiente social era propicio para el surgimiento de organizaciones, incluyendo las indígenas, y, en el marco de

³⁶ Con todo, Marimán, Caniuqueo, Millalén y Levil, reconocen que a fines de los años treinta del pasado siglo se genera un cambio en el movimiento mapuche hacia la elaboración de propuestas. Por ejemplo, la Corporación Araucana es una de las primeras entidades en plantear en su congreso del año 1939 la necesidad de realizar una reforma agraria en el país. Dicha organización, que fue gravitante entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, proponía la existencia de una oficina de asuntos indígenas que contribuyera a solucionar problemas vinculados a la tierra, la educación y la economía (Marimán, Caniuqueo, Millalén & Levil, 2006).

la Reforma Agraria, se restituyeron tierras usurpadas. Sin embargo, para Salazar y Pinto (1999) las movilizaciones indígenas del período de la Unidad Popular se enmarcaron dentro del discurso socialista que reconocía al indígena como campesino, sin que existiera una atención específica a su alteridad cultural. Pese a lo anterior, para Richards es en este período cuando se advierte el primer intento por reconocer legalmente la existencia de los pueblos indígenas independientemente de sus territorios, a través de una ley que, asimismo, pretendía crear el Instituto de Desarrollo Indígena y restituir las tierras mapuche usurpadas (Richards, 2010:64).

Sin embargo, con el Golpe de Estado de 1973, dichas disposiciones no lograron materializarse. Las tierras que habían sido devueltas a los mapuche fueron restituidas a los latifundistas y sus emergentes organizaciones –que para el año 1972 eran alrededor de 40– fueron fuertemente reprimidas. A muchos mapuche se les torturó y a la fecha se reconocen 136 personas mapuche que fueron desaparecidas producto de la dictadura militar (Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas, 2008a:411-414). La dictadura de Augusto Pinochet, asimismo, propició la división de las comunidades indígenas, con el objeto de favorecer su venta. Si bien la figura de la comunidad no era una institución tradicional mapuche, había sido efectiva en propiciar la salvaguarda del mundo mapuche, por lo que surgieron organizaciones que pretendían resistirse a ese proceso: primero los Centros Culturales Mapuche y luego la organización *Ad Mapu*. Esta última, ya en los años ochenta del pasado siglo presentaba un discurso de reivindicación étnica:

“Los mapuches constituimos un pueblo con una cultura, con una historia propia, que nos hace diferenciar del resto de la sociedad chilena, situado bajo una permanente y sistemática política de ‘dominación’ aplicada por los diferentes regímenes imperantes en nuestro país” (Ad Mapu, 1982, citado en Marimán, Caniuqueo, Millalén & Levil, 2006:236).

Si bien, algunas agrupaciones mapuche participaron del acuerdo de Nueva Imperial (1989), mencionado en el capítulo anterior, la promulgación de la Ley Indígena con la llegada de la democracia no materializó todos los puntos acordados. Uno de los aspectos de esta ley que más fueron criticados fue el reconocimiento de la población indígena nacional en tanto etnias y no como pueblos, situación jurídica que hace un reconocimiento de carácter más racial que cultural. El Estado, por su parte, argumentó que el reconocimiento de “pueblos” sugería la aceptación tácita de la existencia de diferentes naciones al interior de un territorio, lo que no se condecía con la visión que se había privilegiado desde los orígenes de la República sobre la existencia de un Estado-Nación único (Salazar & Pinto, 1999:136).

Lo anterior es particularmente relevante para el caso mapuche pues, su reconocimiento como un pueblo diferenciado abrió, a su vez, la discusión sobre uno de los temas más complejos de las demandas de algunas organizaciones mapuche, a saber, la autonomía y la autodeterminación. En palabras de Marimán, Caniuqueo, Millalén y Levil, la autonomía para los mapuche:

“(…) representa una aspiración por recuperar nuestra “soberanía suspendida” con la invasión y conquista de los Estados chileno y argentino (...) La autonomía es un instrumento jurídico – político para generar gobierno por lo que debe poseer a) un territorio, b) una población, c) instrumentos jurídicos y d) un aparato burocrático. La autonomía es una herramienta para el autogobierno y la autodeterminación” (Marimán, Caniuqueo, Millalén & Levil, 2006:253).

Sin embargo, y como los españoles tempranamente identificaron a su llegada, la naturaleza acéfala de la sociedad mapuche ha incidido en que hasta el día de hoy no exista una organización que represente a la totalidad de este pueblo. Asimismo, existen diferentes posturas autonómicas al interior del mundo mapuche y el discurso etnonacional radical no representa tampoco a la mayoría de este pueblo (Saiz, Rapimán & Mladinic, 2008).

En efecto, con la llegada de la democracia, en el marco de lo que Bengoa ha denominado “emergencia indígena” han proliferado organizaciones, cuyas estrategias y relación con el Estado de Chile han sido diferentes. De este modo, mientras muchas comunidades han optado por el diálogo, otras se manifiestan contrarias a las políticas públicas del Estado, reclamando el no cumplimiento de promesas y un enfoque asistencialista que no ha dado solución a sus problemáticas territoriales, políticos y sociales. En este marco y desde los años noventa del pasado siglo, se ha instaurado en las regiones del Biobío y La Araucanía una situación de creciente violencia entre personas mapuche, colonos y empresas forestales, a la que se le ha dado el nombre de “conflicto mapuche”. Uno de los hitos que instauran dicho conflicto es la quema de camiones de una empresa forestal en la comuna de Lumaco (Región de La Araucanía), el año 1997, en el marco de la recuperación de un fundo reclamado por dos comunidades mapuche. La organización que se atribuyó dicho atentado fue la Coordinadora Arauco Malleco (CAM), la cual ha tenido una estrategia de recuperación directa de tierras, con un discurso anticapitalista y autonómico que reivindica la figura tradicional del guerrero mapuche (“*weichafe*”) en el contexto de lo que su líder, Héctor Llaitul –quien en la actualidad se encuentra preso– define como la tercera invasión de su territorio (Arrate & Llaitul, 2012:25). Es en ese momento que la prensa acuña el término “conflicto mapuche” y algunos medios de comunicación comienzan a hablar de atentados terroristas (ibíd.).

Si bien los gobiernos de la Concertación –la coalición de centro izquierda que gobernó Chile desde la recuperación de la democracia hasta el año 2010– se habían negado a hacer uso de la Ley Antiterrorista para este tipo de atentados, el año 2003, bajo el gobierno de Ricardo Lagos, se aplica por primera vez, en el denominado “juicio de los *lonkos*” (Richards, 2010) y, desde entonces, ha sido aplicada en diversos procesos contra personas mapuche, aspecto que ha sido condenado por diversas organizaciones de defensa a los derechos humanos. Por ejemplo, *Human Rights Watch*, en su informe del año 2004 “*Undue Process Terrorism Trials, Military Courts and the Mapuche in Southern Chile*”, plantea que los presos mapuche no han tenido un debido proceso y establece que los crímenes por los cuales son imputados no se ajustan a las definiciones de terrorismo reconocidas por diversas organizaciones internacionales, como la Convención Interamericana contra el Terrorismo, sino que, en su mayoría, se trataría de atentados en contra la propiedad privada y, por tanto, debieran ser procesados en el marco de la justicia ordinaria³⁷.

La acción de la CAM se centró principalmente en la región del Biobío con movilizaciones o acciones de recuperación directa de tierras en pugna, principalmente con las empresas forestales que tienen gran presencia en la región y cuyos monocultivos de especies como el pino insigne (*Pinus radiata*) y el eucaliptus (*Eucalyptus globulus*) afectan el ecosistema, los recursos de la región y el sistema económico tradicional de los mapuche³⁸.

En efecto, la disputa entre pueblos indígenas y empresas trasnacionales (mineras, forestales y energéticas) ha sido un elemento importante que se suma al conflicto a partir de los años noventa del siglo XX³⁹. De lo anterior ha derivado una creciente militarización de la zona, el procesamiento de personas mapuche bajo la Ley Antiterrorista⁴⁰ y lo que los mapuche definen como un acoso policial, en que los allanamientos de sus hogares son constantes.

³⁷ Ver: <https://www.hrw.org/report/2004/10/27/undue-process/terrorism-trials-military-courts-and-mapuche-southern-chile>. Consultado en marzo 2017.

³⁸ En el año 1974, la dictadura de Augusto Pinochet firma el decreto de Ley N°701, el cual subvenciona la plantación de dichos monocultivos para favorecer la instalación de la industria forestal en el centro sur del país. Dicho decreto aún se mantiene vigente y es uno de los principales focos de crítica por parte de las agrupaciones mapuche y asociaciones medioambientales dado los costos sociales y medioambientales que generan dichas plantaciones.

³⁹ Un caso emblemático de lo anterior fue lo ocurrido con la Central Hidroeléctrica Ralco, a cargo de la empresa Endesa, en el Alto Biobío, zona pewenche. Luego de años de disputas, presiones y movilizaciones, la central fue inaugurada el año 2004, provocando el reasentamiento de dos comunidades pewenche y la inundación de uno de sus cementerios ancestrales. Pese a las compensaciones prometidas, las familias quedaron aisladas en su nueva ubicación y debieron esperar años para tener acceso a luz. Luego de 10 años de lo ocurrido, la empresa Endesa pidió perdón por la inundación de su territorio.

⁴⁰ Dicha situación llegó a un punto álgido en enero del año 2013, cuando el empresario Werner Luchsinger y su mujer Vivianne Mackay murieron al interior de su casa producto de un incendio, aparentemente causado por

De este modo, y como puntualiza Richards, la postura del Estado Chileno ante los mapuche ha sido dicotómica, ya que, si bien, ha intentado instalar una política multicultural abierta al reconocimiento de sus pueblos indígenas, ha tendido a la criminalización del pueblo mapuche en vez de buscar una salida política al conflicto (Richards, 2010). Quizás uno de los momentos más prometedores en el último tiempo fue el nombramiento de Francisco Huenchumilla, político de origen mapuche, como intendente de la Región de La Araucanía, el año 2014. Huenchumilla, comenzó un proceso de acercamiento a las comunidades mapuche del territorio y era visto con buenos ojos por algunas organizaciones mapuche. Sin embargo, y poco tiempo antes de que presentara una propuesta para abordar el “conflicto” fue desvinculado de su cargo, lo cual, fue interpretado como una señal del poder ejecutivo nacional de que no estaban de acuerdo con la dirección que estaba tomando Huenchumilla, quien, entre otros aspectos, planteaba como tema central dentro del “problema mapuche” la presencia de empresas forestales en el territorio.

La criminalización del pueblo mapuche, ha contribuido, a su vez, a la construcción de una representación social de los mapuche como personas violentas y terroristas, pese a que quienes estén involucrados en situaciones de violencia sean una marcada minoría. Así lo reconocen Saiz, Rapimán y Mladinic (2008), quienes en su estudio sobre los estereotipos de las personas no mapuche sobre los mapuche comprobaron el surgimiento en las últimas décadas de dos nuevos estereotipos negativos sobre este pueblo, a saber, el de “terroristas” y “personas injustamente beneficiadas⁴¹”, los cuales, a su vez, son aplicados a la totalidad del pueblo mapuche y no a una parcialidad⁴².

personas mapuche, aunque ni la CAM ni otro colectivo se atribuyó el atentado. Lo anterior propició una mayor presencia policial en la zona, la intervención del gobierno para buscar acuerdos y la realización de una cumbre de diferentes personas y agrupaciones mapuche en el cerro Ñielol, en Temuco, capital regional de la Araucanía. De dicha cumbre resultó un comunicado que, entre otros aspectos, destacaba los antiguos tratados con España que reconocían la autonomía mapuche, el no reconocimiento de estos por parte del Estado chileno y los crímenes ocurridos en la “Pacificación de la Araucanía”, su rechazo a la militarización de la zona y su intención de llegar a acuerdos con el Estado de Chile para resolver estas demandas (“Pacto por la Autodeterminación Mapuche, cumplimiento y aplicación de los Tratados y los derechos fundamentales”, 16 de Enero 2013). Por su parte, el único condenado en el caso Lucksinger- Mackay fue el *machi* Celestino Córdova Tránsito. Si bien se aplicó la Ley Antiterrorista, Córdova no fue condenado por atentado terrorista, sino por ser “autor del delito de incendio con resultado de muerte” con una condena de 14 años de presidio mayor en grado máximo (La Tercera, 28 de febrero 2014). Hoy en día tres personas más se encuentran procesadas por este delito.

⁴¹ Dicho estereotipo se relaciona con la actual política del Estado hacia los pueblos indígenas, la cual ha propiciado diversos mecanismos de discriminación positiva en el acceso a diferentes fondos y subsidios.

⁴² En su estudio “Estereotipos Sobre los Mapuches: Su Reciente Evolución”, los autores encuestaron a 407 alumnos/as no mapuche de la Universidad de La Frontera (ubicada en Temuco, capital de la Región de La Araucanía). Cabe reconocer que dicha muestra corresponde a personas que habitan en la misma región donde se desarrolla el conflicto y, por ende, tienen una relación más próxima a este que los y las habitantes del resto del país.

Desde la mirada opuesta, los mapuche, en su gran mayoría, también perciben el ser objeto de discriminación, como lo confirma la encuesta CERC- Participación (1999), en la cual un 89% de los mapuches a nivel nacional reconoció haber sido discriminado (Quilaqueo, Merino & Saiz, 2007:84). Asimismo, de acuerdo con el estudio de Quilaqueo, Merino y Saiz (2007), las personas mapuche consideran que los no mapuche mantienen hacia ellos ciertos estereotipos negativos, como el de flojos (perezosos) (30%), borrachos (16%) y agresivos (3%), entre otros (Quilaqueo, Merino & Saiz, 2007:96). Como corolario del estudio, las personas mapuche entrevistadas mencionaron el no conocimiento de la historia y cultura de su pueblo por parte de los chilenos no mapuche, lo que incidiría en la mantención de dichos prejuicios y la ausencia de un diálogo que los aproxime (Quilaqueo, Merino & Saiz, 2007:96).

Con todo, y como reconoce el antropólogo Alejandro Saavedra (2002), la sociedad mapuche no solo ostenta una identidad étnica, en tanto mapuche, y a esta se le superponen otras identidades, como la campesina, la chilena o la proletaria, entre otras. Hoy en día más del 8% de la población chilena se reconoce mapuche (Ministerio de Desarrollo Social, 2015)⁴³. Estas personas, autodefinidas como tales, son, sin embargo, diversas: muchos mapuche no habitan en comunidades ni en sus tierras ancestrales, tampoco todos hablan mapudungun y muchos de estos profesan la religión católica o evangélicas⁴⁴. A su vez, muchos no practican de manera frecuente tradiciones propias de su pueblo y tienen poco contacto con su cultura de procedencia. Del mismo modo, al interior de la sociedad mapuche existen diferencias territoriales que se mantienen a la fecha y que se manifiestan en diferencias lingüísticas y culturales.

Sin embargo, la persistencia de una mirada colonial hacia el indígena en el país ha privilegiado una representación sesgada y monolítica del mapuche, en tanto seres “perezosos” “guerreros”, “borrachos”, “cultural e intelectualmente inferiores” y, las últimas

⁴³ Cabe reconocer que hasta la fecha es difícil constatar la evolución de la población indígena y mapuche en el país. Como se reconoce en el documento “Retratos de nuestra identidad: Los Censos de Población en Chile y su evolución histórica hacia el Bicentenario”, del Instituto Nacional de Estadísticas (2010) hasta mediados del siglo XX quien evaluaba la condición de indígena del encuestado era quien realizaba su empadronamiento. Dicha situación se corrigió con el Censo del año 1992, primera oportunidad en que fue la persona entrevistada la que debía constatar si se “sentía identificada” con una etnia. Dado el carácter subjetivo de la pregunta, en el Censo del año 2002, se optó por una pregunta la “pertenencia” a algún grupo étnico específico. Estos datos no han sido posibles de comparar con información posterior, dado que, si bien se realizó un nuevo censo el año 2012, debido a problemas metodológicos en su desarrollo, este fue desestimado. En abril del año 2017 para subsanar lo anterior se llevó a cabo un censo abreviado, cuyos resultados, a la fecha de entrega de estas tesis no habían sido difundidos.

⁴⁴ De acuerdo con el último censo del año 2002. En la Región Metropolitana un 72% de los mapuche se declaraban católicos y un 14% evangélicos, mientras que, en la Región de La Araucanía, los evangélicos aumentan a un 24,4%, mientras que los católicos, aunque disminuyen en comparación con la Región Metropolitana, siguen manteniendo la mayoría con un 69,2% que profesan esta religión (Saavedra, 2002).

décadas, “conflictivos” y “terroristas”. Dicha mirada colonial, asimismo, toma formas diferentes, lo que explica la aparente paradoja de que coexista en la sociedad chilena aquella visión de la sociedad mapuche como culturalmente inferior con otra que “valora” la diversidad cultural e, incluso, se jacta de ella. Dicha diversidad, sin embargo, se entiende como un “rasgo” que posee la nación, como algo característico de esta que aparece en escena –de forma folclórica y vaciada de contenido– en celebraciones o actos públicos, monumentos o la producción artesanal “típica”⁴⁵.

En ese contexto, lo mapuche deviene en pintoresco, en una imagen despolitizada, alocrónica y estereotipada de dicha sociedad, en donde se rescatan fragmentos inocuos de su cultura para incorporar al repertorio identitario nacional. Así, por ejemplo, es común que, en los establecimientos de enseñanza chilenos, niñas y niños se “vistan” de mapuche para la celebración del día de la Independencia Nacional, pese a que sea escaso el trato que se le concede en la educación formal a la sociedad mapuche y que persistan sesgos importantes en cuanto a la interpretación de la historia nacional y el rol de los mapuche en esta⁴⁶.

Dado su carácter mayoritario, rol en la historia nacional y permanencia de su cultura, el pueblo mapuche, ha sido, sin lugar a dudas, el pueblo indígena que ha estado más presente en el discurso folclórico nacional y en la cultura popular, aunque, en la mayoría de los casos, ello se haya dado desde una relación asimétrica, en la que el Estado interpreta, selecciona y utiliza sus bienes culturales de acuerdo con fines que han ido variando con el tiempo.

Como ejemplo de lo anterior, cabe detenerse en el monumento “Homenaje a los Pueblos Originarios” de Enrique Villalobos, el que se instala a un año de aprobarse la Ley Indígena, en la plaza de Armas, en pleno corazón de la ciudad de Santiago. La estatua, supuestamente inspirada en una persona mapuche, recuerda más a un siux de Norteamérica, o, más aún, a Charlton Heston, disfrazado de siux en la película *The savage*, que a un miembro de cualquier etnia del territorio chileno. Lo anterior, resulta una metáfora del desconocimiento y desdén

⁴⁵ Incluso, dentro de la cultura popular chilena, un *souvenir* muy popular es el denominado “indio pícaro”, una escultura modular de un mapuche, que al levantar el extremo superior de su torso emerge un pene erecto de dimensiones desproporcionadas. Este particular producto artesanal se encuentra masificado, a tal punto que es difícil no encontrarlo en tiendas de artesanía y recuerdos chilenos, posicionándose ya como un elemento característico de la cultura popular chilena, sin que se cuestione su carácter vulgar o los estereotipos que comporta sobre los mapuche y los indígenas en general.

⁴⁶ Un ejemplo ilustrativo de lo anterior es que, hasta la fecha, muchos textos educativos utilizan expresiones valorativas como “Desastre de Curalaba” para referirse a un enfrentamiento bélico de la Guerra de Arauco en que los españoles perdieron a manos de los mapuche, o bien, la persistencia del uso de conceptos eufemísticos como el de “Pacificación de La Araucanía”.

nacional hacia los pueblos originarios del país, los cuales son representados desde una mirada genérica y estereotipada del “indio”.



Figura 5: escultura “Homenaje a los Pueblos Originarios”, Enrique Villalobos. Plaza de Armas, Santiago, Chile. Fotografía: Claudia González, 2017.

Así, crecientemente el Estado de Chile comienza a valorar la diversidad cultural del país como una suerte de riqueza, de la cual se apodera a nivel discursivo como prueba de su “modernidad”, en un reconocimiento que resulta más formal que profundo y que, reproduce una mirada colonial toda vez que es este quien determina qué valorar y bajo qué mecanismos. Lo anterior se relaciona con los postulados del antropólogo chileno André Menard, quien señala que es posible identificar tres estatutos distintos de la imagen de los indígenas en Chile desde su encuentro con el poder occidental. En primer lugar, hasta el siglo XIX, los indígenas serán entendidos desde una suerte de horizontalidad, en tanto “enemigos o “aliados” de la corona española. Lo anterior, resulta aún más evidente en el caso de la sociedad mapuche, pues, a diferencia de los demás pueblos originarios de la nación, el mapuche había logrado un precario equilibrio con la corona española que lo ubicó en una posición privilegiada con respecto a sus pares indígenas y que le permitió autonomía y un desarrollo económico y cultural hasta mediados del siglo XIX.

Con posterioridad a la creación de la nación, Menard, apoyándose en los postulados de Alois Riegl, en “El culto moderno a los monumentos” (1987), plantea que la imagen del indígena deviene en monumento, en un principio anclado en su valor histórico y luego en su valor de antigüedad. En tanto monumento de valor histórico, el sujeto indígena fue entendido como un “ejemplar” único e irremplazable de un estado evolutivo pronto a desaparecer, por ello

la relevancia de su sistemático estudio y análisis, así como el acopio de su objetualidad en el museo: “en este contexto, el indígena pasó a funcionar como fósil o cadáver viviente, expresión de un tiempo y una raza destinada a desaparecer” (Menard, 2016:133-134). A este enfoque, que primó en el siglo XIX y coincide con el auge de la relación museos- antropología, crecientemente viene a reemplazarlo otro, propio del siglo XX, a saber, la imagen del indígena como monumento cuyo valor se asocia con su antigüedad. Para el autor, esta dimensión, tiene una connotación nostálgica del mundo, en tanto desea rescatar lo singular, lo auténtico, en un contexto global de creciente homogeneización. Así, al indígena entendido como ruina, como sujeto cuya cultura se encuentra en riesgo de desaparecer, desde una perspectiva romántica, se le atribuyen una serie de valores que se asumen, hoy en día, también en riesgo de desaparecer:

“Esto explica también el que este sujeto indígena, así constituido haya funcionado como receptáculo de todas las proyecciones valóricas de una modernidad nostálgica del mundo en ruinas respecto del que se constituye. De ahí la aparición del indígena ecológico, el indígena solidario comunitario, el indígena unánime y, sobre todo, el indígena espiritual (Menard, 2016:134).

El devenir de la imagen del indígena como monumento debido a su valor de antigüedad, permite una aproximación a la forma en que hoy en día se comprende al indígena, y en específico al mapuche, así como en lo que se comienza a definir como su “patrimonio cultural”.

4.2 La construcción del “patrimonio cultural mapuche”

La “estetización” y fetchización de lo mapuche se ha acentuado las últimas décadas, producto tanto de un discurso internacional proclive a lo indígena que lo rescata como sujeto “auténtico” y representante de una diversidad cultural que se asume valiosa para los Estados, como a una tendencia cultural que recoge y re-interpreta la estética y simbología “étnica” como moda. Así, hoy en día es posible evidenciar una “recuperación” de la comida o productos mapuche por parte de importantes chefs nacionales o la explotación de la estética mapuche, principalmente asociada a la producción textil y orfebre. Abundan en el mercado local, tanto *souvenirs* inspirados en la producción material mapuche como reinterpretaciones de su estética en lujosas piezas de vestuario o joyería. En efecto, lo étnico, y en especial, lo mapuche “está de moda” y ha logrado insertarse en el mercado con gran fuerza,

constituyéndose su etnicidad como una “marca” (Comaroff & Comaroff, 2011) que se puede aplicar a productos (artesanía, objetos de diseño) o a experiencias (turismo étnico), todo lo cual, se lee desde su dimensión patrimonial, en cuanto bienes “auténticos” o “tradicionales”. Lo anterior también ha sido propiciado por el Estado chileno, el cual desde la llegada de la democracia instaló un modelo multiculturalista que le permitiese, por un lado, mantener y “perfeccionar” el sistema neoliberal instaurado por la dictadura sin llegar a ponerlo en cuestión, y, por otro, ponerse en sintonía con el discurso internacional proclive al reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas, al rescate y valoración de su cultura, incluso, a su fomento.

De dicho discurso se desprendieron diversos programas en distintas reparticiones del Estado orientadas a dicho fin, como la identificación de “Tesoros Humanos Vivos”⁴⁷, el inventario de patrimonio cultural inmaterial presente en el país, el apoyo y fomento de asociaciones indígenas para el desarrollo etnoturístico, la creación de fondos específicos para el desarrollo de las culturas indígenas y la creación de centros públicos de salud intercultural, entre otros tantos. Además, el apoyo estatal se orientó al fomento productivo a través de programas de capacitación y asesoría en este ámbito, así como a subsidios para apoyar diversos emprendimientos que contribuyeran a mejorar su calidad de vida.

Lo anterior tuvo dos efectos, en primer lugar, el ser indígena para los mapuche ofrecía ventajas mayores a las que tenían sus vecinos campesinos, de manera que si antes el serlo era algo de lo que avergonzarse, ahora resultaba meritorio de un apoyo estatal especial. En segundo lugar, tácitamente se asumió que los indígenas no solo debían serlo, sino parecerlo. Así, en el rescate de prácticas culturales movilizadas desde los organismos del Estado hay una necesidad de inscribir y fijar, para así “rescatar”, esta vez, no con fines científicos (en tanto estas prácticas resultaban ejemplos de modos de vida inferiores), sino como referentes de una diversidad cultural que se asume como deseable. Con ello se promovió el refuerzo y reactivación de tradiciones y conocimientos de esas sociedades – algunas de estas en riesgo de desaparecer, pero, con ello, también les restaron dinamismo.

Un ejemplo que ilustra lo anterior me ocurrió la localidad de Maihue años atrás, mientras realizaba una investigación sobre la navegación en las comunidades mapuche williche⁴⁸ que

⁴⁷ El programa Tesoros Humanos Vivos, es promovido por la UNESCO y pretende el reconocimiento de cultores, (individuales o colectivos) que se les reconoce como “portadores de patrimonio inmaterial”. Muchas de las personas que han sido reconocidos como THV son indígenas. Ver:

<http://www.cultura.gob.cl/patrimonio/tesoros-humanos-vivos/> Consultado en mayo 2017.

⁴⁸ Se entiende como williches a los pueblos mapuche del sur, los cuales se concentran en las regiones de Los Lagos y Los Ríos.

habitan en sus alrededores. Mientras comía con una mujer en el interior de su casa, ella me comentó que era la “meica” de la localidad, es decir, una sabia conocedora de los poderes curativos de las plantas, los que aplicaba para sanar a los enfermos, de allí su significado: “meica” viene de la palabra en castellano “médica”. La mujer me comentó con una suerte de indiferencia pragmática que ahora “los del gobierno” se referían a ella como *lawentuchefe* – denominación en mapudungun de “meica”/médica– y promovían que esta fuese también su autodenominación, además de “acreditarse” como tal ante el organismo estatal correspondiente.

El Estado entonces celebra la diversidad cultural a la vez que la limita: la organiza, registra, contabiliza e, incluso, certifica. Tras dicha operación se mantiene la mirada colonial, en términos de ser el Estado de Chile quien determina que es aquello que se debe rescatar y valorar, así como los mecanismos para hacerlo. Ello pues, el operar del Estado chileno es similar al del resto de los países de Latinoamérica, donde ha primado un enfoque multicultural que, como reconoce Walter Mignolo supone el aceptar y promover la multiculturalidad, a menos que ponga en riesgo el modelo económico y social hegemónico (Mignolo, 2007:139). Así, los gobiernos chilenos a partir de los años noventa del pasado siglo, por un lado, promueven y apoyan el desarrollo y rescate de las culturas indígenas presentes en el territorio, pero por otro, ignoran sus demandas políticas, o bien, las criminalizan, como en el caso mapuche. Al respecto, los dichos de Natalia Chiwaikura, profesional mapuche de la municipalidad de Galvarino, son ilustrativos:

“Lo que yo siempre he escuchado acá es que el pueblo mapuche tiene bonita música. Oh, qué bonitas son las joyas, la danza, pero no es bonito la recuperación territorial, o no es bonito cuando uno dice “sabes qué, nosotros ¿por qué no podemos tener la administración del Museo?, si es nuestro espacio, si están nuestras joyas ahí, si están nuestros antepasados expuestos ahí, nuestros tejidos”. O sea, hay materiales importantes que hablan de nuestro legado nuestra historia y no estamos considerados en ese espacio y no somos nosotros los que se le decimos a los niños en el museo, no somos nosotros los que los guiamos y les transmitimos ese conocimiento. Pero ahí ya no somos bonitos, ahí ya somos un agente de conflicto, somos comunistas, disidentes, los que nos oponemos”. (Natalia Chiwaikura, participante de comité consultor para la remodelación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2014)

Sin embargo, los pueblos indígenas no son actores pasivos en este fenómeno. Los mapuche, en el marco de un importante proceso de reetnificación que se viene dado desde la década de 1980, han sabido hacer uso del clima favorable al rescate y valoración del patrimonio cultural indígena así como de la demanda de una oferta étnica “auténtica”. Así, las últimas décadas es posible reconocer un creciente desarrollo de pequeños emprendimientos de etnoturismo,

rutas patrimoniales y artesanía, entre otros, en especial, en la zona centro sur del país, en muchos casos apoyados por organismos del Estado, ONG's y los gobiernos locales.

Con todo, el patrimonio cultural mapuche no solo ha sido explotado como un recurso económico por parte de las comunidades y personas mapuche, también se advierte su creciente empleo como un recurso político e identitario, lo que se ha materializado en pequeños museos locales o centros culturales mapuche. Desde la perspectiva del control cultural de Bonfil (1991), pese a que el Estado en su afán de rescate, tienda a sedimentar e institucionalizar las prácticas culturales representativas de la diversidad del territorio, la sociedad mapuche, en lo que ha sido uno de sus rasgos característicos en cuanto a su relación con el "otro" colonizador, ha adoptado ciertos conceptos y prácticas, para resignificarlas y acomodarlas a sus fines, en lo que puede entenderse como un afán por ser ellos quienes ejercen control sobre sus elementos culturales.

4.3 Museos y mapuche

El discurso proclive a la instalación de la imagen del mapuche en tanto monumento con valor de antigüedad ha afectado el campo patrimonial chileno, provocando, en primer término, un aumento significativo de museos, exposiciones, centros culturales y emprendimientos etnoturísticos vinculados al pueblo mapuche y, en segundo término, a la diversificación de actores vinculados a su puesta en valor. De este modo, si antes los museos y académicos eran los agentes centrales en la creación de representaciones sobre lo mapuche, hoy en día, aunque mantengan su legitimidad, en tanto voz autorizada, comparten esta labor con un amplio espectro de actores, cuyos fines son, asimismo, diversos: personas mapuche y no mapuche, artistas, intelectuales, empresarios y coleccionistas, entre otros. En la actualidad es posible reconocer una diversidad de museos o centros de interpretación vinculados con el pueblo mapuche. En el siguiente cuadro, se presentan los principales museos y salas de exposición permanentes dedicados total o parcialmente a la sociedad mapuche y pre-mapuche y su cultural material:

Tabla 6: museos chilenos con colecciones mapuche y pre-mapuche

Nombre	Localidad	Región	Dependencia
Museo Histórico Nacional	Santiago	Metropolitana	Estatal (DIBAM)
Museo Nacional de Historia Natural	Santiago	Metropolitana	Estatal (DIBAM)
Museo Arqueológico de Santiago	Santiago	Metropolitana	Privado (Fundación)
Sala Pueblos Originarios.	Santiago	Metropolitana	Privado (Universidad)
Museo Chileno de Arte Precolombino	Santiago	Metropolitana	Público (Municipal) – Privado (Fundación)
Museo de Arqueología e Historia M. Fonck	Valparaíso	Valparaíso	Privado (Corporación)
Museo de Historia Natural de Valparaíso	Valparaíso	Valparaíso	Estatal (Subdirección DIBAM)
Museo de Colchagua	Colchagua	O'Higgins	Privado (Fundación)
Museo Mapuche de Cañete	Cañete	Biobío	Estatal (Subdirección DIBAM)
Museo Lugar de Encuentro el Pewen de Ralco	Ralco	Biobío	Municipal
Centro Cultural y Ecologico Tamy Mapu	Arauco	Biobío	Privado
Museo Stom	Chiguayante	Biobío	Privado
Museo Arqueológico histórico y etnográfico Punta Morhuilla	Punta Morhuilla	Biobío	Privado
Museo Rural Bualevo	Butalevo	Biobío	Privado
Galería histórica de Concepción	Concepción	Biobío	Municipal
Centro Cultural Dun Gun We	Contulmo	Biobío	Municipal
Museo Histórico de Arauco	Arauco	Biobío	Privado (Corporación)
Museo Arqueológico Etnográfico e Histórico	Lebu	Biobío	Privado
Museo Paleontológico, Mineralógico, Arqueológico e Histórico Tamaya	Lebu	Biobío	Privado
Museo de Tirúa	Tirúa	Biobío	Privado
Museo Regional de La Araucanía	Temuco	La Araucanía	Estatal (Subdirección DIBAM)
Museo Mapuche Cholchol	Cholchol	La Araucanía	Municipal
Museo Dilman Bullock	Angol	La Araucanía	Privado (Iglesia Metodista)
Centro de Cultura tradicional Curarrehue	Curarrehue	La Araucanía	Privado (corporación)
Museo Arqueológico de Cunco	Cunco	La Araucanía	Municipal
Museo Histórico comunal de Renaico	Renaico	La Araucanía	Municipal
Museo Mapuche de Purén	Purén	La Araucanía	Municipal
Museo isla LLepe	Saavedra	La Araucanía	Privado
Museo de Deume	Saavedra	La Araucanía	Privado
Museo Mapuche de Pucón	Pucón	La Araucanía	Municipal
Museo Leandro Penschulef	Villarrica	La Araucanía	Privado (Universidad)
Museo Tringlo	Lago Ranco	Los Ríos	Municipal
Museo de Sitio Fuerte Niebla	Niebla	Los Ríos	Estatal (Subdirección DIBAM)
Museo Escolar Hugo Gunkel	Corral	Los Ríos	Privado
Museo Histórico y Antropológico de Valdivia Maurice Van de Maele	Valdivia	Los Ríos	Privado (Universidad)
Museo Histórico y Arqueológico Arturo Moller Sandrock	Río Bueno	Los Ríos	Municipal
Museo y archivo histórico municipal de Osorno	Osorno	Los Lagos	Municipal
Museo Patrimonial Rubén Gómez Ojeda	Maullín	Los Lagos	Municipal

Fuente: elaboración propia en base a información recabada en www.basemusa.cl, y www.epaciosculturales.cl, ambas consultadas en febrero 2016.

La mayoría de estos museos o salas de exposición se concentran en el territorio ancestral mapuche, a saber, las regiones de La Araucanía y Biobío y, en menor medida, en la capital nacional, Santiago, donde se ubican la mayoría de los museos de mayor envergadura, como puede advertirse en el siguiente esquema:

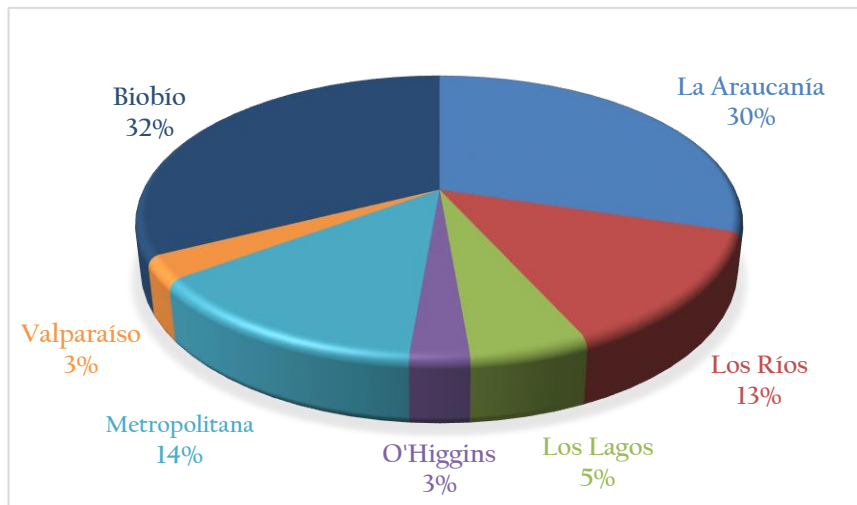
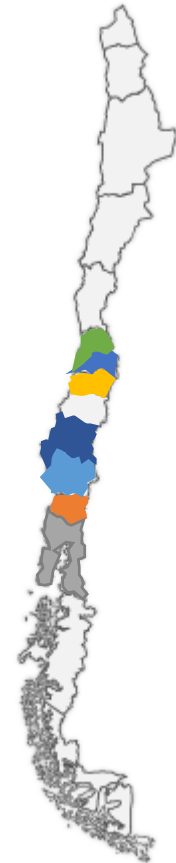


Figura 6: distribución de los museos con colecciones antropológicas mapuche y pre mapuche. Fuente: elaboración propia.



De acuerdo con la información obtenida sobre estos museos, es posible aproximarse a ciertas conclusiones. En primer lugar, en cuanto a su dependencia, se observa que un 16% corresponde a museos del Estado de Chile, un 31% a museos de carácter municipal y más de la mitad (53%) a instituciones pertenecientes a “privados”. Con todo, cabe destacar que bajo esta categoría se encuentran instituciones de naturaleza muy diversa, como Universidades, Fundaciones y Corporaciones, grandes y pequeños coleccionistas y personas mapuche y no mapuche.

Los orígenes de estas colecciones son diversos. En el caso de los museos del Estado, existen antiguas colecciones provenientes de los primeros museos nacionales y que son producto de las campañas que los primeros investigadores nacionales y extranjeros realizaron por todo el territorio chileno para obtener una muestra significativa del patrimonio natural y cultural de la joven nación.

A su vez, cabe recordar que, de acuerdo con la legislación nacional vigente, los sitios arqueológicos y su contenido son propiedad del Estado, de manera que las piezas arqueológicas que sean encontradas en territorio chileno, por ley, deben ser derivadas al Museo Nacional de Historia Natural. Ello, en la práctica no ocurre de un modo estricto dada la sobrecarga en términos de espacio para depósitos que ello implica para el MNHN. Por ello, y con la venia del Consejo de Monumentos Nacionales, en ocasiones, se ha privilegiado la entrega de piezas a los museos regionales dependientes de la DIBAM más próximos a los hallazgos y cuya temática suele estar más relacionada con los mismos.

Con todo, cabe reconocer que hoy en día no se privilegian excavaciones arqueológicas a gran escala y el acopio de nuevas piezas producto de hallazgos en la actualidad suelen vincularse a descubrimientos fortuitos producto de obras de infraestructura. Un caso emblemático de lo anterior fue la construcción de una vía en la región de La Araucanía, conocida como el Bypass Temuco. Producto de dichos hallazgos, el Museo Regional de La Araucanía incrementó significativamente su colección arqueológica mapuche y pre – mapuche.

Otro de los posibles orígenes de las colecciones de los museos públicos son las donaciones y compras, pero, en el caso de piezas arqueológicas, los museos de la DIBAM no efectúan adquisiciones, dado que con ello se estaría fomentando las excavaciones irregulares o ilegales (Cristian Becker, encargado de colecciones antropológicas, MNHN, entrevista, 2015). En este marco, es posible reconocer que las colecciones de los museos del Estado son las que se encuentran mejor documentadas, dado que, en gran parte provienen de investigaciones y hallazgos, efectuados por profesionales. Ello no ocurre con la misma frecuencia en museos de carácter privado, en los que parte significativa de sus colecciones proviene de la compra directa o por medio de intermediarios y, por ende, su origen es más diverso y difícil de rastrear.

Por último, en términos de los museos locales o municipales, los orígenes de las colecciones son diversos, pero provienen principalmente de dos fuentes: hallazgos en el mismo territorio y donaciones de los propios vecinos. En estos casos, la documentación suele también ser menos profusa, principalmente debido a la escasez de recursos humanos que detentan dichos museos, los cuales, en su mayoría, suelen tener una planta reducida y no profesionalizada. Dichos museos, dependen significativamente de instituciones como universidades y centros de estudio que les proporcionen asesoría en el manejo, documentación y exhibición de sus colecciones.

La mayoría de estos museos combinan colecciones de carácter arqueológico y antropológico, mapuche y pre- mapuche. Al respecto, cabe detenerse para identificar qué se entenderá en el presente estudio por colecciones mapuche y pre- mapuche. Como se dijo en capítulos anteriores, la antropología y la arqueología se desarrollaron en estrecha relación como disciplinas en Chile y el continente latinoamericano. Ello pues, muchos de los pueblos indígenas que encontraron los españoles a su llegada eran los descendientes o presentaban vínculos culturales con las sociedades precolombinas que solo pudieron conocerse a través de su cultura material. Por ello no es de extrañar que ambos tipos de colecciones se encuentren en los mismos museos, pese a que su continuidad cultural no se encuentre acreditada por la arqueología.

En el caso del pueblo mapuche, para Mauricio Massone, arqueólogo curador jefe del Museo de Historia Natural de Concepción, es posible hablar de una continuidad histórica y cultural mapuche a partir de los denominados grupos arqueológicos EL Vergel (1.100- 1.450 D.C), mientras que su eventual relación con los restos más tempranos del territorio, asociados a otros complejos como el Pitrén (600 D.C – 1.532 D.C), no ha sido corroborada a partir del análisis de la data arqueológica. Por ello, en la presente investigación se entenderán como colecciones antropológicas mapuche aquellas de carácter etnográfico y arqueológico que son asociadas a este pueblo, mientras que se entenderán como colecciones pre- mapuche, aquellas de carácter arqueológico que han sido encontradas en la zona ancestral mapuche pero cuya conexión con este pueblo no ha sido corroborada por la arqueología hasta la fecha. Con ello se desea privilegiar una perspectiva territorial de la cultura material indígena de la zona centro sur, que ha sido utilizada por la mayoría de los museos del país, en términos de presentar juntas las colecciones arqueológicas y etnográficas mapuche y aquellas anteriores a este pueblo.

Sin embargo, y como el mismo Massone reconoce, lo anterior supone un encuentro de perspectivas diferentes, la científica y la tradicional, dado que, para muchos representantes del pueblo mapuche, aquellos restos arqueológicos que son producto de hallazgos en territorio ancestral, serían entendidos como parte del patrimonio cultural de su pueblo, como se expresa en el siguiente testimonio del arqueólogo:

“Entonces yo empiezo a exponer. Era una secuencia del arcaico hasta el mapuche y cuando voy avanzando y paso de Pitrén a El Vergel, **un dirigente mapuche me detiene y me dice: ‘Es muy interesante lo que usted nos está contando pero usted tiene que decirle a los niños que todo lo que usted ha hablado es mapuche’**. Entonces le dije ‘Mire, en realidad, lo que nosotros, los arqueólogos, sabemos hasta el momento, por la información que hemos revisado, es que creemos que lo que llamamos cultura Vergel o complejo cultural El Vergel, eran los antiguos mapuche (...) Claro, **ellos estaban con mucho interés de tener una historia antigua, evidentemente**. Pero esa situación, claro, me hizo pensar, digamos, que una cosa es la visión que nosotros habíamos mantenido, quizás por mucho tiempo, esa visión academicista, de ver las cosas en términos... con conceptos arqueológicos, y claro ¿qué son esas cosas?, y me decía “¡Pero dígame a los niños, de alguna manera que son mapuche!” (Mauricio Massone, entrevista, 2014).

Lo anterior es de suma relevancia si se toma en consideración que uno de los puntos centrales en las demandas del pueblo mapuche hacia el Estado de Chile refiere a un conflicto territorial. Así, la comprobación de una continuidad cultural entre los restos arcaicos de la zona centro sur con la actual sociedad mapuche se torna en una argumentación “científica” de su preexistencia como pueblo en dicho territorio y, a la vez, en un argumento que podría legitimar o reforzar la restitución de tierras que hoy en día se encuentran en disputa.

Una experiencia que corrobora esta incipiente comprensión del patrimonio arqueológico como una herramienta política la describe Juana Paillalef, directora del Museo Mapuche de Cañete, quien en algunas ocasiones ha debido enfrentar hallazgos fortuitos en la zona de Cañete y sus alrededores. A continuación, su relato sobre la decisión de una familia mapuche con respecto al destino de los objetos que habían encontrado al interior de su predio:

“*Lamngen* [*hermana*]- me dijo- esto [refiriéndose a los restos arqueológicos que habían encontrado en su territorio] **no lo vamos a llevar a ningún lado, porque es de aquí (...)** se van a quedar acá, y además de eso - me dijo, porque en ese tiempo estaban peleando el fundo de ahí de Leu Lleu, ahora ya está en manos de ellos - esto nos permite demostrarle al *winka* que está aquí, que nosotros siempre hemos estado aquí. ¿Cuántos años tendrá esto *lamngen*?. Y yo le dije que por las características básicas debe de tener por lo menos unos 600 años. “Ahhh” - me dijo- “Por qué? - dije yo- “Porque este *winka* está diciendo que nosotros venimos de otro lado, que nuestros abuelos no eran de aquí. Con esto nosotros lo demostramos- dijo” (Juana Paillalef, entrevista, 2014).

Al respecto, cabe hacer una precisión con respecto a los conceptos de patrimonio cultural y museo para la cultura mapuche. No existen indicios históricos de que esta sociedad mapuche tradicional, aquella con la que se encontraron los españoles a mediados del siglo XVI, tuviese conceptos o instituciones que pudieran ser homologables a los conceptos occidentales de “patrimonio” o “museo”. Ello no implica que para este pueblo el pasado no resulte relevante, al contrario, se le actualiza con el homenaje a los antepasados (Moreno, 2010) y con la práctica cotidiana de la cultura. A su vez, existen ciertos objetos a los que se les reconoce un

newen, o poder, los cuales pueden ser propios de la naturaleza, como ríos o cerros, o bien, objetos creados por personas y asociados con la actividad ritual, un *rewē*, por ejemplo, para Juana Paillalef, directora del Museo Mapuche de Cañete, es portador de un *newen*, o una espiritualidad, como lo describe en una experiencia que tuvo en el Museo de las Culturas del Mundo (Gotemburgo), con respecto a las piezas mapuche que se encontraban en sus depósitos:

“Lo que más me impresionó es que tenían un *rewē*, eso me mató [suspira] (...) Te juro que no me atreví ni a tocarlo, porque sentía que habían muchos *newen* [poder] había un *ngen* [espiritualidad, o dueño] que estaba ahí, que no estaba descansando” (Juan Paillalef, directora Museo Mapuche de Cañete, entrevista, 2014).

Sin embargo, dichos objetos dotados de un poder estarían al servicio de la actividad ritual y, por tanto, no sería propio de la sociedad tradicional mapuche la operación simbólica de movilizarlos a otra esfera de sentido, la patrimonial, por medio de su musealización. Con todo, y como se planteó en páginas precedentes, la mapuche es una sociedad que históricamente se ha adaptado y ha adoptado componentes culturales alóctonos que fueran favorables para sus fines, es así que, crecientemente comienzan a utilizar un discurso patrimonial para referirse a su cultura material y sus tradiciones. Ello explica que muchos de los museos presentados en la Tabla N°6, correspondan a museos locales, algunos de los cuales, conformados por las mismas comunidades, como el caso del Museo de Deume, en Saavedra, Región de La Araucanía, el cual se habilitó al interior de una pequeña escuela, y más que fines turísticos, persigue ser un espacio para el fortalecimiento de la identidad mapuche en la comunidad.

Con todo, los museos locales con componente comunitario son aún minoritarios y las tipologías de museos en que hoy en día se exponen estas colecciones se caracteriza por su diversidad. La cultura material mapuche se encuentra presente en museos de historia natural, museos de carácter histórico, museos antropológicos, museos de síntesis territorial (regionales o locales), así como también en museos con una impronta más artística. Sin embargo, y como se observará en los capítulos de la siguiente sección, ello no significa necesariamente que a cada tipología le corresponda una filosofía expositiva determinada, de acuerdo con el esquema de Ames (1992). Al contrario, tanto la objetualidad seleccionada como los mecanismos expositivos, suelen ser bastante similares en la mayoría de estos, incluso en museos creados por personas mapuche.

Los últimos años han emergido prioritariamente dos nuevos enfoques hacia la cultura material indígena, en primer lugar, una aproximación formalista, la cual se instauro con el Museo Chileno de Arte Precolombino y hoy en día se ha transformado casi en norma para la puesta en valor de objetos antropológicos y una aproximación crítica de carácter interdisciplinario y experimental, la cual puede advertirse en algunas exposiciones de carácter temporal, como las que se analizarán, también en el caso del Museo Chileno de Arte Precolombino, o la exposición “Diálogos de Reconocimiento: investigación y creación en torno a la interculturalidad” (2015), proyecto multidisciplinario ejecutado en conjunto por la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile y el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (ICIIS).

El objetivo de esta muestra fue hacer converger el arte y las ciencias sociales en una exposición que abordó temáticas actuales vinculadas a “el reconocimiento de la identidad multicultural de Chile y el espacio de reivindicación que les corresponde a los pueblos originarios”⁴⁹. Para ello se estableció una suerte de maridaje entre artistas e intelectuales – dos de ellos de origen indígena–⁵⁰ los cuales se organizaron en duplas para crear de manera colectiva una obra donde dialoga la creación artística con la investigación en torno a temáticas específicas. A cada obra le correspondía un breve relato efectuado por su dupla autora, en el que se describen dos miradas de la misma; el autor/a habla de su propuesta artístico- conceptual, mientras que el investigador/a contextualiza y/o problematiza la misma. De este modo, se propició un diálogo interdisciplinar entre el arte y la antropología, diálogo que, en dos obras de la exposición es también entre representantes del mundo *winka* (chileno) y el mapuche.

La imagen que sigue corresponde a una de las obras de esta exposición denominada “Gente de Madera”, de la dupla compuesta por el artista visual Francisco Zambrano y el teórico Pablo Miranda, e ilustra con gran claridad cómo en la escena museológica nacional, aunque no de manera mayoritaria, comienza a surgir una búsqueda de nuevos lenguajes para aproximarse a la cultura mapuche, así como a la representación de nudos críticos en la relación entre la sociedad chilena y la sociedad mapuche.

⁴⁹ Ver: <http://dialogosdelreconocimiento.cl/>

⁵⁰ Aunque “Diálogos de Reconocimiento” se orientó a propiciar un diálogo sobre los pueblos indígenas que habitan el territorio nacional en términos generales, más de la mitad de sus obras referían a la sociedad mapuche. Asimismo, los artistas o intelectuales indígenas que participaron en la exposición pertenecían a este pueblo.



Figura 7: “Gente de madera”. Francisco Zambrano /Pablo Miranda. Centro Cultural Palacio La Moneda. Fotografía de la autora, 2015

El presente capítulo se abocó a la sociedad mapuche, su historia luego de contacto con el poder europeo y la compleja relación que ha sostenido con el Estado de Chile desde la anexión definitiva de su territorio, producto de su derrota en la ocupación militar chilena a fines del siglo XIX, que eufemísticamente ha sido denominada como “Pacificación de la Araucanía”

Se planteó, asimismo, cómo el discurso desde el Estado de Chile hacia la sociedad mapuche ha sido, desde los orígenes de la nación, contradictorio e instrumental; de ser inspiradores de los criollos independentistas los mapuche pasaron a ser observados como “indios belicosos” y degenerados por el alcohol, marginándolos así, de un proyecto nacional en el que la diversidad cultural no tenía cabida. Ello pues, aquella diversidad se asumió como muestra de una inferioridad racial y cultural, la que eventualmente desaparecería producto de la mezcla racial (“el blanqueamiento”) y la asimilación de la cultura occidental.

Sin embargo, un discurso global cada vez más atento a la defensa de las minorías étnicas y la creciente organización de los distintos pueblos indígenas del país, propiciaron que el Estado de Chile, no solo aceptase dicha diversidad, sino que fuese un actor en su valoración y “rescate”. Ocurre entonces, lo que André Menard denomina como un devenir de la imagen

del sujeto indígena como monumento valorado por su antigüedad. Así, con la implementación de una política multicultural, el Estado de Chile, que antes desdeñaba o ignoraba esa diversidad ahora la propicia, a la vez que la institucionaliza, la registra y acredita. De este modo, persiste la mirada colonial interna, siendo el Estado quien ahora reclama al mapuche ser “muy mapuche”, vestirse como tal, hablar como tal y practicar ceremonias “tradicionales”. Lo anterior nuevamente deviene en violencia y control cultural, toda vez que esencializa la cultura mapuche y la intenta fijar, en un momento indeterminado, donde se encontraría aquella cultura mapuche tradicional y “auténtica”, la cual se valora y propicia, siempre y cuando ella no signifique poner en cuestión los pilares económicos del Estado de Chile y su condición unitaria.

Lo anterior ha contribuido a la configuración de un escenario diverso en torno en el campo patrimonial chileno y la emergencia de diversos actores, mapuche y no mapuche, que hoy toman el discurso patrimonial desde distintos enfoques y para diferentes usos: comunidades mapuche se apropian del discurso patrimonial y efectúan sus propios sitios patrimoniales con fines identitarios, políticos o económicos, pequeños y grandes empresarios aprovechan la tendencia en alza que ve románticamente a todo aquello que remita a lo étnico, y académicos e intelectuales comienzan a problematizar sobre el patrimonio indígena, incluso, la antropología, disciplina que por mucho tiempo se alejó del estudio de la cultura material indígena.

En este contexto de efervescencia, los museos y la academia, han debido compartir su estatuto como únicos actores autorizados en la interpretación de la cultura material mapuche, a la vez que han debido asumir la legitimidad de otras voces al interior de su quehacer. Cómo ello se ha materializado en los museos públicos se observará en los capítulos que siguen, a través del análisis de cuatro museos que, pese a referirse a la sociedad mapuche, lo hacen desde vocaciones y tipologías diferentes.

CAPÍTULO V

La cultura material mapuche desde una aproximación histórico- nacional

El Museo Histórico Nacional

“Al inicio del recorrido aparecen los habitantes precolombinos y ya no aparecen nunca más como si después de eso hubieran desaparecido. De hecho, los indígenas prácticamente no se nombran más, se nombran a propósito de la colonización extranjera en el sur y solo existen después en una exposición de colgantes en la galería exterior, fuera, por lo tanto, de la trama narrativa principal, es decir, simbólicamente, los mapuches están fuera del sentido de la historia. O sea, si se quería una metáfora para poder expresar la marginalidad de los indígenas, no se pudo encontrar una mejor”.

(Pedro Güell, MHN, 2013:68)

En los capítulos anteriores, se entregó un panorama general de la escena museológica nacional referida a los pueblos indígenas y precolombinos del territorio chileno, haciendo hincapié en el pueblo mapuche. Se observó que el Estado de Chile, al igual que muchos países con población indígena, ha movilizó las últimas décadas cambios de orden jurídico e institucional para atender a las cada vez más crecientes demandas de sus pueblos indígenas, incluso en el campo patrimonial, lo que puede advertirse –con niveles diferenciados de profundidad y éxito– en el quehacer de los museos chilenos con colecciones antropológicas. En esta sección se abordarán los casos específicos de cuatro museos chilenos de carácter público que ilustran la diversidad de enfoques sobre la sociedad mapuche y su cultura material que se encuentra presente, hoy en día, en los museos del país. A la vez, estas experiencias permiten evidenciar lo que podría ser entendido como una nueva etapa en la escena museológica nacional, en lo que respecta a su relación con sus comunidades de base indígena. Así, es posible advertir un punto sin retorno, en que los museos chilenos y su producción, por primera vez en su historia, comienzan a ser susceptibles de diversos tipos

de cuestionamientos, situación que ha influido de manera disímil a las cuatro instituciones estudiadas.

En las páginas que siguen se hará referencia al Museo Histórico Nacional, uno de los museos más importantes del país y el único de carácter nacional que dedica un espacio al interior de su exposición permanente a los pueblos indígenas que habitan o habitaron el actual territorio chileno, dentro de estos, el mapuche.

En primer lugar, se abordarán los orígenes y trayectoria de la institución para luego hacer referencia a su situación actual, en el marco de una eventual futura remodelación. Se observará que el Museo ha enfrentado los últimos años un importante proceso de reflexión que ha apuntado, principalmente, a una problematización sobre los contenidos y actores que debieran estar representados en su exposición permanente. Lo anterior, supuso experiencias participativas inéditas al interior de la institución, la cual se ha caracterizado tradicionalmente por un enfoque historicista, ligado a la historia oficial de la nación y sus élites. Se observará, asimismo, que producto de dicha reflexión han emergido también distintas iniciativas que refieren a un cambio en la relación del MHN con los pueblos indígenas y a su representación en el Museo.

En segundo lugar, se abordará la exposición permanente del Museo, la cual data del año 1996 y, pese a que ha tenido remodelaciones desde su creación, mantiene casi íntegramente su guion original. A través de un análisis de la puesta en escena de objetos mapuche y los contenidos expresados en el guion museográfico referidos a este pueblo, se intentarán deducir ciertas claves en cuanto al enfoque discursivo con que se aborda a los mapuche, así como comprender cómo entiende el Museo Histórico Nacional, a través de su exposición, el rol de este pueblo en la historia y sociedad nacional. Por último, el capítulo se centrará en “La imagen mapuche contemporánea”, el primer “ejercicio de colecciones” del Museo, una intervención museográfica de la muestra permanente orientada a “poner en tensión” su actual guion desde la temática de la identidad mapuche. A través del análisis de dicha propuesta y sus contenidos, se realizará una aproximación a una de las pocas iniciativas que ha propiciado la institución para abordar al mundo mapuche y cuestionar, a la vez, la actual representación de este pueblo en su muestra actual.

5.1 MHN: un espacio de las élites en tensión

En Chile, la creación de un museo histórico de carácter nacional, tardó casi un siglo en materializarse después de la independencia de la nación. Así, y en el marco de la conmemoración de los 100 años de la Independencia del país, se inauguró, el año 1911, el Museo Histórico Nacional en una de las salas del Museo Nacional de Bellas Artes. Su colección se creó a partir de donaciones de particulares y las colecciones de antiguas exposiciones y museos preexistentes, como la “Exposición del Coloniaje” (1873), la “Exposición del Centenario” (1910), el Museo Histórico Indígena de Santa Lucía (1874) y el Museo Militar (1893) (MHN, 1982). Este último fue fruto de la fusión del Museo de Armas Antiguas y la Sala de Armas que formaba parte del Museo Nacional, y rescataba el espíritu triunfalista del ejército chileno de la época, en el marco de la ocupación definitiva de los territorios de La Araucanía (1881) y el triunfo bélico en la zona norte del país a raíz de la Guerra del Pacífico (1879-1883)⁵¹.

Dicho origen marcará la impronta del Museo hasta el día de hoy, con un fuerte acento en la historia oficial y militar de la nación, pese a que, desde su concepción, su objetivo se planteara en términos más amplios, con el propósito de presentar “la historia de Chile desde nuestros antepasados más remotos de la edad de piedra hasta los aborígenes que encontraron los españoles en el descubrimiento y, además, la conquista de La Colonia, la Independencia y la República hasta el presente” (Gusinde, citado en Alegría, 2007:242).

Los primeros años de la institución se caracterizaron por un marcado desarrollo de la investigación de colecciones arqueológicas y etnográficas, gracias a la presencia de connotados arqueólogos nacionales y extranjeros, como Max Uhle y Aureliano Oyarzun, quienes fueron, a su vez, los fundadores de dicha disciplina en el país y propiciaron la creación del Museo de Etnología y Antropología (1912-1929). Sin embargo, luego de un período de esplendor de las investigaciones antropológicas al interior del museo que coincide con la gestión de Oyarzun como su director (1929-1946), su protagonismo en este ámbito sufrió una marcada merma que puede advertirse hasta la fecha.

⁵¹ Se conoce como Guerra del Pacífico al encuentro bélico ocurrido entre Chile y la alianza entre sus vecinos Perú y Bolivia y que tuvo como resultado que Chile, tras su triunfo, hiciera posesión de las actuales regiones de Arica y Parinacota y Tarapacá (antes territorio peruano) y Antofagasta (antes territorio boliviano).

A ello influyó significativamente la pérdida de parte importante de su colección antropológica, la que tuvo como destino el Museo Nacional de Historia Natural. En efecto, hoy en día la institución posee una pequeña colección antropológica y no cuenta con un equipo de investigadores especializado, como sí ocurre en el Museo Nacional de Historia Natural, entidad que ha llevado la delantera en investigaciones de esa naturaleza⁵².

A fines de la década de 1970, el MHN será trasladado a su ubicación actual, el edificio de la Real Audiencia. El inmueble, ubicado en la Plaza de Armas de Santiago, ha sido emblemático para el país desde su fundación, ya que formaba parte del antiguo solar donde residió Pedro de Valdivia, reconocido como el “conquistador de Chile”, y luego de albergar a la Real Audiencia, fue sede de diferentes oficinas de gobierno (MHN, 1982).



Figura 8: patio interior del Museo Histórico Nacional. Fotografía de la autora, 2011.

A su vez, el Museo se emplaza en el punto cero de la ciudad, cerca de los principales edificios públicos, equipamientos culturales y monumentos de Santiago. Sin embargo, pese a su situación privilegiada e importancia, en cuanto museo nacional de historia, el MHN es el

⁵² Un ejemplo de lo anterior puede advertirse con las excavaciones que se realizaron el año 2016 al interior del mismo Museo Histórico Nacional para evidenciar la presencia inka en la ciudad de Santiago. Liderados por el arqueólogo Ruben Stehberg, parte del equipo curatorial del Museo Nacional de Historia Natural.

museo nacional chileno con menor cantidad de visitas al año⁵³ y, producto de constantes cambios en su dirección, en la última década ha tenido problemas para posicionarse como un referente en el ámbito patrimonial nacional.

Con todo, los últimos años es posible advertir cambios importantes en la institución, que apuntan a una mayor apertura hacia la comunidad y a una reflexión más crítica sobre su labor y las interpretaciones que esta realiza sobre la historia nacional, sus actores y eventos. Ello, en el marco de un proyecto de ampliación del edificio que lo aloja y que considera la habilitación de espacios para el almacenaje de colecciones y un eventual cambio en la superficie dispuesta para la instalación de la exposición permanente.

Sin lugar a dudas, un hito en esta materia fue la celebración de las “Jornada de Reflexión”, el año 2013. En dicha instancia, el Museo convocó a diferentes representantes de las que identificó como sus “comunidades de interés” o *stakeholders*⁵⁴, para que recorrieran la actual muestra permanente y realizaran un análisis de la misma en seminarios abiertos a toda la comunidad. Con esta experiencia, el Museo pretendía conocer la percepción de dichas comunidades sobre la actual exposición, así como sus expectativas en cuanto a su futura remodelación:

“Nos pareció relevante que los expositores establecieran una evaluación del guion museográfico, sobre todo desde sus expectativas de lo que debiera tenerse en cuenta para la construcción del futuro guion del Museo, las formas en que se dan a conocer y los objetos de la colección del Museo que se muestran en la exhibición” (MHN, 2013:79).

La experiencia atrajo la atención de diversos actores, lo que se tradujo en un intenso debate a través de uno de los principales medios de comunicación escrita, El Mercurio, el cual, en su editorial, planteaba los “riesgos” de iniciativas de este tipo:

“Este cambio de guion parece envolver más riesgos que ventajas. Dada una superficie no ampliada ¿qué piezas de la muestra hoy permanente irían a los depósitos, para dar lugar a lo que se agregaría? ¿A qué reinterpretaciones más o menos antojadizas o ideológicas de la historia pueden dar lugar tales “diálogos con la comunidad? (El Mercurio, 8 de agosto, 2013, citado en MHN, 2013: 211).

Con esta editorial, el principal periódico representante de la élite chilena, ponía acento en dos elementos clave en la actual discusión museológica a nivel internacional. Primero, la

⁵³ Por ejemplo, para el año 2015, las visitas al Museo Nacional de Historia Natural fueron un total de 520.951, mientras que el Museo Nacional de Bellas Artes contó con 297.496 visitantes. En tercer lugar, se ubica el Museo Histórico Nacional con 197.265 visitas (DIBAM, 2015)

⁵⁴ Los convocados/as fueron representantes de agrupaciones civiles, medios de comunicación, la comunidad educacional, la comunidad académica, autoridades políticas y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) (MHN, 2013).

supuesta existencia de un “discurso objetivo” que el Museo y sus especialistas eran capaces de ofrecer, a diferencia de lo que para algunos resultaba una peligrosa intervención de distintas comunidades de interés que podrían distorsionar dicha “realidad objetiva” favoreciendo la representación de actores o hechos que remitieran a las mismas. Así lo “ideológico” no solo sería considerado negativo, sino eludible, en tanto remitiría al saber de “expertos”.

En segundo lugar, la discusión propiciada por estas jornadas puso de manifiesto la relevancia que le otorgaba la élite nacional a esta institución, como espacio no solo de socialización, sino de legitimación de la “Historia Nacional”, sus hitos y héroes. Así, pareciera que con dicho ejercicio las élites veían en peligro un discurso nacional que les otorgaba un rol protagónico en el devenir de la nación. En palabras de Karp, el Museo entonces se tornó en escenario de aquella “lucha por la identidad” (1992:15), en que las élites legitimadas observaron en peligro un discurso, “su” discurso, expuesto en dicho museo. Por el contrario, la “comunidad”, aparece como un ente irracional e ideológicamente interesado que desea validar e instalar un discurso alternativo o, si se quiere, subalterno, que pone en valor el rol de la ciudadanía en la construcción del relato nacional.

A su vez, y producto de los dichos del director del Museo en ese entonces sobre la sub-representación de los pueblos indígenas en el relato del museo, la editorial del periódico mencionado le dedicó unas palabras en específico a esta temática, señalando que, si bien era “indiscutiblemente necesaria” la ampliación de muestras relativas a los pueblos originarios, ello no debiera realizarse a “expensas de reducir las relativas a los tres siglos de monarquía hispánica, o a lo acopiado sobre el desarrollo de la República en los siglos XIX y XX, todo lo cual se exhibe hoy en una proporción ínfima (...)” (El Mercurio, 8 de agosto, citado MHN, 2013:211). De lo anterior, se desprende una visión del museo y una exposición como la presentación de una suma de elementos determinados “representativos” de hechos o momentos históricos y no su interrelación, lo que restringe, a su vez, la discusión a la cantidad de determinados objetos en exposición por sobre otros. En la misma línea, el historiador Sergio Villalobos, premio nacional de Historia (1992) en una carta al mismo periódico, apuntó a lo erróneo de un eventual aumento de las piezas en exposición provenientes del mundo indígena y precolombino:

“Entre las ideas que maneja el señor Matte [director del Museo en ese entonces] figura dar mayor cabida a las culturas originarias, dándoles el carácter de museo de la Prehistoria. En verdad, esa parece una concesión a la sensibilidad del ambiente, pero no una decisión epistemológica. Por otra parte, existen numerosos museos, tanto en Santiago como en regiones que abarcan la prehistoria

(...) Igualmente es de temer que se exagere la importancia de las culturas autóctonas, cuya presencia ha sido muy débil en el trayecto del país, en que la cultura dominante ha conformado de manera unitaria el ser nacional”. (Sergio Villalobos, *El Mercurio*, 9 de agosto, citado en MHN, 2013:212)

Dichas discusiones, en suma, pusieron de manifiesto la relevancia que hasta la fecha las élites locales le conceden a la institución, en tanto Museo Nacional, reconociéndole su autoridad en la construcción de un relato nacional que se observó en peligro, o en disputa, y refuerzan, asimismo, una concepción puesta en cuestión las últimas décadas al interior de la museología, que observa al museo como un espacio científico, desideologizado y capaz de presentar verdades objetivas sobre los fenómenos y los actores a los que atiende.

Como resultado de las “Jornadas de Reflexión” (2013), se generó un documento que recoge tanto las opiniones de los “expertos” como los debates que se dieron en cada jornada con el público presente. Dicho documento rescata las principales críticas y ausencias evidenciadas por los convocados, las cuales, reflejan, a su vez, los intereses específicos de las distintas áreas que estos representaban. Así, por ejemplo, los representantes sindicales, tendieron a evidenciar las omisiones de la trayectoria del mundo sindical, los antropólogos, la invisibilización del mundo indígena, etc.

Como reconoce el actual director del Museo, quien “heredó” este proceso, dicha experiencia, si bien fue positiva, en términos de ofrecer un amplio espectro de opiniones, adolecía de no tener un objetivo específico, y, más bien, resultó un espacio de debate y opinión, cuya metodología no se orientaba a la elaboración de un guion museológico. Lo anterior también fue puntualizado por el historiador y académico en museología, Luis Alegría, quien criticó la experiencia a nivel metodológico, bajo el argumento de que con en estas jornadas se confundían los contenidos propiamente tales – el guion museológico – con su representación museográfica (Luis Alegría, *El Mercurio*, Cartas al Director, viernes 16 de agosto de 2013, p. A2, citado en MHN, 2013:214).

Con todo, dicha experiencia resulta rescatable en términos que, a nivel simbólico, amplió el espectro de los incumbentes en el discurso museológico del MHN, a la vez que permitió recabar el sentir de diferentes comunidades de interés sobre la actual exposición permanente del Museo. Lo anterior resulta de suma relevancia en un museo de carácter nacional que, tradicionalmente, había desarrollado sus contenidos en base a las colecciones disponibles y los intereses específicos de sus equipos curatoriales.

Concluida esta fase más exploratoria y, en el marco del cambio de director de la institución, el Museo llevó a cabo una segunda etapa, que pretendía, en parte, sistematizar la información obtenida en la fase anterior – las jornadas de Reflexión –, en base a ciertos ejes temáticos que pudieran darle una unidad al futuro guion museológico. En esa oportunidad, quien dirigió el proceso fue un equipo de historiadores y miembros del Museo. Para dotarlo de contenido, el Museo se encuentra ejecutando en la actualidad una tercera etapa que supone una metodología más dirigida al producto final –el guion museográfico– y con una representatividad nacional, ya que se convocará a habitantes de todo el territorio nacional (Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016).

De manera paralela a lo anterior, como reconoce el actual director de la institución, el Museo testea con sus actividades y el desarrollo de contenidos temporales ciertos elementos del enfoque del futuro guion. Un ejemplo de lo anterior es el desarrollo de los denominados “ejercicios de colecciones”, intervenciones en el Museo de carácter temporal que tienen por objetivo el “tensionar la exposición permanente” a través de un cuestionamiento museográfico de sus principales omisiones o falencias (Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016)⁵⁵.

A la fecha, el Museo ha realizado dos ejercicios de colecciones. El primero, denominado “La imagen del mapuche contemporáneo” (junio 2016), estuvo orientado a poner en tensión la imagen de la sociedad mapuche actual, y, el segundo, “Madres y huachos” (noviembre 2016 a enero 2017), se centró en una discusión de género, inspirándose en la celebración de los 25 años de la publicación del libro homónimo de la antropóloga Sonia Montecino, el cual es un referente para los estudios de género a nivel nacional y latinoamericano. Ambos temas corresponden a aspectos invisibilizados en la actual exposición permanente, aspecto que fue recurrentemente evidenciado en las Jornadas de Reflexión del año 2013 (MHN, 2013).

Pese a que tradicionalmente han sido escasas las propuestas expositivas del MHN relacionadas con el mundo indígena y precolombino, hoy en día, la institución reconoce lo que denomina como una “deuda” con los pueblos originarios (Diego Matte, director MHN, entrevista, 2012; Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016). Sin embargo, dada la magnitud del proyecto para un cambio en la exposición permanente, su remodelación no se dará en el corto plazo. Mientras ello no ocurra, el Museo, a través de su actual director, ha

⁵⁵ Es posible reconocer un antecedente de estos ejercicios de colecciones en el MHN con la exposición: “Efemérides: fragmentos recientes de la historia de Chile” (2013) en la cual 38 artistas visuales contemporáneos intervinieron la actual exposición permanente con obras que iban desde la instalación de pantallas a la disposición de nuevas vitrinas con objetos de arte que dialogaban con la exposición (MHN, 2014).

manifestado su interés por integrar en su discurso a los pueblos originarios, lo cual se ha evidenciado con su primer ejercicio de colecciones que se abordará con mayor extensión en páginas siguientes. Asimismo, los últimos años el Museo ha propiciado un acercamiento hacia la sociedad mapuche con la celebración en sus dependencias del *Wetripantu* (año nuevo mapuche) en conjunto con la Red de Salud Intercultural *Wariache*, organización mapuche con la que han realizado otras actividades los últimos años. Ello en el marco de la celebración del mes de los pueblos originarios que se celebra en el Museo el mes de junio desde hace algunos años y que contempla diferentes actividades, como seminarios, exposiciones y jornadas.

Con todo, es posible advertir que, más allá de una reflexión orientada en específico a la representación y participación de los pueblos indígenas en el Museo, las actividades señaladas dan cuenta de un proceso más global que enfrenta la institución y que dice relación con una problematización sobre su rol como museo nacional y su capacidad para dirigirse a la cada vez más compleja y diversa sociedad chilena.

5.2 Exposición permanente: los mapuche como un “otro” sin tiempo y sin rostro

El inmueble donde se ubica el Museo –declarado Monumento Nacional el año 1969– corresponde a una construcción colonial que responde a la estructura arquitectónica tradicional de aquella época, es decir, construcciones cuadradas con las salas y corredores dispuestos perimetralmente, dando espacio a un amplio patio interior en el centro de la construcción y al cual se accede desde diferentes puntos de la primera planta.

En la primera planta se ubican los servicios y la administración del Museo, así como la sala de eventos –que se utiliza para el montaje de exposiciones temporales– y algunas salas de la exposición permanente. Las demás se emplazan en la segunda planta, la cual está dedicada casi de manera exclusiva a ello.

En cuanto a su exposición permanente, de acuerdo con su actual director, Pablo Andrade, esta tiene sus orígenes en el año 1996 y estuvo a cargo de un equipo de curadores de la institución, apoyados por historiadores externos (Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016,). Desde el año 2015 la exposición cuenta con una audioguía que entrega información complementaria sobre algunas piezas o temáticas de la misma.

El tema de la exposición permanente del MHN es la historia de Chile, la cual se aborda desde una perspectiva cronológica y lineal: el recorrido comienza describiendo a los pueblos originarios existentes y que existían en el actual territorio nacional, a la llegada de los españoles, para luego abordar las diferentes etapas o hitos de la historia de la nación hasta el Golpe de Estado del año 1973:

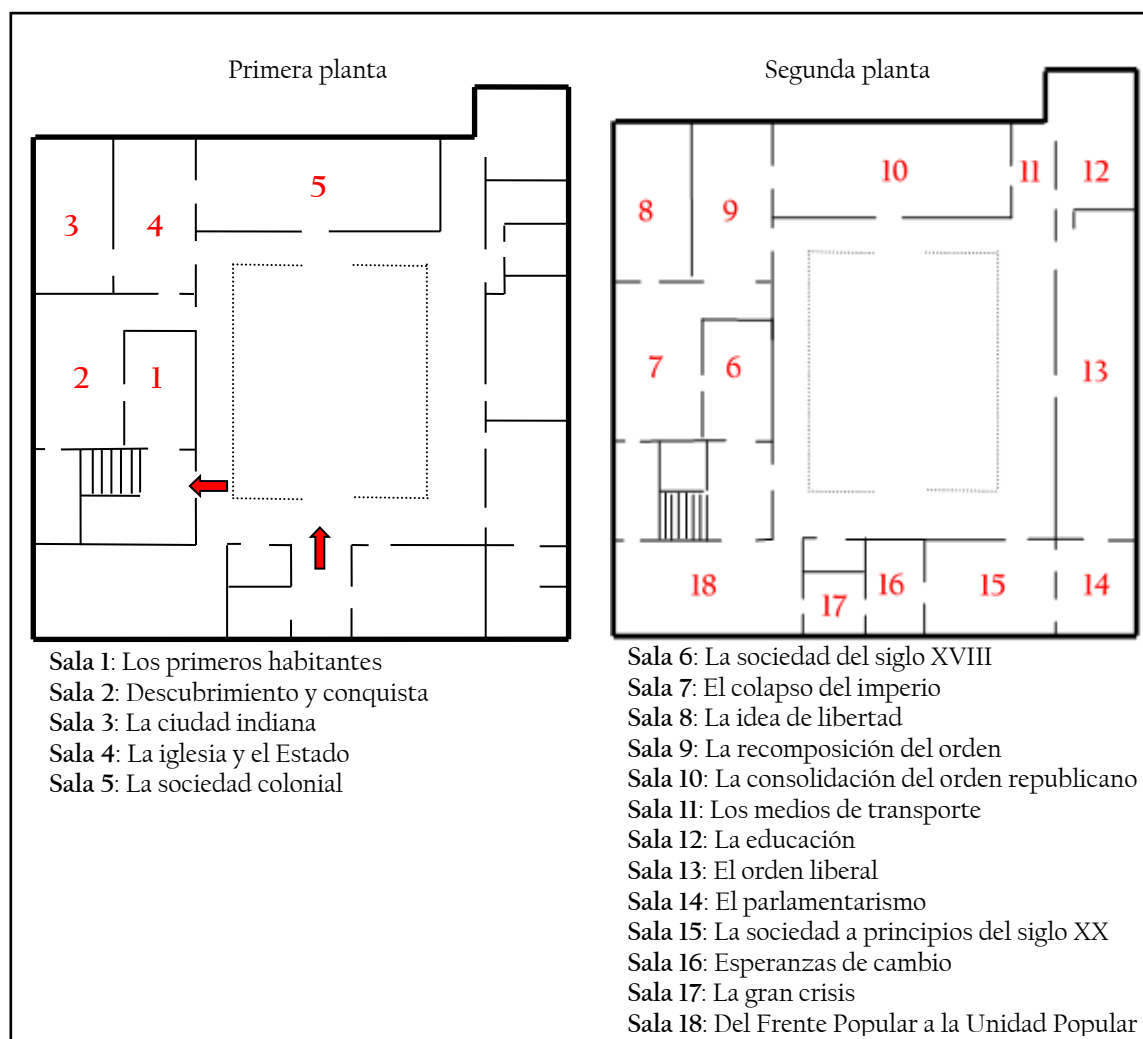


Figura 9: distribución de las salas de la exposición permanente del Museo Histórico Nacional.
Fuente: elaboración propia en base a información del *brochure* promocional del Museo (2011).

Como se observa en la figura N°9, la muestra se organiza en 18 salas de la primera y segunda planta del edificio. A cada una de las cuales le corresponde un nombre que refiere a un período de la historia chilena, a la descripción de la sociedad de ese entonces o a algún tema en específico, como la educación o los medios de transporte.

En términos de su montaje, la propuesta museográfica del MHN se encuentra condicionada por el edificio que lo alberga, ya que, en tanto edificio patrimonial, no puede ser intervenido significativamente sin la sanción por parte del organismo correspondiente, esto es, el Consejo de Monumentos Nacionales. De este modo, el MHN es un museo cuyo edificio no solo no fue creado con dicho fin, sino que, a la vez, su condición patrimonial restringe la intervención en su infraestructura con fines museográficos. En este sentido, el edificio del museo, opera como contenedor del patrimonio, a la vez que es en sí mismo un bien patrimonial, pero que no contribuye desde una dimensión museográfica a la puesta en valor del patrimonio en exposición.

Lo anterior explica una propuesta museográfica simple, que combina la utilización de vitrinas, en su mayoría modulares, con la disposición de cuadros y mobiliario de mediano y gran formato. A su vez, también es posible reconocer, aunque en menor medida, la presencia de recursos más didácticos, como maquetas y reproducciones de escenas a escala, como se advierte en la siguiente imagen:



Figura 10: Museo Histórico Nacional, sala 5: "La sociedad colonial".
Fotografía de la autora, 2011.

Sin embargo, un lugar protagónico en la exposición lo tienen el mobiliario y las obras de arte que retratan escenas o personajes importantes de la historia del país, como se ve en la siguiente imagen. Ello le concede al Museo un carácter tradicional, reforzado por el mismo inmueble que lo aloja, un edificio patrimonial del principio de la época colonial.



Figura II: Museo Histórico Nacional, sala 10: “La consolidación del orden republicano”. Fotografía de la autora, 2011.

Lo anterior, no solo se debe a la mayor dimensión de dichos objetos, sino también a una decisión editorial de la institución, ya que, junto con la exposición de fotografías – sin lugar a dudas la colección más extensa del Museo– ha privilegiado la exposición de una mayor proporción de objetos provenientes de sus colecciones de artes decorativas y esculturas, herramientas y equipos y pinturas y estampas, como puede advertirse en el siguiente cuadro:

Tabla 7: colecciones del Museo Histórico Nacional (2013)

Colecciones MHN	Cantidad de piezas (2013)	Porcentaje cantidad de piezas	Piezas en exposición permanente (2013)	Porcentaje piezas exposición permanente	Porcentaje en relación con el total de existencias
Armas y armamentos	801	0,3%	38	3,6	4,7%
Arqueología y etnografía	1.347	0,5%	87	8,4	6,5%
Artes decorativas y esculturas	3.178	1,2%	171	16,6	5,4%
Arte popular y artesanía	1.390	0,5%	38	3,7	2,7%
Fotografía	221.541	83,7%	213	20,6	0,1%
Herramientas y equipos	1.120	0,4%	130	12,6	11,6%
Libros y documentos	9.732	3,7%	15	1,5	0,2%
Mobiliario	307	0,1%	88	8,5	28,7%
Numismática	15.303	5,8%	73	7,1	0,5%
Pinturas y estampas	5.864	2,2%	138	13,4	2,4%
Textil y vestuario	4.068	1,5%	39	3,8	1,0%
Total	264.651	100%	1.030	100%	100%

Fuente: elaboración propia en base a información de MHN, 2014b.

En cuanto a la presentación de la colección en la exposición, la muestra combina un enfoque formalista, donde se privilegia la exhibición de objetos sin contenido y contextualización, con otro más funcional, dado especialmente en el caso de las reproducciones a escala de escenas de la vida cotidiana de la época, donde los objetos se aprecian dispuestos en el contexto de ese entonces.

La jerarquía de contenidos, por su parte, viene dada por un guion organizado principalmente en tres niveles de lectura, a saber, a) título, b) bajada y c) contenido de profundización, el cual suele ser dividido en subcapítulos, que refieren a la sala en su conjunto o a un fragmento de esta. Además, casi todas las vitrinas cuentan con cédulas que identifican cada pieza – o conjunto de ellas – y entregan información básica de las mismas.

El tramo final del recorrido, que corresponde al siglo XX, presenta diferencias en relación con las salas anteriores. A partir de la sala 15: “La sociedad a principios del siglo XX”, tanto el tipo de colección como la museografía cambian. En términos de la colección, se tiende más a la exhibición de fotografías y artefactos de la época de menor tamaño y, en términos

museográficos, se advierte un diseño más moderno, con matices en la iluminación y recursos museográficos diferentes, como audiovisuales y vitrinas retro iluminadas tipo caja o empotradas en la pared. Por ejemplo, al final de la exposición, se proyecta en uno de los muros una imagen en gran formato del Palacio de La Moneda (casa de Gobierno chilena) en llamas, producto de su bombardeo el día del Golpe de Estado de 1973, como se aprecia en la siguiente imagen:



Figura 12: Museo Histórico Nacional, sala 18: “Del Frente Popular a la Unidad Popular”. Fotografía de la autora, 2011.

Pese a que la exposición es correcta en términos de ofrecer un panorama general de la historia del país, se advierte en términos de contenido un sesgo hacia la historia oficial y de las élites, aspecto que fue criticado de manera recurrente en las Jornadas de Reflexión, pues diversos intelectuales puntualizaron la invisibilización de un amplio espectro de actores sociales. En específico, las ausencias más reiteradas fueron las de las mujeres, la infancia, los pueblos indígenas (pasado y presentes) y los movimientos sociales (MHN, 2013). Así, la actual exposición del Museo Histórico Nacional, puede ser entendida como un espacio hecho por y sobre una élite masculina, política e intelectual, lo cual, cabe reconocer, resulta un reflejo de la historiografía nacional que solo las últimas décadas ha dirigido su atención a otros grupos de actores subalternos o invisibilizados por la historia oficial.

A los pueblos pasados y presentes que habitaron o habitan el actual territorio nacional, la exposición permanente del MNH les dedica la primera sala, denominada “Los primeros

habitantes”. En esta se exponen objetos arqueológicos y etnográficos organizados según un criterio geográfico- cultural, de norte a sur.

En esta sala, el mecanismo expositivo es homogéneo y se caracteriza por la disposición de vitrinas de pie o dispuestas en las ventanas del edificio. A cada vitrina le corresponde una cultura o grupo de culturas pasadas o presentes de un área del territorio nacional. Así, algunas vitrinas combinan piezas arqueológicas con otras de carácter etnográfico.



Figura 13: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”.
Fotografía de la autora, 2011.

Ello, sin embargo, no es explicitado en la muestra, dado que las cartelas asociadas a cada objeto solo identifican el nombre de la pieza, su materialidad y grupo de procedencia, sin hacer mención a su data. Lo anterior resulta una presentación confusa del pasado precolombino nacional, así como de sus descendientes, ya que el o la visitante no logra comprender, a partir de la contemplación de los objetos, el complejo mosaico de culturas arqueológicas y sociedades indígenas del territorio, tampoco distinguir conceptual y concretamente entre ambas. La información presentada en el panel de la sala resulta críptica y no contribuye a aclarar dicha distinción. En efecto, el panel, cuyo título es “Los primeros habitantes de Chile”, efectúa una síntesis de los períodos arqueológicos más tempranos reconocidos en el territorio chileno, a saber, el Paleoindio (15.000- 8.000 A.C) y el Arcaico (8.000 A.C- 0), para luego reconocer que junto con los mapuche, otros pueblos habitaban Chile a la llegada de los españoles.

Ello es acompañado de un mapa del país, donde se identifican culturas arqueológicas y sociedades indígenas que habitaban el territorio nacional a la llegada de los españoles, sin reconocer, nuevamente, dicha distinción. Del mismo modo, el texto no establece la existencia actual de pueblos indígenas. Salvo los mapuche, estos no volverán a aparecer en el relato museográfico, de manera que, un visitante extranjero o no conocedor, concluirá que en Chile no existen en la actualidad pueblos indígenas. De lo anterior, se desprende una visión alocrónica de estas sociedades, las cuales quedan remitidas a la primera sala, en un pasado difuso y genérico, negándoles simbólicamente una historia y un devenir en el tiempo.

No solo esta omisión es la que se evidencia en esta sala, también la de los pueblos productores de los objetos que allí se exhiben. En primer lugar, pese a que el Museo posee una vasta colección fotográfica, en la sala “Los primeros habitantes” no se exhiben fotos o retratos de los pueblos indígenas que habitaron el país. A la vez, los objetos exhibidos no son contextualizados en términos de su función o significado, lo que los distancia aún más de las sociedades que los crearon e impide, por tanto, el aproximarse a su cultura y cosmovisión. Todo lo anterior fue confirmado en las “Jornadas de Reflexión”, instancia en que sus participantes, fueron particularmente críticos con esta sala, aludiendo a lo confuso y anacrónico de sus contenidos (MHN, 2013).

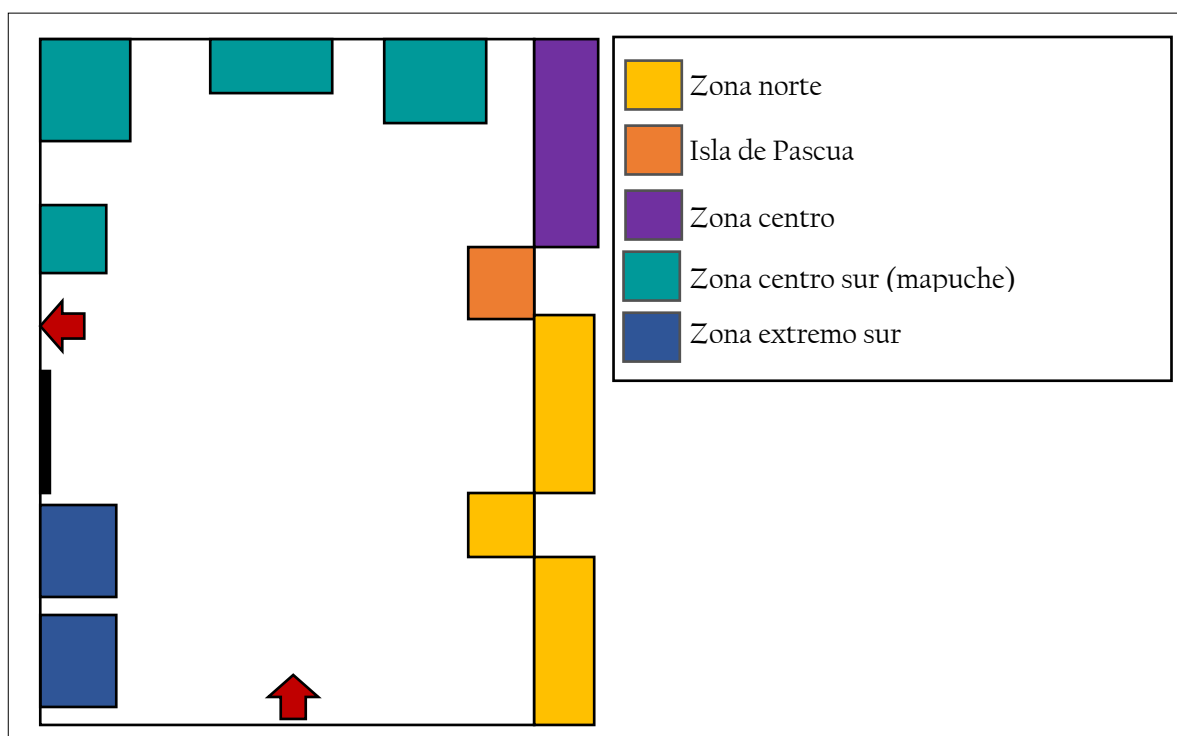


Figura 14: esquema de distribución de contenidos de la Sala “Los primeros habitantes” (MHN).
Fuente: Elaboración propia.

El espacio destinado al pueblo mapuche, como puede observarse en la figura anterior, corresponde a casi a un tercio de la sala, ello en consideración a que estas vitrinas solo contienen objetos de carácter etnográfico que refieren al pueblo mapuche y no a sus pasados precolombinos en el territorio, como la cultura Pitrén. Además, cabe reconocer que éste detenta una ubicación privilegiada en la sala, dado que las vitrinas asociadas a este pueblo se ubican al fondo de la misma, permitiendo que ellas sean lo primero que verá el público a la entrada de la sala y la exposición.



Figura 15: Museo Histórico Nacional, sala I: “Los primeros habitantes”. Sección mapuche. Fotografía de la autora, 2016.

Como puede verse en la figura N°15, los objetos se distribuyen en 4 espacios expositivos o módulos de contenido, organizados de derecha a izquierda y, según el recorrido de la sala, de la siguiente manera: en primer lugar, encontramos una vitrina individual (1) que exhibe una manta mapuche, la segunda vitrina (2) presenta un grupo de objetos, en su mayoría, de carácter ceremonial: un *kultrun* (tambor ceremonial mapuche), *quitras* (pipas), una *katancura* (piedra horadada), *pifilcas* (instrumento musical aerófono) y un *metawe* (jarro) zoomorfo, usualmente conocido por su forma como “jarro pato”. Junto a esta vitrina se expone un *rewé*

(3), escultura de madera de canelo que cumple un rol central en la celebración del *nguillatun*⁵⁶. Finalmente, la última vitrina (4) está dedicada a la platería mapuche y exhibe diversos accesorios hechos en plata, en su mayoría, femeninos: dos *trapelakucha* (colgantes), un *tupu* (punzón), un *trarilonko* (tocado femenino), un *sūkill* (pectoral), algunos *chawai* (pendiente), dos *tiatol* (prendedores) y un *poshon* (punzón).

A cada objeto o grupo de objetos iguales, les corresponde una cédula que identifica su nombre, la cultura de procedencia (la mapuche) y la materialidad del objeto. Al igual que las demás piezas de esta sala, las correspondientes al mundo mapuche no presentan cronología, por lo que el visitante no logrará ubicar temporalmente lo que observa. Lo anterior, refuerza el alocronismo de la muestra, en tanto refiere a un mapuche sin tiempo al cual se le asocia con una multiplicidad de objetos, cuya contemporaneidad se invisibiliza, en tanto se presentan en una sala referida a los “primeros habitantes”.

La mayoría de los objetos se encuentran identificados en mapudungun, exclusivamente, sin su traducción al castellano. El identificar la pieza en la cédula con su idioma original difícilmente podría ser entendido como una operación neutral, tras ella existe una decisión editorial del Museo de sobreponer a la denominación científica en el idioma hegemónico aquella que proviene de su grupo productor, el mapuche. Asimismo, ello resulta un “gesto” hacia dicha sociedad, ya que, al reconocer la lengua del otro/a, se le reconoce – y legitima en un museo– su diferencia. Sin embargo, al solo utilizar la denominación del objeto en mapudungun, sin su traducción al castellano, ello genera una paradoja, ya que lo que se pretendía como gesto de reconocimiento hacia la diferencia, la exacerba, al punto que la mayoría de público no comprenderá el nombre del objeto y solo podrá deducir su uso y significado a través de la observación del mismo.

Con todo, cabe reconocer que, dentro de los pueblos allí representados, el mapuche no es solo al que se le otorga mayor protagonismo, sino también al que más se intenta hacer inteligible al público a través de gestos museográficos que, aunque pequeños, resultan significativos.

En primer lugar, el sector mapuche de la sala es el único en el que se observa una pretensión de explicar al visitante el uso de algunas piezas. Por ejemplo, y como se observa en las

⁵⁶ El *rewe*, más que una escultura es un concepto que representa los distintos estadios del cosmos mapuche y que se materializa en un tronco escalonado del árbol sagrado mapuche, el canelo (*Drimys winteri*).

imágenes a continuación, tanto la manta como el *trarilonko* (tocado femenino de plata), fueron dispuestos en maniqués, de manera que se comprenda cómo son usadas por las personas que las portan.



Figura 16: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”, *trarilonko*.
Figura 17: Museo Histórico Nacional, sala 1: “Los primeros habitantes”, manta.
Fotografías de la autora, 2011.

En segundo lugar, dentro de la sala las únicas piezas de mayor formato y expuestas de manera individual corresponden a la sociedad mapuche; la manta y el *rewé*. Este último, sin lugar a dudas, es el objeto que ostenta mayor protagonismo en este espacio, ya que es el único que posee un texto explicativo individual, el cual, junto con identificarlo, lo explica y se refiere a su función en el contexto de la cosmovisión mapuche. A su vez, este es también el único objeto de la primera sala que cuenta con una descripción en la audioguía, en la cual se profundizan los contenidos expresados en la cédula referida dispuesta a su lado.

En términos de los textos de la sala, el discurso hacia los mapuche y los indígenas en general, se muestra bastante aséptico y académico, con un enfoque que privilegia la cronología del poblamiento americano y las fases más tempranas de ocupación, bajo una nomenclatura propia de la arqueología. Luego, desde una perspectiva más cultural, se realiza una

descripción sucinta de los pueblos originarios que existían en Chile a la llegada del europeo. Allí, los mapuche son identificados de la siguiente manera:

“Al sur del Biobío vivían grupos agricultores conocidos como mapuches (‘hombres de la tierra’) para ellos la tierra y su propiedad siguen significando –hasta hoy– mucho más que su base de alimentación y constituye la base de su unidad pues ‘le han venido de sus antepasados y de las cuales por medio de la agricultura saca ellos su sustento’” (fragmento panel principal sala I: “Los primeros habitantes”).

El texto es bastante reducido, equívoco en considerar a los mapuche agricultores en vez de lo que fueron, horticultores, y contempla una cita sin fuente. Con todo, estas palabras son las únicas en todo el guion museográfico de la muestra permanente que tienen por objetivo el explicar quiénes son los mapuche y que dan cuenta de su continuidad histórica como pueblo a través de la expresión “hasta hoy”. A la vez, la mención a la tierra resulta un reconocimiento implícito a la importancia de territorio para los mapuche, aspecto central en sus demandas actuales. Con todo, la ubicación del texto es poco protagónica y corresponde a un cuarto nivel de lectura dentro del panel, único en aquella sala.

Los mapuche son los únicos indígenas del territorio chileno que volverán a aparecer brevemente en la muestra. Ello asociado a dos hitos bélicos de los que fueron partícipes: la Guerra de Arauco y la “Pacificación de La Araucanía”.

Al abandonar la sala “Los primeros habitantes” se accede a la sala 2: “Descubrimiento y Conquista”, que relata el “Descubrimiento de América” y la colonización española del actual territorio nacional. Como fue mencionado en el capítulo anterior, los mapuche ofrecieron una férrea resistencia a los nuevos conquistadores, a través de un conflicto bélico que fue denominado bajo el nombre de “Guerra de Arauco”. Este es representado en la sala a través de dos obras de arte: “Muerte de Pedro de Valdivia” y “Captura de Caupolicán”.

La primera obra, refiere al asesinato del conquistador de Chile a manos del cacique Lautaro en la batalla de Curalaba (1598) y, como se advierte en la siguiente imagen, representa a Pedro de Valdivia tumbado en el suelo ante un grupo de personas mapuche. Acompaña a la obra un breve texto referido a la guerra de Arauco, denominado “El Biobío como frontera”.

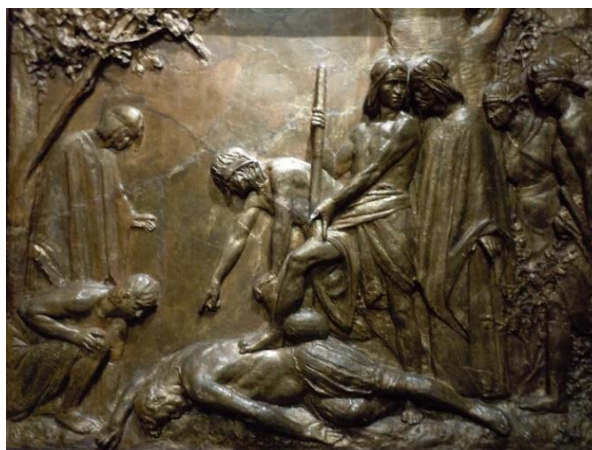


Figura 18: Museo Histórico Nacional, sala 2: “Descubrimiento y Conquista”, “Muerte de Pedro de Valdivia” (José Miguel Blanco, moldeado en yeso, s/f).
Fotografía de la autora, 2016.

Contigua a esta obra, se encuentra la segunda que refiere a los mapuche. A diferencia de la anterior, la de Monvoisin es una obra de gran formato y se ubica en una zona de gran visibilidad al interior de la sala, de manera que ostenta un rol protagónico en la misma. “La captura de Caupolicán” es una obra que corresponde a los primeros años de la República chilena y fue realizada por el artista francés Raymond Monvoisin (1794-1870). La pieza refiere a un hecho histórico, el apresamiento de Caupolicán, uno de los *toquis*⁵⁷ más emblemáticos de la resistencia mapuche, en 1558.



Figura 19: Museo Histórico Nacional, sala 2: “Descubrimiento y Conquista”, “La captura de Caupolicán” (Raymond Monvoisin, óleo sobre tela, 1854).
Fotografía de la autora, 2016.

⁵⁷ Se entiende por *toqui* a la figura de un líder militar mapuche que emerge solo en tiempos de guerra y que, dadas las circunstancias extraordinarias, es capaz de representar a una colectividad mayor a la que suelen responder los mapuche en tiempos de paz.

Como se observa en la figura N°19, uno de los elementos que llaman la atención en la pintura es la presencia de un bebé desnudo en la parte inferior, a los pies de Caupolicán. Con ello, el artista quiso representar un pasaje del poema épico “La Araucana”, en el que su autor, Alonso de Ercilla, relata el momento en que Fresia, la mujer de Caupolicán, al encontrarse tan decepcionada de su marido por haberse dejado derrotar, en señal de repudio, supuestamente, le habría arrojado a sus pies uno de sus hijos.

Ambas imágenes muestran dos caras de la moneda. La primera, una sociedad mapuche que triunfa ante el enemigo mientras que, en la segunda, el pueblo mapuche se observa derrotado y sufre una pérdida importante con el apresamiento de uno de sus principales líderes, quien no solo es abatido, sino humillado por los suyos.

En la sala “Descubrimiento y Conquista”, observamos un giro significativo en cuanto a los recursos dispuestos para referirse a los mapuche. Si en la sala anterior, la referencia a este pueblo se hace a través de su cultura material, en esta se realiza desde su representación en obras de arte y en el marco de hitos históricos puntuales. De este modo, el mapuche ya no es entendido como un pueblo anónimo sin rostros, sino que se retrata desde sus grandes líderes militares y políticos: Caupolicán y Lautaro.

Sin embargo, cabe puntualizar que los mapuche son representados a través de representaciones que determinados artistas efectúan sobre estos y los hechos a los que refieren. Si bien las obras de arte de aquel período se caracterizaron por ser realistas y aludían a hechos históricos concretos, no dejan de ser una interpretación de los mismos, las personas, sus gestos, etc. Así lo destaca Juan Jauré docente secundario que participó de las Jornadas de Reflexión del MHN, al aludir a lo riesgoso que resulta presentar en un museo histórico obras de arte como testimonios de la historia, en alusión al cuadro de Moivoisin:

“La captura de Caupolicán pintada por Monvoisin... El estudiante que está ahí dice: “Así fue la captura. Y la *guagua* [bebé] se la tiraron”. No es un mito, no es un relato, no es la mirada de un francés que se trajo en el siglo XIX para reconstruir una imagen de nación, como lo escuchábamos hace unos instantes, ¿no es cierto?, de homogenización, de incorporación, no, no es así. En el siglo XVI, seguramente Monvoisin estuvo ahí, y casi fue una fotografía. Y por lo tanto yo creo como profesor, que tiene que haber una reflexión sobre las fuentes como formas de interpretación” (MHN, 2013:43).

A su vez, las obras que representan ambos hechos – la muerte de Valdivia y la captura de Caupolicán– distan de tener el mismo protagonismo en la sala, no solo debido al tamaño de una y otra (la de Blanco es casi ocho veces más pequeña que la de Moivoisin), sino que su disposición en la sala privilegia que la primera parezca prácticamente escondida, mientras

que la segunda resulte uno de los principales ejes de atención de la sala, como se advierte en la siguiente imagen:

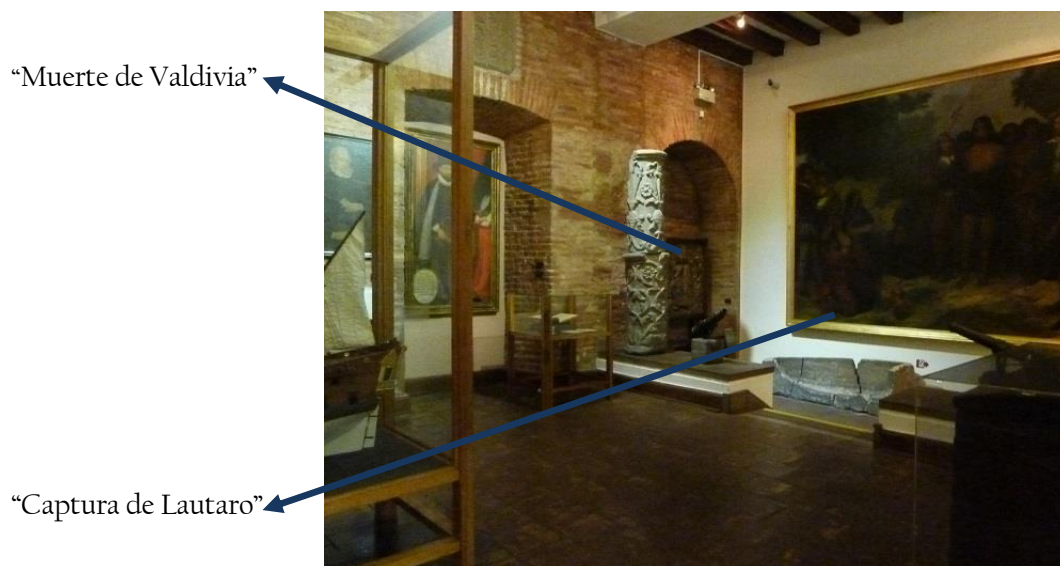


Figura 20: Museo Histórico Nacional, sala 2: “Descubrimiento y Conquista”. Fotografía de la autora, 2016.

Con ello, no se pretende afirmar que existiera una intencionalidad por parte del Museo de otorgar mayor jerarquía a una imagen en la que el bando español es el triunfante. Seguramente, ello se debe al valor pictórico y dimensiones de la obra de Moivoisin. Sin embargo, dicha operación igualmente tiene efectos a nivel del público, el cual centrará su atención en esta obra y su contenido: la imagen del pueblo mapuche no solo derrotado y humillado, sino también con un componente de salvajismo que se refleja en el acto de arrojar un bebé a los pies del caído. Ello sin ningún mecanismo de mediación que explique o contextualice la escena.

En las salas que siguen y que abordan el período de La Colonia, se hace mención a los indígenas de manera general, como parte de la estructura social colonial. En específico, sobre los mapuche solo se realizará una breve alusión, en el panel destinado a las órdenes religiosas que arribaron a Chile, y a la destrucción de algunas ciudades. Ello, solo a través de breves menciones en texto y, salvo la exposición de una biblia traducida al mapudungun, sin correlato artefactual. La figura del mapuche, entonces, desaparecerá del relato para reaparecer brevemente en la sala 13: “El orden liberal”, donde se aborda la ocupación de las tierras mapuche, en el marco de la expansión del territorio chileno.

La vitrina destinada a ello, para el año 2011 estaba compuesta por un conjunto de objetos mapuche: un *kultrun* (tambor tradicional mapuche), un *palin* (palo de chueca, juego tradicional mapuche) y accesorios de plata mapuche, junto con una escopeta. Con dicha composición probablemente se deseaba aludir al encuentro bélico entre mapuche y chilenos⁵⁸.



Figura 21: Museo Histórico Nacional, sala 13: “El orden liberal”.
Fotografía de la autora, 2011.

En dicho espacio se torna al modelo presente en la primera sala, a saber, la exposición de objetos procedentes de la cultura mapuche descontextualizados y sin explicación que los conecte entre ellos o con el evento al que refieren, a saber, la ocupación del territorio mapuche. A su vez, la tipología de objetos expuestos es muy similar a la presentada en la primera sala destinada a los pueblos indígenas del país. En efecto, salvo el *palin*, los demás objetos ya fueron presentados en sala 1: “Los primeros habitantes”: el *kultrun* y las joyas.

En el texto que acompaña la vitrina, cuyo título es “La expansión del territorio”, se hace referencia tanto a la ocupación de La Araucanía como al genocidio de las poblaciones aborígenes del extremo sur, en el marco de la consolidación del territorio nacional. En lo que respecta a los mapuche, el texto reconoce el eufemismo que esconde el concepto de “Pacificación”, planteando que este evento, en la práctica, fue una “guerra de ocupación de los territorios mapuches” (panel “La expansión del territorio”, sala 13: “El orden liberal”). Sin

⁵⁸ Cabe reconocer que, para el año 2016, se presentó una variación en la vitrina con la eliminación de la escopeta del conjunto expositivo. Sin embargo, de acuerdo con el actual director del Museo, ello no se debió a motivos editoriales, sino de seguridad, en el marco del robo de un importante sable de la colección mientras se encontraba en exposición ese mismo año (Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016)

embargo, es menos explícito en reconocer la implicancia del Estado chileno en estos fenómenos que reconoce de “inusitada violencia”, planteando con respecto al proceso reduccional, que “Los mapuches malvendieron sus tierras o simplemente les fueron arrebatadas por la fuerza” (panel “La expansión del territorio”, sala 13: “El orden liberal”), sin identificar que los responsables de estas usurpaciones fueron tanto privados como el mismo Estado de Chile.

Con todo, lo que más llama la atención de esta sección es su escaso protagonismo en relación con las cuatro vitrinas destinadas a la Guerra del Pacífico, fenómeno contemporáneo a la ocupación de La Araucanía, el cual es complementado con textos, fotos de la época, pinturas y artefactos. El panel “Expansión del territorio”, en cambio, es solo complementado con una vitrina que expone de manera arbitraria y sin justificación museográfica objetos mapuche y una arma chilena, lo cual no tiene relación directa con el episodio que se narra y, por tanto, no entrega un correlato artefactual para el guion que mejore la experiencia o comprensión del visitante sobre el fenómeno relatado, tornado su exhibición gratuita y prescindible.

Con la breve mención a la ocupación del territorio mapuche en esta sala concluye la referencia a los indígenas de Chile en la exposición del MHN. Así, estos son solo tratados de manera sucinta en hitos puntuales de la historia de Chile, sin una caracterización cultural ni social y un visitante no interiorizado en la historia de la nación, pudiera finalizar el recorrido con la equívoca percepción de que los pueblos originarios se extinguieron o fueron asimilados a la sociedad chilena, ya que salvo la breve alusión a la contemporaneidad de los mapuche en la primera sala, los indígenas en general son identificados en un tiempo indefinido, respondiendo a una postura estática, alocrónica y distante

Ahora bien, en términos de la objetualidad seleccionada en el MHN para referirse al pueblo mapuche es posible identificar dos tipos: objetos procedentes de la sociedad mapuche y obras de arte que los representan.

En primer lugar, en cuanto a los objetos, se trata de piezas de carácter etnográfico procedentes de esta sociedad, en su mayoría asociadas a lo ritual o a personas de status al interior de la sociedad mapuche. Dicha selección no es arbitraria, pues al tratarse de objetos ceremoniales o de personas que ostentaban poder al interior de la sociedad mapuche, son aquellos más complejos en términos de manufactura o propiedades estéticas. En este sentido, pareciera que el criterio de exposición resulta más uno estético que histórico, en tanto se

privilegió la exposición de las piezas más bellas o llamativas por sobre aquellas que pudieran hacer inteligible el guion y sus contenidos.

A su vez, salvo el caso del *rewē*, las piezas presentadas no son explicadas o contextualizadas en el marco de la estructura social mapuche, su historia o su cultura, ya sea a través de textos u otros recursos museográficos, como infografías o imágenes. El visitante entonces, solo podrá acceder al objeto a través de su contemplación, sin un apoyo para comprender su uso o significado, es decir, una aproximación formalista al objeto que privilegia su contemplación estética y no su comprensión o contextualización.

La organización de dichos objetos en las vitrinas, en la mayoría de los casos, resulta arbitraria. Salvo en el caso de la cuarta vitrina de la primera sala, organizada en función de la materialidad –la platería– en las otras no se advierte un criterio que organice la selección y, en el caso de que lo hubiera, al no ser explicitado a través de una cédula de grupo que identifique el porqué de su exhibición conjunta, resultan para el visitante una mera yuxtaposición de objetos, cuyo único criterio de conexión es el provenir de la misma sociedad, la mapuche.

En segundo lugar, y de manera mucho más minoritaria, también es posible acceder al mundo mapuche en la muestra a través de su representación en obras de arte, lo que ocurre en la Sala 2: “Descubrimiento y Conquista”. Allí, emerge la imagen del mapuche –representada por un otro subjetivo, el artista –en un contexto específico, el bélico.

En ambos casos –objetos mapuche y obras de arte que los representan– se advierte una disociación entre lo que se expone y aquello que se dice, de manera que el relato museográfico y la colección en exposición no se integran en un discurso coherente. En escasas ocasiones los textos dialogan con las piezas expuestas para profundizar o ilustrar los contenidos allí expresados. Al contrario, ambos recorridos, suelen darse de manera paralela sin apoyarse entre sí; mientras los objetos aparecen dispuestos sin información y organización clara, los textos del guion museográfico son aquellos que contienen información, pero que refiere a hechos históricos generales sin referirse a los contenidos que pudieran extraerse de los mismos. De lo anterior se desprende que, los objetos allí presentados son prescindibles o intercambiables, ya que, tras su exhibición no se deduce una intencionalidad clara, más allá del hecho de ser parte de la cultura material mapuche.

De este modo, pese a que se exhiban algunos objetos de la sociedad mapuche en el Museo, su representación es prioritariamente narrativa, pues estos casi no se integran al relato y operan

de manera paralela, sin enriquecerlo. A su vez, el MHN, en tanto museo histórico, pese a que exhibe objetos representativos de la cultura material de los mapuche, ellos no contribuyen a crear un relato sobre su cultura y tradiciones, restringiendo su representación a la esfera histórica. Lo anterior se refuerza con la selección de pocas imágenes de personas mapuche, las cuales se asocian a eventos bélicos, a saber, la muerte Pedro de Valdivia a manos de líder mapuche Lautaro y la captura del cacique Caupolicán. Así la representación que el MHN realiza de los mapuche es la de un pueblo sin rostros, lo cual contrasta con el sinnúmero de pinturas y representaciones que se exhiben de los próceres españoles y chilenos a lo largo de toda la muestra, como se observa en la siguiente imagen:



Figura 22: Museo Histórico Nacional, sala 9: “La recomposición del orden”.
Fotografía de la autora, 2011.

Los mapuche, en tanto pueblo originario que más ha influido en la historia nacional se ve representado de manera más protagónica en la exposición en comparación con sus pares nativos, pero su aparición en el guion museográfico, luego de la primera sala, siempre se encuentra supeditada a su participación en hechos que incidieron en la realidad política primero de la Capitanía General de Chile y luego de la nación chilena.

De este modo, el mapuche aparece en tres tiempos expositivos: Al comienzo de la exposición como parte de “los primeros habitantes”, en el período de “El Descubrimiento” y “La Conquista” y a fines del siglo XIX con la ocupación definitiva de la Araucanía.

De lo anterior se desprende un relato que no apunta a generar empatías o identificaciones, y que presenta al mapuche desde la alteridad, como un “otro” a quien se le pueden reconocer aspectos positivos o haber sido fruto de vejámenes, pero que no pareciera formar parte de aquellos a quienes se dirige el relato, como si estos no formaran parte del pueblo chileno.

Lo anterior se observa tanto a nivel de contenido como en la forma de la narración. De este modo, pese a que la exposición permanente fue remodelada parcialmente el año 2000, se persiste en el empleo de denominaciones históricas sesgadas, como la valoración negativa a los triunfos mapuche, utilizando el concepto “Desastre de Curalaba” para referirse a la batalla en que estos destruyeron las ciudades al sur del Biobío. Dicho concepto, al igual que el de “Pacificación de La Araucanía”, es presentado entre comillas como un mecanismo para expresar que corresponden a una cita literal de cómo fue denominado aquel hecho histórico por la sociedad de ese entonces. Sin embargo, el público de un museo es muy diferenciado y como la experiencia de la exposición *“Into the heart of Africa”* del Museo Real de Ontario demostró, dichas sutilezas pueden no ser aprehendidas por todos los visitantes, propiciando, en vez de una crítica, la sedimentación de imaginarios y conceptos tendenciosos o equivocados.

A la vez, este tipo de sesgos son reforzados con los mismos títulos de las salas, como la segunda, que responde al nombre “Descubrimiento y Conquista”, denominación que ha sido cuestionada tanto por académicos como por pueblos indígenas, ya que supone una negación simbólica de la preexistencia aborígen en el continente americano y la identificación de un período histórico desde una perspectiva eurocéntrica. Dicho etnocentrismo se reproduce a lo largo de toda la exposición del MHN, cuyo discurso propicia que el y la visitante identifiquen como claro protagonista al español. Así, todo el relato asociado a la conquista española se organiza en base a una narración de corte épico que describe cómo los españoles lograron cimentar las bases del reino de Chile, “enfrentando” la “resistencia indígena”, sin explicar su fundamento o comprenderla en el contexto de los crímenes y abusos que la propiciaron. El mapuche, entonces, es representado como un enemigo y obstáculo al dominio español, y su resistencia, al no ser fundamentada ni contextualizada, resulta arbitraria, sin generar empatía en el visitante:

“El avance fundacional y el proceso de dominación de los indígenas fueron interrumpidos en 1553, cuando una gran rebelión mapuche guiada por Lautaro le costó la vida a Valdivia, obligando a los españoles a abandonar la ciudad de Concepción y algunos fuertes más al sur” (fragmento del panel “El Biobío como frontera”, sala 2: “Descubrimiento y Conquista”).

“El nuevo esfuerzo de guerra no implicó el dominio del territorio mapuche, pero, al menos, protegió al territorio de rebeliones tan cruentas como la de 1598 [en referencia a la batalla de Curalaba]” (fragmento del panel “El primer ejército profesional”, sala 4: “La Iglesia y el Estado”).

Asimismo, salvo casos puntuales como Lautaro o Caupolicán, a quienes se les dedican breves líneas, los mapuche suelen no ser individualizados, optando por un recurso discursivo que privilegia denominaciones como “los indígenas”, “los mapuches” o “la resistencia indígena”. Al contrario, los representantes del mundo español son individualizados con nombre, apellido, períodos de gestión y “obras”, en paneles que los exaltan con títulos como “La Hazaña de Valdivia” o “García Hurtado de Mendoza expande el territorio del Reino de Chile” (sala 2: “Descubrimiento y Conquista”).

Lo anterior ocurre, asimismo, en una breve mención hacia “los indígenas”, en un texto que refiere a la conformación social de la sociedad colonial. Allí, en un intento por otorgar mayor objetividad al relato, se reconoce que la diversidad de los pueblos originarios bajo el nombre genérico de “indios” resultaba reduccionista, pero, en vez de identificar su diferenciación étnica o sus distintas identidades territoriales, se les diferencia según categorías impuestas por el español asociadas a su subordinación social:

“Si bien las culturas aborígenes americanas eran muy diversas entre sí, todas ellas fueron denominadas bajo una sola categoría: “indios”. Este reduccionismo, además, se contrapone a las complejidades resultantes del estatus jurídico que los españoles asignaron a los indígenas. De este modo, había indios de encomienda, servicio o yanaconas, de guerra y esclavos cobrizos, estos últimos, considerados rebeldes. En un principio, los indígenas fueron la principal mano de obra, pero el mestizaje, las enfermedades y el maltrato disminuyó su número” (fragmento panel principal sala 5: “La sociedad colonial”).

A su vez, la mención a la merma en su población se realiza de manera superficial, sin identificar en qué consistió el maltrato hacia los pueblos originarios, aspecto que también aparece en el panel referido a las misiones religiosas, reconociendo –aunque de manera poco protagónica en el relato– que algunas estas defendieron “la causa indígena”, sin identificar, tampoco, en qué consistía dicha causa y cuáles eran sus razones.

De este modo, del guion museográfico de la exposición permanente del MHN se desprende una imagen del mapuche como un “otro” que no forma parte de la nación, y, al contrario, pareciera haber operado como un obstáculo al progreso del reino de Chile y la República en determinados momentos de la historia. Pese a que en algunos fragmentos se reconozcan los crímenes cometidos hacia estos, no hay un reconocimiento a su contribución en la identidad

nacional o a su derecho por reclamar las tierras que les fueron despojadas, como tampoco el reconocimiento de una nación pluricultural con poblaciones étnica y culturalmente diversas.

Ese “otro”, a su vez, es siempre masculino, siendo la ausencia de la figura de la mujer indígena y mapuche una constante a lo largo de todo el relato. En efecto, la mujer mapuche, como sujeto histórico y/o cultural ni siquiera es insinuada, de manera que con ella se despliega una doble invisibilización: si al hombre mapuche, al menos, se le presenta como “otro” que no forma parte del discurso triunfalista nacional, a la mujer mapuche se le niega, incluso dicha categoría, sencillamente no existe, ni “adentro” ni “afuera” de dicho relato.

Con todo, cabe reconocer que la perspectiva androcéntrica del MHN, trasciende la esfera indígena y puede, asimismo, aplicarse a las pocas mujeres españolas que arribaron a Chile, a las colonas extranjeras y a las chilenas, en lo que ha sido una marcada tradición en la historiografía nacional, de la cual, el MHN es heredero. A su vez, el androcentrismo museológico no es solo un problema del MHN y como reconoce Luz Maceira, este se ve de manifiesto en las diferentes áreas del quehacer museológico:

“El análisis de género de la mayoría de los museos evidencia que los artistas, los héroes y los científicos que pueblan la mayoría de los discursos y obras de los museos, son en su mayoría hombres. Si se analizan además los contenidos de los mensajes de museos de arte, ciencia, historia, arqueología, técnica, y un largo etcétera, el cual se encuentra en el discurso visual, oral y escrito de los museos, se constata la disparidad y, sobre todo, los mecanismos que contribuyen a mantenerla: el androcentrismo y un discurso que recurre a operaciones de naturalización y legitimación de la desigualdad” (Maceira, 2008:53).

En efecto, y como planteó la antropóloga Sonia Montecino en el marco de las Jornadas de Reflexión (2013), las mujeres y las personas indígenas son los principales sujetos históricos sub-representados en el MHN, ello explica que hayan sido temáticas referidas a estos dos actores, las que desarrolló el museo en sus ejercicios de colecciones. A continuación, se abordará el primer ejercicio de colecciones del Museo, el cual estuvo vinculado al pueblo mapuche y su imagen contemporánea.

5.3 Ejercicios de colecciones: la emergencia del mapuche contemporáneo en el MHN

“La imagen del mapuche contemporáneo”, corresponde al primer ejercicio de colecciones del Museo Histórico Nacional y es el resultado de un trabajo colectivo entre esta institución y José Mela, docente y artista visual mapuche, con la colaboración del reconocido poeta mapuche Elicura Chihuailaf.

El origen de esta muestra, como señala el actual director del MHN, fue bastante fortuito e hizo converger las reflexiones que se estaban dando al interior del Museo con la propuesta que Mela hizo a la institución, en un momento en que esta se encontraba buscando la temática a desarrollar en su primer ejercicio de colecciones, intervención orientada a reflexionar sobre las carencias del guion de la actual exposición permanente:

“Hay grandes ausencias en el relato, eso es súper claro. El ejercicio de colecciones nace también en respuesta a eso. En museología, se plantea el tema de los museos postcoloniales y cómo mostrar esas ausencias, y cómo tú agudizas el relato que había en el museo. Los ejercicios de colecciones apuntan a eso, teóricamente, entonces lo que se hace es intencionar eso. (...) El ejercicio de colecciones tiene ciertos patrones metodológicos bien sencillos, muy básicos, primero la articulación con el guion, o sea, yo no puedo hacer un ejercicio que no se vincule. Por lo tanto, eso es un pie forzado, otro que tiene que ser muy económico, porque no podemos hacer algo que se nos vaya de las manos. También tiene que tensionar nuestro relato, o poner en conflicto nuestro relato o evidenciar nuestro relato, ese también es un criterio que está. Y el otro es que cualquiera puede proponer un ejercicio. Con un tercero, un proyecto de investigación afuera, es súper abierto y, a partir de esa propuesta se empieza a articular un equipo” (Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016).

Por su parte, José Mela, estudiante de doctorado en educación artística de la Universidad de Barcelona, venía trabajando el tema de la identidad visual de los y las mapuches urbanos/as para su tesis. En este marco, desarrolló un taller de fotografía en San Bernardo, comuna popular de la ciudad de Santiago, con jóvenes mapuche, algunos de los cuales eran próximos a su cultura, mientras otros se encontraban muy distantes. En dicho taller, denominado “Azuntún”, el artista trabajó con los y las adolescentes preguntas como ¿qué es ser mapuche hoy en día? y ¿cómo ello se traduce en una identidad visual? Como resultado del taller, sus participantes reflexionaron sobre su identidad mapuche y concluyeron la experiencia con una *performance* que consistió en que se fotografiaran a ellos mismos en el proceso de quitarse sus ropas “occidentales” para luego vestirse con ropas tradicionales mapuche proporcionadas por algunos de los integrantes del taller (José Mela, entrevista, 2016).

A partir de la experiencia, Mela se acercó al Museo para realizar un seminario o conferencia. El Museo no solo aceptó, sino que le propuso utilizar dicho material para realizar el primer ejercicio de colecciones de la institución e intervenir con este la exposición permanente del Museo, en el marco de la celebración del mes de los pueblos originarios.

Para su realización, Mela contribuyó como nexo entre los jóvenes y el Museo, además de proporcionar las fotografías y contribuir con su selección en coordinación con un equipo del MHN, quien fue el responsable de determinar su disposición a lo largo de la muestra permanente. Por último, se convocó al poeta mapuche Elicura Chihuailaf para que seleccionara poemas de su autoría procedentes de la publicación “De sueños y contrasueños” (2015) que acompañarían las imágenes del taller. Como resultado, durante un mes, distintos puntos de la exposición permanente del Museo Histórico Nacional fueron intervenidos por imágenes y proyecciones de las fotografías obtenidas en el Taller *Azuntún*, acompañadas de textos de Chihuailaf en castellano y mapudungun.



Figura 23: Museo Histórico Nacional, ejercicio de colecciones
“La imagen del mapuche contemporáneo”, sala 7: “El colapso del imperio” (2016).
Fotografía José Mela, 2016.

Como era de esperar, el ejercicio presentado no estuvo exento de críticas, puesto que instauraba una situación inédita de desacralización, no de cualquier espacio museológico, sino de uno de los más tradicionales y emblemáticos de la sociedad chilena, el Museo Histórico Nacional. Así, y como se observa en la figura N°23, grandes imágenes de adolescentes mapuche que se desnudaban y vestían se instalan en el museo, “compitiendo” con obras de reconocido valor patrimonial asociadas, a su vez, a los grandes próceres de la historia de la nación, abriendo de manera implícita un debate sobre qué es o no susceptible de ingresar al museo.

Asimismo, tras este ejercicio de colecciones se puede reconocer un acto de reparación simbólica por parte del Museo hacia el pueblo mapuche, en términos de reconocer de manera explícita la invisibilización de la que son objeto en la actual muestra temporal, en tanto pueblos social y culturalmente vigentes:

“Con este primer Ejercicio de Colecciones, el Museo Histórico Nacional **busca visibilizar a los pueblos originarios**, en este caso Mapuche, debido a que **nuestra actual muestra no lo considera como una cultura viva permanente** en la historia de Chile (*Brochure* promocional de “La Imagen del Mapuche Contemporáneo”, MHN)

Con ello, el Museo se hace cargo de una de las principales críticas que por décadas organizaciones indígenas de distintos puntos del globo han realizado a los museos en cuanto a su representación. Esto es, el no reconocer a los pueblos indígenas como culturas vivas y dinámicas. Quienes están presentes en este ejercicio, no son personas mapuche anónimas perdidas en algún momento indefinido de la historia, sino jóvenes, hombres y mujeres contemporáneos, habitantes de la ciudad de Santiago, con un nombre y una identidad en que convergen lo mapuche, lo urbano y lo chileno.

En este marco, el ejercicio de colecciones, más que tensionar la muestra permanente la confronta de manera radical, ofreciendo una representación dinámica y multifocal del/ de la mapuche contemporáneo/a, que escapa de esencialismos, así como de los referentes tradicionales con que históricamente han sido reconocidos, como el vestirse de una manera o hablar determinado idioma. Si en la exposición permanente el mapuche prácticamente no tiene rostro, en el ejercicio de colecciones dicho rostro emerge en su diversidad, mostrando a hombres y mujeres jóvenes, además, de un rango etario que suele estar ausente en las exposiciones referidas a los pueblos indígenas. Ello, a la vez, se realiza desde la ironía, insinuando aquella “doble militancia” identitaria de los retratados, quienes “se visten” de mapuche, como si fuese ello lo que los define como tales.



Figura 24: Museo Histórico Nacional, ejercicio de colecciones
“La imagen del mapuche contemporáneo”, sala I: “Los primeros habitantes.”
(2016). Fotografía José Mela, 2016.

En el ámbito de la representación de los pueblos indígenas. Una de las salas de mayor potencia en la intervención fue la primera, destinada a los pueblos indígenas y que se aprecia en la figura N°24. Como se ve en la fotografía superior, los jóvenes emergen en el espacio museológico y contraponen su vitalidad y contemporaneidad a ese “otro tiempo indeterminado” donde se encuentran los objetos vaciados de contenido de sus antepasados. Así, mantas y joyas son vestidas por estos jóvenes en un acto que opera tanto como contextualización de los objetos como de revitalización simbólica de los mismos.

La ejecución de este ejercicio de colecciones fue también un desafío para el personal del Museo y supuso romper con ciertas prácticas o concepciones sobre la persona indígena que tradicionalmente habían sido características de su operar. Un ejemplo de lo anterior lo relata su director, en relación a la decisión curatorial sobre qué fotografía de Sebastián, uno de los participantes del taller, serviría como la imagen central de la exposición para su difusión en *brochures* y *pendones* a la entrada del Museo:

“Era divertido, porque los curadores querían poner la imagen de él vestido como mapuche y yo dije ‘no, si el sentido es justamente lo contrario, es que por no vestirse como mapuche no es menos mapuche’ ” (Pablo Andrade, director MHN, entrevista, 2016).



Figura 25: Museo Histórico Nacional, *Brochure*. Ejercicio de colecciones “La imagen del mapuche contemporáneo”, 2016.

A su vez, con “La imagen del mapuche contemporáneo” se da un interesante juego de diferencias y similitudes. Los jóvenes allí presentados, se ven y se visten como la mayoría de los jóvenes chilenos de la capital y su ser mapuche solo emerge a lo evidente cuando se desnudan y mudan sus vestimentas a las tradicionales de su pueblo. En este sentido, tras ese ejercicio se da una operación de reconocer tanto la diferencia cultural como la similitud, lo que propicia el reconocer que ese “otro” mapuche, en suma, no es tan “otro”, lo que contrasta con la oposición español- chileno/ mapuche que hace ostensible el discurso de la muestra permanente.

En este capítulo se abordó al Museo Histórico Nacional, el cual es quizás uno de los museos más tradicionales de la escena museológica chilena. Asociado a la historia oficial y las élites del país, esta institución, la última década, ha dado pasos significativos para desprenderse de esta condición y revisar sus postulados y discursos sobre los diferentes actores sociales de la nación, entre estos, los pueblos indígenas, y, en específico, el pueblo mapuche.

Como se observó en páginas precedentes, el Museo hizo suya la crítica sobre la subrepresentación e invisibilización de los pueblos originarios que habitan o habitaron el territorio nacional y, pese a que en su muestra permanente mantiene sesgos y omisiones importantes en cuanto a los mapuche, ha desarrollado actividades que van en la línea de repararlas. El ejemplo más significativo de lo anterior es su primer ejercicio de colecciones, dirigido a tensionar su actual exposición permanente en lo que respecta al pueblo mapuche y su imagen pública.

Mientras que, en su exposición permanente, el Museo representa a los mapuche desde un aséptico lenguaje científico e histórico que les niega su rol en la sociedad e historia chilena, así como su continuidad cultural, en “La imagen del mapuche contemporáneo” se sutura de manera simbólica dicho desdén y se restituye la presencia del pueblo mapuche en tanto sujeto diverso, cultural e históricamente situado. Asimismo, si en el guion de la exposición permanente, el mapuche aparece como un “otro” distinto que en ocasiones se torna en antagonista de la historia de Chile, con el ejercicio de colecciones, no solo se desmitifica la imagen estereotipada del mapuche, sino que se le integra como un actor social dentro de la sociedad chilena que dialoga a través de las imágenes con aquella historia oficial y sus próceres representados en el Museo.

Sin embargo, y como su nombre lo indica, “La imagen del mapuche contemporáneo” es un “ejercicio”, una instalación fugaz que irrumpe en el Museo para poner en cuestión su discurso y hacer ostensible sus fracturas en un breve período de tiempo y que luego desaparece, sin que se tenga más rastros de esta experiencia que sus registros fotográficos. Desde un punto de vista crítico, ello podría interpretarse como una diferencia jerárquica entre los contenidos sedimentados y sacralizados en una exposición de carácter permanente con aquellos que emergen de manera efímera en el ejercicio de colecciones, como si la crítica solo fuese posible en la medida que se asocie con un acto puntual de cuya autoría, además, el Museo se desprende en tanto esta es producto de la acción de actores externos a la institución. La crítica, entonces, posee un autor específico –el artista José Mela– y no el Museo, quien asume

un rol de facilitador “abriéndose” a otras miradas ausentes sin ser él mismo quien las instale en una exposición permanente.

Sin embargo, desde otra perspectiva, la fugacidad de la experiencia, puede ser considerada también aquello que la transforma en subversiva y pone de manifiesto lo que Luis Gerardo Morales denomina como Museología Subalterna, pues cuestiona el modelo colonial y sus modos de decir y hacer en el museo, sin fetichizar. Así, la imagen del mapuche, emerge en el museo y lo pone en cuestión, pero no permanece, como una metáfora de que la identidad, una vez fijada en el museo, pierde su propia condición dinámica y el derecho al constante cambio, sin esencialismos y estereotipos.

Al respecto, cabe rescatar los dichos de la antropóloga chilena Sonia Montecino en su análisis del Museo y su exposición en el marco de las Jornadas de Reflexión (2013), quien sugirió que, quizás, en vez de reformular el Museo Histórico Nacional, se podría crear otro museo y mantener este como se encuentra en la actualidad:

“Cambiar su guion es alterar, mutar, transformar una parte de la historia de las representaciones, que, desde mi juicio, aun siendo conservadoras, clasistas, racistas o sexistas, todo lo que se ha planteado acá, expresa lo que ha sido y sigue siendo en muchos casos una concepción del poder y de las desigualdades de nuestro país. **Si lo cambiamos, una sensibilidad desaparece y con ello se corre el tupido velo sobre el dominio de la interpretación de la historia.** El mismo edificio que alberga este museo habla de un tipo de imaginario que ha moldeado nuestro pensamiento sobre lo que es la nación, en otras palabras, este museo es un espacio de enorme valor para la investigación sobre la memoria de una época, sus símbolos, su relato histórico, sus materialidades, sus colecciones y los modos en que fueron constituyéndose como acervo y significándose como patrimonio” (MHN, 2013: 73).

Según la perspectiva de Montecino, el Museo Histórico Nacional podría ser entendido, a la vez, como un metamuseo o un “museo sobre el mismo museo” que pone en evidencia una larga tradición museográfica en el país, anclada en la sobrerrepresentación de las élites locales, masculinas, blancas y “occidentales”, así como su superioridad sobre un pueblo, cuya cultura material e ideacional fue desdeñada y, por ende, invisibilizada o subrepresentada en su interior.

De este modo, el ejercicio de colecciones del museo, no solo se opone a la mirada de la sociedad mapuche que ofrece la exposición permanente, sino que lo hace también desde una propuesta museológica diferente; mientras la exposición, lleva la carga de la permanencia y, por ende, la fijación de contenidos y las representaciones asociadas a estos, el ejercicio de colecciones se moviliza en la esfera de lo dinámico, lo lúdico, lo rizomático. Aparece, emerge

y cuestiona para volver a desaparecer, apuntando entonces al carácter situacional de las identidades, y evitando, entonces, sedimentar una nueva imagen o discurso sobre lo mapuche.

En este marco, cabe reconocer que, en tanto museo histórico de carácter nacional, el MHN asume la difícil responsabilidad de musealizar una historia cuya interpretación se encuentra en constante cambio y en la que emergen distintos actores que reclaman su “reconocimiento” como sus agentes en el Museo. Con todo, esta problemática no es exclusiva de los museos de Chile y por ello, muchas instituciones, atendiendo a la difícil tarea de representar la “historia nacional” se han reconvertido a modelos más dinámicos, conocidos como museos de síntesis regional, en los que convergen diferentes disciplinas y cuyas exposiciones principales, suelen ser de menor duración, ello atendiendo a la constante necesidad de las naciones de visitar su historia y los discursos que la sustentan (Roigé, 2007).

En el siguiente capítulo se abordará el Museo Regional de La Araucanía, institución que, a principios de este siglo, redefine su vocación de museo araucano a un museo regional, con componentes similares a los de un modelo museológico de síntesis regional.

CAPÍTULO VI

La cultura material mapuche desde una aproximación regional

El Museo Regional de La Araucanía

“Yo hablo de un *kultrun*, Yo digo ‘Esto lo hizo don Oscar Huincaman, se lo enseñó su papá o su mamá’, y empezamos a hablar con nombre y apellido y a mí eso me hace sentido, me gusta hacerlo y me siento contenta de transmitir un conocimiento que está ahí, está vivo y es actual. Entonces cuando vemos las fotos, yo les digo a los niños, porque los conozco, y a mí me parece que también es una manera de devolver a estas mujeres incógnitas sus conocimientos: ‘mira ahí está la señora Luisa, esta es la señora Dominga, ella es de Cocuchilco, con ella logramos teñir el color negro o con otra señora logramos teñir el color verde’”.

(Susana Chacana, encargada de educación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2015).

“¿Por qué estar en el subterráneo?, con ese silencio, por ejemplo, con esos colores que no nos representan, es como seguir dejándonos en un gris, en un lamento constante y en el subterráneo... y oscuro...”

(Natalia Chiwaikura, participante de comité consultor para la remodelación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2014)

El presente capítulo está dedicado al Museo Regional de La Araucanía, ubicado en la capital de la región homónima, Temuco. Su emplazamiento, en el centro del territorio ancestral mapuche, explica que se haya erigido como el primer museo mapuche de Chile y que, pese a que en la actualidad haya optado por un perfil más regional, mantenga, hasta la fecha, su estatuto como uno de los principales museos que refieren a este pueblo en el país.

Se abordarán en este capítulo la historia del Museo y su tránsito de un “museo araucano” a un museo regional, en lo que puede entenderse como una suerte de reconversión museológica, común a muchos museos etnográficos del mundo, dirigida a efectuar una síntesis histórico-cultural del territorio a través de un relato tanto histórico como cultural y

donde el pueblo mapuche, resultaría uno de los muchos actores sociales que intervinieron – e intervienen– en este. Sin embargo, y como se verá en las páginas que siguen, aquel giro regional se vio condicionado en el Museo por una colección prioritariamente arqueológica, vinculada al pueblo mapuche y aquellos grupos que lo precedieron en el territorio regional.

A su vez, se intentarán describir los procesos participativos que el Museo ha desarrollado los últimos años, uno de los cuales asociado a la remodelación de su exposición permanente, que concluyó el año 2009 y que supuso la incorporación de un equipo consultor de origen mapuche para que sancionara los contenidos y conceptos del pre-guion de la exposición.

Posteriormente, se hará referencia al resultado de dicha remodelación y reconversión museológica, a través del análisis de su actual exposición permanente. A la vez, se intentará comprender cómo se resuelve – o no– dicha vocación en el marco de un conflicto entre la sociedad mapuche y el Estado y del cual La Araucanía es uno de sus principales escenarios, de lo que redundará un desafío para la institución en términos de ofrecer un discurso sin sesgos sobre el devenir de la misma y los diversos actores sociales que convergen en esta.

Por último, nos centraremos en uno de los ejes programáticos de la institución, a saber, la educación e investigación patrimonial. Ello se realizará desde el análisis de “*Trariwe: faja y vida de mujer*” exposición que el Museo realizó el año 2014 y que sintetiza los principales resultados de sus investigaciones sobre el *trariwe*, faja tradicional mapuche. Así, se analizarán tanto el resultado de la exposición, su montaje y discurso, como los procesos que permitieron su desarrollo, esto es, una investigación etnográfica sobre la colección de 26 *trariwe* del Museo, que supuso la participación de sabias tejedoras mapuche de distintos puntos de la región. A partir de lo anterior, se indagará sobre la pertinencia de los procesos de co-documentación en la interpretación de colecciones museológicas, como mecanismo para profundizar el conocimiento que los museos poseen sobre sus objetos, así como validar el saber tradicional en su interpretación. Del mismo modo, se abordará cómo se materializa un enfoque de género en las exposiciones referidas a pueblos indígenas, perspectiva aún reciente en el contexto museológico nacional.

6.1 MRA: de Museo Araucano de La Frontera a un museo regional

El Museo Regional de La Araucanía se encuentra en Temuco, capital de la Región de La Araucanía, ubicada al centro sur de Chile. A la llegada del español, este territorio se encontraba densamente poblado por personas mapuche, y hasta la fecha, se mantiene como la región del país que posee el mayor porcentaje de personas que se reconocen como pertenecientes a este pueblo. Así, para el año 2002, el Censo poblacional nacional identificaba a esta región como aquella con el mayor porcentaje de personas indígenas, las cuales representaban el 29,5% del total nacional (Llancapan & Huenchuleo, 2006:3), cifra que, de acuerdo con la encuesta Casen 2013, se ha mantenido en alza desde el año 2006 y para el año 2013 alcanzó un 32%. (Ministerio de Desarrollo Social, 2015).

Asimismo, y según la misma encuesta, un 96,3% de los y las habitantes de la región que se reconocen como miembros de un pueblo originario corresponden al mapuche (Ministerio de Desarrollo Social, 2015) y, de acuerdo con la información obtenida a través de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), la región de La Araucanía concentra casi la mitad (46,6%) de todas las comunidades y asociaciones indígenas del país, con un total de 84.067 socios ⁵⁹.

La Región de La Araucanía, además de ser aquella donde se concentra la mayor cantidad de personas mapuche del país, es el escenario de muchas de las tierras mapuche actualmente en disputa, es por ello que dicha región, junto con su par septentrional, la Región del Biobío, son los territorios en que se concentran los incidentes vinculados a lo que ha sido denominado “conflicto mapuche”, aspecto gravitante al considerar los orígenes y trayectoria del Museo Regional de La Araucanía.

Los orígenes de este museo se remontan a la primera mitad del siglo XX. En efecto, a pocos años de consolidarse la ocupación definitiva de La Araucanía, surgieron las primeras voces al interior de la región que sugerían la creación de un “museo araucano”. Así, para el año 1902, el naturalista británico Edwin C. Reed, fundador de los museos de historia natural de Concepción y Valparaíso, envió un comunicado al Archivo Nacional planteando la necesidad de crear un museo de estas características en Temuco, situación que es reiterada el año 1908 en el Primer Congreso Científico Panamericano (MRA, 1941:13). Dicha iniciativa también

⁵⁹ Ver: <http://www.conadi.gob.cl/index.php/registro-de-comunidades-y-asociaciones-indigenas>. Consultado en febrero 2017.

contó con un respaldo ciudadano, que se materializó en la formación de un comité de vecinos que solicitaban la creación de un museo araucano que hiciera converger las colecciones privadas que existían en ese entonces en la región (MRA, 1978).

El museo tardará en materializarse y será solo el año 1940 cuando se firma el decreto para la creación del “Museo Araucano de Temuco”, el cual se inaugurará un año después, bajo la tutela de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) (ibíd:24). Con ello se crea el primer museo mapuche en Chile y todo el continente americano. En ese entonces, de acuerdo con el decreto para su creación, el Museo se conformaría por tres secciones, la primera destinada al estudio de la flora, fauna y fisiografía de la región, la segunda “dedicada al estudio del indio, su arqueología, etnografía y antropología” y, la tercera, a la “dominación chilena en La Araucanía” (MRA, 1941:10).

Hasta el año 1952, el Museo operó al interior de un establecimiento educacional para posteriormente ser trasladado a un edificio próximo a la Plaza de Armas de la ciudad. Finalmente, entre los años 1968 y 1970, el MRA se instala en la que será su sede definitiva, la denominada Casa Thiers, un antiguo inmueble colonial de la década de 1920, que perteneció a un descendiente de colonos alemanes (MRA, 1978) y que, desde el año 1996, es reconocido como monumento nacional.



Figura 26: fachada del Museo Regional de La Araucanía.
Fotografía Claudia González, 2014.

Dicha ubicación fue, en un principio, provisional y, con la llegada de Carlos Donoso a la dirección de la Institución, se instala la iniciativa de construir su sede definitiva a los pies del cerro Ñielol, el cual, no solo era uno de los principales atractivos turísticos de la ciudad de Temuco en ese entonces, sino que también tenía un valor simbólico, dado que allí se emplaza la “Patagua del Armisticio”, monumento que conmemora el acuerdo de paz entre chilenos y mapuche y que puso fin a la guerra de ocupación chilena de La Araucanía.

El Museo, en ese entonces, enfrentaba una gran crisis, gatillada por la estrechez de recursos económicos y la carencia de una sede adecuada para su función. Como se advierte en la prensa local de la época, su entonces director, Carlos Donoso, realizó diversas diligencias para obtener la sesión del terreno y construir así el edificio del “único museo araucano de América” (El Diario Austral, 26 de abril 1970, Temuco). Para ello contó con el apoyo de la recientemente constituida Sociedad de Amigos del Museo Araucano y el Comité Araucano (MRA, 1978), este último, aparentemente compuesto por personas de origen mapuche, dado el nombre de quien era su representante en ese entonces.

Sin embargo, la idea fue desestimada, pese a contar con el apoyo de algunas reparticiones públicas a nivel local y central, así como vecinos mapuche y no mapuche. Luego de diversas sugerencias, que incluían, incluso, su cambio de ciudad, finalmente las autoridades locales optaron por mantener su sede de ese entonces y con el apoyo de la Sociedad de Amigos del Museo, la institución logró sobrellevar la que sería su más importante crisis desde su creación. A su vez, cabe recordar que por esos años se aprueba la construcción del “Museo Araucano José Antonio Ríos”, actual Museo Mapuche *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura, en la ciudad de Cañete, ubicada en la Región del Biobío, al norte de la de La Araucanía, lo que restaba el eventual impacto que se esperaba con la construcción del nuevo museo en Temuco.

Para los años ochenta del pasado siglo y bajo la administración de Consuelo Valdés, el Museo, que era conocido para ese entonces como “Museo Regional Araucano de la Frontera”, adquiere su nombre actual: Museo Regional de La Araucanía, lo que de acuerdo con Héctor Zumaeta, ex director del MRA y actual guía de la institución, correspondía a un intento de la DIBAM por realizar una síntesis de la región que no se restringiera solo al mundo mapuche y abarcara también la presencia hispana y la importante influencia de colonos extranjeros que comenzaron a arribar a La Araucanía desde mediados del siglo XIX, y que incidió

significativamente en la identidad heterogénea de la región (Héctor Zumaeta, funcionario MRA, entrevista, 2012). Así lo evidencia la actual misión de la institución:

“[El Museo Regional de La Araucanía] Tiene el rol de conservar, investigar, difundir y poner en valor los distintos patrimonios culturales que coexisten en la región en sus distintos tiempos y espacios, contribuyendo reflexiva y propositivamente a la construcción de historias y memorias locales”⁶⁰.

A partir del año 2001, el Museo comienza un proceso de remodelación, que supuso tanto obras de infraestructura y reubicación de espacios como un cambio en su museografía, proceso que, debido a problemas administrativos y cambios en la dirección del MRA, implicó que el Museo estuviera cerrado por casi cuatro años, para ser finalmente reinaugurado el año 2009.

El MRA realizó un proceso participativo para la creación de su nuevo guion, siguiendo las directrices de la Subdirección de Museos de la DIBAM, la cual, a partir de principios del siglo XXI, comenzó a propiciar la participación de las comunidades de base en sus museos. Dicho proceso consistió en la creación de un comité compuesto por un representante de la DIBAM, tres funcionarios del Museo y cinco personas de origen mapuche⁶¹ que representaban diferentes áreas de saber⁶². Como consta en el acta de la primera de sus sesiones, en aquella instancia se acordó, entre otros aspectos, el establecer una mesa de reuniones periódica conformada por personas mapuche y no mapuche, la cual tendría como principal tarea el “someter a consideración el pre-guion del Museo Regional de La Araucanía”⁶³ (MRA, 2007).

El proceso no estuvo exento de discordancias entre sus participantes. Para su director, Miguel Chapanoff, quien ingresó en la institución en pleno proceso de remodelación y, por tanto, debió incorporarse a este equipo con posterioridad a sus primeras sesiones, el resultado de la intervención del equipo consultor no fue significativo en el plano museográfico:

⁶⁰ Ver: <http://www.museoregionalaraucania.cl/642/w3-propertyvalue-42865.html>. Consultado en marzo, 2011.

⁶¹ Cabe destacar que una de las funcionarias del Museo en ese entonces es también de origen mapuche.

⁶² La selección de las personas mapuche contemplaba a Lorenzo Ayllapán, poeta lafkquenche, Gonzalo Rodríguez Paillape, arquitecto, Juan Painemal, dirigente social, Natalia Chiwaikura, experta en recursos naturales, Carmen Gloria Ayllañir, docente experta en educación intercultural y Sara Carrasco Chichahual, encargada de educación del Museo (MRA, 2007).

⁶³ El pre-guion fue un documento elaborado por profesionales de la DIBAM y, de acuerdo con el actual director del Museo, fue uno de los insumos que se consideraron para la realización del guion definitivo (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

“Sus respuestas eran un poco tradicionales, lo que ellos hablaban en términos de museografía y de cómo mostrar era lo mismo que te decían ‘No, es que nosotros no queremos que aparezca eso’, y yo les decía ‘Bueno, pero ayúdame a ver cómo hacemos para que no aparezca’” (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

En efecto, la intervención del equipo consultor mapuche se centró en el lenguaje de los textos del guion museográfico, como se puede advertir en las dos versiones corregidas por este que el Museo facilitó para esta investigación. La mayoría de las correcciones del texto apuntaban a identificar en mapudungun ciertas palabras o conceptos, y, en menor medida, a profundizar o precisar ciertas aseveraciones del guion. Así lo interpreta Lorenzo Aillapán, poeta mapuche, uno de los participantes del equipo consultor, cuando se le pregunta cuál era el rol que debían tener en esa instancia:

“Nos llamaron para poner nombre a algunos objetos. Por ejemplo, hay personas que no nacieron en el 1500, son personas jóvenes y no saben cómo se llama, dónde se hace el hilado, cómo se hace el principal tejido, algunos colores, todo eso, entonces uno aporta en eso, de eso se trata lo que yo digo la invocación correcta” (Lorenzo Aillapán, poeta mapuche, entrevista, 2014).

Sin embargo, no todos los participantes comparten similar perspectiva, Natalia Chiwaikura, en cambio, fue crítica con el proceso, pues consideró que su participación se circunscribió a aquello que al Museo le interesaba, a saber, la sanción del relato, sin integrar otras sugerencias que se plantearon, como el transformar el Museo en un espacio vivo, ligado al hacer y las tradiciones actuales, que estuviese abierto a la comunidad mapuche:

“Planteamos que el Museo **fuese vivo, que no nos congele en un pasado, que no nos congele a un objeto**, a algo que es bonito, que es artísticamente aceptable, sino que sea **un espacio de fortalecimiento de la cultura, del mapuzungun [mapudungun], de las tradiciones**, que fuera un espacio nuestro. **Hacer del Museo un hogar**. Siempre hablamos que la gente de Chol Chol, la gente de Temuco, la gente cerca del hospital y tiene que esperar horas y horas, fueran al Museo como su casa. **Porque en verdad si están todas sus pertenencias ahí, les corresponde**. Es su espacio. Entonces esos fueron nuestros planteamientos. **Que sea un museo vivo, un espacio de recuperación, de revitalización y también un espacio que se sienta que es de todos**. Con énfasis en el pueblo mapuche porque el 80% de las piezas que están ahí son nuestras” (Natalia Chiwaikura, participante del equipo consultor mapuche para la remodelación del MRA, entrevista, 2014).

Los testimonios e interpretaciones que se pudieron obtener en torno a este proceso, algunos incluso contradictorios, dan cuenta de lo complejo que resulta propiciar instancias de este tipo en zonas de gran conflictividad como La Araucanía, donde la relación entre los mapuche y el Estado chileno resulta compleja. El Museo, entonces, en tanto organización *winka* y representante del Estado chileno, debió asumir las suspicacias, muchas de estas fundadas,

que tienen algunos miembros de la sociedad mapuche hacia el Estado y sus representantes en un contexto de premura ante la futura reapertura de la institución.

Con todo, si bien se dio un proceso participativo para la remodelación del guion, la participación de personas mapuche pareciera haberse centrado más en sancionar contenidos y conceptos que en elaborar de manera conjunta los mismos, de manera que, en estricto rigor, esta experiencia no podría ser considerada como un modelo colaborativo de exposiciones, como lo entiende Phillips (2003). Asimismo, más allá de las reuniones periódicas, no se advierte en este proceso un diseño metodológico que orientase la participación de las personas externas al Museo. Al respecto, cabe preguntarse si el empleo de otras metodologías menos tradicionales que lograsen instalar capacidades en el equipo pudieran haberles permitido traducir sus percepciones a un lenguaje museográfico, como se verá con posterioridad en el caso del Museo Mapuche de Cañete.

Desde su re-inauguración, el Museo ha intentado hacer eco de su rol como museo regional, a través de un programa expositivo diverso en el que, si bien los contenidos mapuche han tenido una presencia significativa, también se ha dado lugar a contenidos relacionados con otros actores de la región, así como a otras problemáticas de carácter nacional.

A su vez, el Museo ha propiciado un enfoque relacionado con la educación patrimonial en un sentido amplio que atienda a la diversidad cultural propia de la región, así como a la educación en términos de valoración de la investigación y puesta en valor patrimonial. Es así que el Museo posee como uno de sus ejes de desarrollo la generación de conocimiento a través de investigaciones que realiza de manera periódica y que en los últimos años se han vinculado a sus colecciones mapuche, gracias a procesos innovadores de co-documentación que serán descritos con mayor extensión más adelante.

6.2 Exposición permanente: la historia del *wallmapu* y sus actores

El Museo se emplaza en un inmueble de tres plantas, las cuales, luego de su remodelación quedaron organizadas de la siguiente manera: el subterráneo o zócalo, dedicado principalmente a la exposición permanente; la primera planta, donde se encuentran los servicios y una sala de exposiciones temporales; y, por último, una segunda planta, donde se ubican la dirección y oficinas del MRA.

La exposición permanente – que data del año 2009– se organiza en un solo gran espacio sin divisiones con vitrinas dispuestas perimetralmente y otras ubicadas al centro de la sala. Como plantea el director de la institución, en la exposición es posible advertir dos tipos de relato. El primero, dispuesto en la mayoría de las vitrinas perimetrales, es de carácter cronológico y aborda desde los primeros pobladores del territorio, hace 14.000 años, hasta principios del siglo XX, momento en que se implementó el sistema reduccional en el territorio mapuche. El segundo, por su parte, es un relato temático y se organiza en bloques “isla”, ubicados al centro de la sala y en la zona perimetral izquierda (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012). A continuación, se presenta un esquema de la distribución de ambos relatos en la exposición:

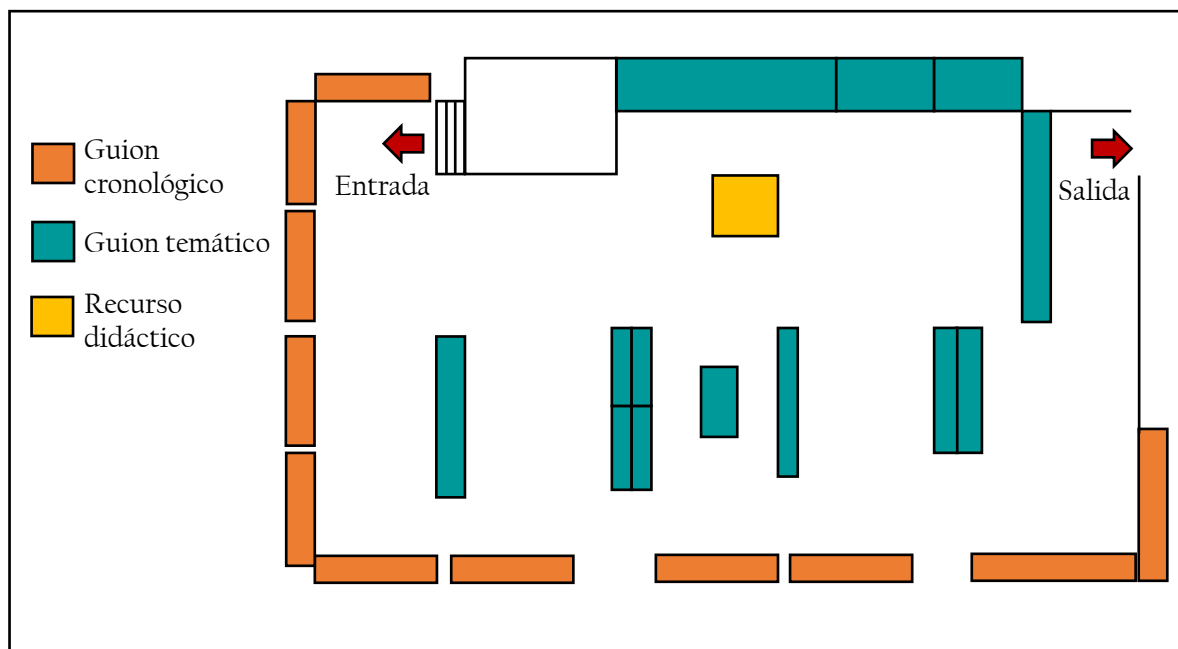


Figura 27: esquema de distribución de contenidos de la exposición permanente del MRA.
Fuente: elaboración propia en base a planimetría entregada por el MRA.

Como puede advertirse en las siguientes imágenes, la iluminación general de la exposición es bastante oscura en comparación con aquella dispuesta al interior de las vitrinas. Ello se enlaza con uno de los conceptos estéticos que orientaron el diseño de la exposición, a saber, la referencia al bosque húmedo –ecosistema característico de esta zona– y su atmósfera. Para ello, se instalaron troncos de árboles nativos, que operan, a la vez, como espacios de separación al interior de la sala, y una iluminación tenue que remite a la trama lumínica propia de los bosques del sur de Chile (Chapanoff, 2009:23).



Figura 28: Museo Regional de La Araucanía, exposición permanente. Fotografía: Claudia González, 2014.

Figura 29: Museo Regional de La Araucanía, exposición permanente. Fotografía de la autora, 2012.

La referencia al ecosistema regional se enmarca, asimismo, en un giro temático del Museo, el cual, pese a que en sus orígenes se constituyó como un “museo araucano”, las últimas décadas se ha enfocado en ampliar su espectro de contenidos, refiriendo ahora a la historia y cultura de la región, sin restringirse exclusivamente al mundo mapuche (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

Sin embargo, en términos de la objetualidad exhibida, cabe reconocer una presencia protagónica de la cultura material mapuche y pre-mapuche en la exposición. Destacan por su cantidad al interior de la muestra las piezas arqueológicas, especialmente, las cerámicas y, en menor medida, piezas líticas, así como otros objetos etnográficos ligados a la cultura mapuche. Al contrario, la cultura material asociada a los españoles o los posteriores colonos europeos que arribaron al territorio, es significativamente más reducida y se restringe a pocas vitrinas.

Este desequilibrio guarda relación con los orígenes mismos de la institución, la cual, desde su fundación, fue creada como un museo “araucano” y, por tanto, parte significativa de su colección refería a dicho pueblo y sus antecesores en el territorio. A su vez, la sobrerrepresentación del período precolombino se vio influida por la metodología empleada para la creación de la exposición, que, como su director señala, consistió en desplegar físicamente la colección y organizar el relato en base a los objetos disponibles, dado que, debido a lo pequeño de la superficie expositiva y las limitaciones de tiempo, se desestimó el empleo de otros recursos museográficos, como infografías, recreaciones o soportes audiovisuales que pudieran haber subsanado la falta de una colección representativa de ciertos períodos o actores (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

La muestra permanente del MRA se funda en el objeto, y es este el que condiciona la organización de la exposición y su relato. Así, como un 60% de su colección la constituyen objetos arqueológicos, se explica que la exposición le dedique, por ejemplo, tres vitrinas al tipo cerámico Pitrén, mientras que otros temas históricos tengan un correlato artefactual más discreto y sean desarrollados con menor extensión en la muestra.

Con todo, y a diferencia de lo que ocurre en el Museo Histórico Nacional, los objetos entran en diálogo con el guion y el Museo aprovechó la gran cantidad de estos ceramios a su disposición para ofrecer diferentes lecturas, como sus características formales, su manufactura y la cosmovisión de los grupos que la crearon, así como la importancia de la arqueología para obtener esta información. Dicha contextualización se da también a nivel de la disciplina arqueológica, de manera que algunas vitrinas refieren a hallazgos en sitios concretos, describiendo sus características e implicancia para el conocimiento del pasado, lo que permite al visitante entrar en contacto con otro rol fundamental de los museos, a saber, la investigación de la cultura material y lo que para el MRA constituye una de sus líneas estratégicas principales, la educación patrimonial.

La cultura material mapuche histórica también es protagónica y diversa en la muestra. Es posible apreciar cerámicas, textiles, joyas, lítica, piezas en madera, e, incluso, un *wampo* (canoa mapuche) de varios metros de longitud. La mayoría de las vitrinas refieren al pueblo mapuche desde diferentes temáticas asociadas al mundo espiritual, como los ritos funerarios y el uso de piedras de poder, y a prácticas cotidianas, como la textilería mapuche y la navegación, entre otras. Pese a lo anterior, también se hace referencia a eventos no exclusivos a la sociedad mapuche, como la llegada del tren o la instalación de misiones en La Araucanía,

De este modo, pese a que el objetivo del Museo sea plasmar una visión de la historia regional, existe un sesgo hacia lo mapuche, el cual no solo se materializa en una mayor proporción de objetos y contenidos referidos a esta sociedad, sino en la conceptualización misma de la exposición. Ello pues, aunque que se pretende un discurso regional sobre la historia de determinado territorio, dicho territorio no es neutral, en tanto es identificado en la exposición como *wallmapu*, (territorio ancestral mapuche), lo que se evidencia tanto en los títulos de distintos paneles de la exposición como en su contenido:

“Fue un largo e intenso viaje. La extensión de bosques, lagos y ríos era un mosaico de grupos y clanes dispersos en la vastedad del *wallmapu*” (fragmento panel “Las tierras al sur del Biobío. Paisaje cultural antes del encuentro”).

“Más al sur instaló ciudades en Villarrica, Osorno y Valdivia. Comenzaban casi 300 años de intentos de ocupación del *wallmapu*” (fragmento panel “Forasteros en el *wallmapu*. Los españoles le llamaron las Tierras de Arauco”).

Tras la operación de situar el territorio como territorio significado por los mapuche como *wallmapu*, se subvierte la lógica colonial, presente en museos tradicionales, como el MHN, en la que el discurso del “descubrimiento” sitúa a los españoles /chilenos como protagonistas de una determinada historia, dotada de una épica producto de la difícil conquista del mapuche, entendido como antagonista de la historia. Al contrario, simbólicamente, al entender el territorio como *wallmapu*, el MRA establece un relato continuo que supone no solo la preexistencia del mapuche –y sus predecesores–, sino que lo ubica como protagonista del mismo, en tanto los hechos que se relatan remiten a la historia de “su” territorio, el *wallmapu*. Así lo evidencian los paneles de la exposición referidos a la llegada de los españoles a La Araucanía y la posterior ocupación definitiva del territorio mapuche, cuyos títulos son: “Forasteros en el *wallmapu*. Los españoles le llamaron las tierras de Arauco” y “La ocupación chilena del *wallmapu*”. Entonces, el “otro” en el relato no es el mapuche sino aquel que arriba al *wallmapu*: es decir, el no mapuche o *winka*.

Ello no significa, sin embargo, que el museo no rescate otras voces no mapuche, al contrario, asumiendo lo compleja de la tarea de describir la historia de la región, el Museo optó por presentar un discurso multivocal, en el que convergen citas de diferentes fuentes: crónicas y testimonios de los protagonistas y testigos (mapuche y no mapuche) sobre los hechos pasados y presentes, así como medios de prensa, investigaciones y poesías, entre otras.

Junto con las citas, aparecen otros tipos de textos en el guion: uno de carácter más poético y eufemístico, que corresponde a fragmentos del pre-guion original, y otro con un lenguaje e información más técnica y concreta. Lo anterior genera un relato que combina lo académico con lo poético y lo testimonial, que le otorga profundidad y contextualización histórica al guion, pero que pudiera resultar complejo para un guion museográfico y que exige cierta mediación para ser comprendido a cabalidad. Un ejemplo de lo anterior, son las alusiones a sitios arqueológicos y su relevancia para la comprensión de los pueblos prehispánicos que habitaron el territorio, los cuales, en ocasiones resultan demasiado técnicos o entregan información específica no memorable:

“El sitio arqueológico Go-03, excavado en 1970-71, corresponde a un antiguo cementerio de mediados de siglo XIX en el cual fue posible recuperar diversas piezas que en su manufactura demuestran una población mapuche en profundo contacto con el mundo chileno criollo y europeo. Cuentas de vidrio, fragmentos de loza española, elementos cristianos como cruces de metal y rosarios, jarros de cerámica con tapas similares a las de ollas metálicas; se mezclaban adornos de plata, níquel y bronce “(fragmento panel “Sitio Gorbea 3: evidencias de encuentros”).

Lo anterior guarda relación tanto con el tipo de colección del museo, como se dijo, prioritariamente arqueológica, y el interés de la institución por promover una educación patrimonial, pero le concede al relato un carácter arqueologizante, que tiende a centrarse en el objeto y sus características como medio para acceder a la sociedad mapuche.

Por último, existe un cuarto tipo de relato en mapudungun que, como destaca el director del Museo, no corresponde a una traducción literal de ninguno de los textos antes mencionados, sino que opera como una síntesis de la mirada mapuche sobre los temas que se tratan y que se estimaron no traducibles (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012). Los guiones en mapudungun estuvieron a cargo del reconocido poeta mapuche Lionel Lienlaf, quien utilizó el grafemario mapuche Raguileo⁶⁴, distinto al que suele utilizarse en documentos oficiales y se le conoce como grafemario unificado. La opción por este grafemario supuso una decisión tanto museográfica como política, ya que es el menos “occidentalizado” y el que visualmente se diferencia más de la lengua castellana, además de provenir de un intelectual mapuche:

“(…) La adopción de un grafemario implica también un ejercicio político, y en ello, debemos reconocer lo que han hecho hermanos mapuches en este campo y creo que el trabajo de don Anselmo Ragileo ha sido pionero y su legado no solo es desde el punto de vista simple de la grafía sino de un pensamiento que involucra una identidad mapuche. Sin desmerecer el trabajo de los académicos, creo que los mapuches somos en definitiva quienes decidiremos como representaremos el sonido de nuestra palabra. Por ello en estas traducciones adaptamos el alfabeto propuesto por don ANSELMO RAGILEO [sic]” (Lionel Lienlaf, “Declaración de arte lingüística”. Panel créditos de la exposición).

Natalia Chiwaikura, una de las participantes del equipo consultor para la remodelación del Museo, comparte la decisión, valorando no solo el reconocimiento del trabajo de un intelectual de origen mapuche, sino también la mayor cercanía de este grafemario con la

⁶⁴ Dado que la lengua mapuche no tenía escritura, han existido diversos intentos por organizarla en un sistema gráfico. De acuerdo con Álvarez-Santullano, Forno y Risco del Valle (2015), en la actualidad existen seis grafemarios de la lengua mapuche. Uno de ellos es el grafemario Raguileo, el cual tiene sus orígenes el año 1982 y fue elaborado por el docente, activista e intelectual mapuche Anselmo Raguileo. Los autores plantean que este grafemario “intenta mantener un patrón de diferenciación entre mapuche y castellano, incorporando letras que no evocan la pronunciación del castellano cuando pudiera generarse transferencia lingüística” (Álvarez-Santullano, Forno y Risco del Valle, 2015: 118).

oralidad mapuche, lo que supone, por tanto, una preservación más fidedigna del mapudungun:

“El tema del mapuzungun [mapudungun] con el tema del Ragileo es lo mismo. Es que alguien lo vea, como un alfabeto distinto, que se genere un cuestionamiento. Y es también validar un trabajo de un *lamngen* [hermano] que es de por acá cerca, que estuvo años y años haciendo esa recuperación, y enfocado a la oralidad. Es un alfabeto que se centra en la oralidad, que se centra en los sonidos para que no se pierdan y eso lo diferencia de los otros alfabetos (Natalia Chiwaikura, participante de comité consultor para la remodelación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2014).

Con todo, y como reconoce el actual director del Museo, el hecho de presentar textos cuyo mensaje está solo destinado a un público hablante de mapudungun, ha provocado críticas por parte de algunos visitantes. Al respecto éste plantea: “Hay gente que nos cuestiona que no estamos integrando y yo digo sí, pero estoy mostrando que hay una distinción y una diferencia y probablemente ese sea el primer paso para dirigirse a una integración” (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

Asimismo, muchas personas mapuche no hablan o escriben mapudungun, por lo que, en principio, se estaría discriminando también a personas de este pueblo, quienes no podrán comprender dichos textos. Al respecto Natalia Chiwaikura, si bien reconoce aquella realidad, apuesta por una creciente instalación del mapudungun y su manifestación escrita:

“La mayoría de la gente que habla mapuzungun no sabe leer ni escribir, entonces no puede optar a leer, pero no es la realidad que se viene en adelante, porque los niños que son hablantes también saben leer y escribir y saben leer y escribir en mapuzungun” (Natalia Chiwaikura, participante de comité consultor para la remodelación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2014)

De este modo, si bien la epistemología que prima en el Museo es la occidental, especialmente ligada a un discurso arqueológico y científico que observa a los objetos desde su dimensión testimonial, en tanto huellas de un pasado que se desea desvelar, existe un gesto descolonial al visibilizar a la sociedad mapuche desde su diferencia cultural, a través del empleo de un grafemario que rescata su lengua sin occidentalizarla, asumiendo, a su vez, un rol en su difusión y socialización.

En términos de la propuesta museográfica de la exposición permanente, al igual que en los referentes textuales, prima la diversidad de enfoques expositivos. Así, es posible reconocer enfoques formalistas, con otros donde prima más el contextualismo. Las vitrinas cuyo enfoque es más formalista suelen ubicarse en los bloques “isla”, al centro de la sala, en lo que

corresponde al relato temático. Ejemplos de lo anterior son las vitrinas dedicadas a las *kitras* (pipas) y las “piedras de poder”, objetos de piedra asociados al mando masculino. Como se observa en las siguientes fotografías, en las vitrinas se expone una diversidad de piezas del mismo tipo, dispuestas una a lado de la otra sin otro recurso museográfico para hacer inteligible su uso en términos visuales.



Figura 30: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Humos de lo sagrado: pipas en el mundo mapuche”. Figura 31: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Clavas y *toquicuras*, piedras de poder”. Fotografías Claudia González, 2014.

Un segundo tipo de montaje es de carácter contextualista y se puede evidenciar en la mayoría de las vitrinas perimetrales que corresponden al recorrido cronológico. Como se observa en la siguiente fotografía, en estas vitrinas aparecen objetos de distintos tipos y materialidades asociados a un ámbito o actividad específica, en este caso, el hogar y la esfera doméstica:



Figura 32: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “*Wallmapu* la construcción de la nación mapuche entre los dos mares”. Fotografía de la autora, 2012.

De este modo, se exhiben en conjunto cucharones, platos, jarros y canastos, entre otros objetos, sin que estos se organicen en una recreación o escena determinadas. Los textos asociados a estos paneles refieren a procesos históricos, como la llegada del español a La Araucanía, y los objetos, asociados en grupos pretenden ilustrar una escena relacionada a dicho contenido, aunque el texto no haga referencia directa a estos, su uso o significado.

En el guion temático también es posible identificar enfoques contextualistas, en especial, asociados a la exhibición de prendas de vestir y accesorios, los cuales son dispuestos en maniqués para propiciar una comprensión sobre su uso. Ejemplos de lo anterior se dan en la vitrina “Platería mapuche: el resplandor del ornamento”, en la que se presentan las siluetas de dos mujeres portando diferentes joyas mapuche, o en la vitrina “*Witrál*: color de mujer, urdiembre del alma” en la que se utiliza el mismo mecanismo para exhibir la vestimenta de un hombre, a través de una manta y un *trarilonko* (cintillo) masculino, como puede observarse en las siguientes imágenes:



Figura 33: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Platería mapuche: el resplandor del ornamento”. Fotografía: Claudia González, 2014. Figura 34: Museo Regional de La Araucanía, vitrina “Witral: color de mujer, urdiembre del alma”. Fotografía de la autora, 2012.

En este sentido, son los bloques isla aquellos en los que se advierte una mayor interrelación entre los objetos y los textos ya que, pese a la importancia que la exposición le concede a la pieza, su representación de la sociedad mapuche no se restringe a ello, más bien, el objeto opera como pivote para referirse a los mapuche desde diferentes esferas.

A continuación, se presenta un cuadro que identifica aquellas unidades de contenido (vitrinas) de la exposición en que los textos hacen referencia directa a los objetos en su interior, reconociendo tanto sus fuentes como los recursos patrimoniales y museográficos que se utilizan, así como los temas que cada una de ellas tratan. Lo anterior, con el objetivo de conocer qué dimensión del objeto se destaca y cómo ello se vincula con la representación de su sociedad portadora, a saber, la mapuche.

Tabla 8: unidades expositivas sobre el pueblo mapuche en la exposición permanente del MRA

Espacio expositivo	Objetos/ materialidad	Fuentes	Recursos museográficos	Temas
“ <i>Witral</i> : color de Mujer, urdiembre del alma”	Manta, <i>trariwe</i> (faja abdominal femenina) (textil)	Testimonio actual	Fotografías actuales	<ul style="list-style-type: none"> • Uso • Significado • Relación con la estructura social • Relación con lo trascendente • Producción/manufactura • Lo femenino • Características/tipos de pieza
“La Navegación en la cultura mapuche”	<i>Wampo</i> (canoa) (madera)	Testimonio actual Crónicas	Fotografías actuales	<ul style="list-style-type: none"> • Historia de la práctica • Producción/manufactura • Economía/subsistencia • Guerra
“El Caballo, símbolo de autonomía y dominio mapuche en una sociedad intercultural”	Estribo y freno de caballo, lazo de manejo, alforjas mapuche (metal y textil)	Testimonio antiguo Cita académica mapuche.	Fotografías pasadas.	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social • Historia de la práctica • Relación con lo trascendente • Relación con otros grupos
“Rituales de muerte en los pueblos prehispánicos del <i>wallmapu</i> ” “Rituales de Muerte en el <i>wallmapu</i> ”	Urnas funerarias y <i>rewe</i> (escultura ceremonial) (cerámica y madera)	Testimonio antiguo Crónica	Fotografías actuales (sitios arqueológicos)	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con lo trascendente • Funeraria • Historia de la práctica • Producción/manufactura
“Humos de lo sagrado: pipas en el mundo mapuche”	Pipas (cerámica y piedra)	Crónica		<ul style="list-style-type: none"> • Historia de la práctica • Relación con lo trascendente • Relación con la estructura social
“Clavas y <i>toquicur</i> as, piedras de poder”	Clavas y <i>toquicur</i> as (piedras de poder) (lítica)	Testimonio antiguo Testimonio actual		<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social • Producción/manufactura • Relación con lo trascendente
“Platería mapuche: el resplandor del ornamento”	Joyas femeninas de plata (<i>trapelakuha</i> , <i>trarilonko</i>) (plata)	Testimonio antiguo		<ul style="list-style-type: none"> • Producción/manufactura • Tipos de pieza • Historia de la práctica • Relación con otros grupos

Espacio expositivo	Objetos/ materialidad	Fuentes	Recursos museográficos	Temas
“Sitio Gorbea 3: evidencia de encuentros”	Vasijas de cerámica y cuentas (cerámica)	Testimonio antiguo	Fotografías actuales	<ul style="list-style-type: none"> • Producción/manufactura • Características/tipos de pieza
“Cerámica mapuche del siglo XIX: diversidad e interculturalidad de un estilo de vida”	Vasijas (cerámica)	Cerámica		<ul style="list-style-type: none"> • Producción/manufactura • Características/tipos de pieza
“Pitraco: objetos de la diversidad”	Jaros, botellas, cuencos, cucharas (cerámica, metal, vidrio)		Fotografías actuales (sitio arqueológico)	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con otros grupos • Características/tipos de pieza

Como puede advertirse en la tabla N°8, el relato sobre los objetos en exposición aborda diferentes enfoques, algunos referidos a la pieza, como su forma, manufactura, tipos y uso, mientras otros son de corte más histórico o cultural y pretenden contextualizar al objeto al interior de la sociedad mapuche en relación con su significado social y las prácticas cotidianas y/o ceremoniales en que se inserta.

Asimismo, y al igual que en el recorrido cronológico, se pueden apreciar en los paneles diversas fotografías antiguas y actuales de personas mapuche. Con ello el Museo dota de continuidad a la sociedad mapuche y la muestra, a su vez, como una sociedad vigente y diversa, lo que se ve de manifiesto en la selección de imágenes que muestran a personas que portan tanto vestidos tradicionales como “occidentales”, en un amplio espectro etario: mujeres, hombres, niños/as y adultos/as mayores componen el registro fotográfico que utiliza el MRA para referirse a una sociedad en su conjunto, evitando los estereotipos y los esencialismos que refieren a un mapuche alocrónico o folclorizado.

De este modo, si la presentación de los objetos es bastante tradicional y no comporta innovaciones significativas en cuanto a mecanismos de exposición, la ausencia de una contextualización en términos de interrelación de objetos es resuelta con la presencia de fotografías y testimonios que le otorgan a la muestra un carácter más contextualista. Así abundan en la exposición referencias al hacer de las piezas o a su significado y muchas de las fotografías retratan a personas mapuche produciendo dichos objetos o haciendo uso de ellos, posicionando a la imagen fotográfica como un elemento conector entre el relato y el objeto que visibiliza a la sociedad mapuche, no solo como creadora sino usuaria de dicha objetualidad.

A su vez, la colección en exposición no es significativamente distinta a la que presentan otros museos referidos a la sociedad mapuche como tampoco su montaje, el cual, gracias a recursos como la iluminación y la presentación en grupo de piezas de similar tipología remiten a un mecanismo expositivo en boga en la actualidad y que consiste en generar una atmósfera de sacralidad y exotismo, que resalta la diferencia por sobre la similitud y ubica a las piezas y a sus portadores “en otro lugar”. Sin embargo, si la propuesta museográfica de iluminación y presentación de las piezas tiende a generar una atmósfera de exotismo, los demás recursos museográficos, como fotografías y citas, operan en la dirección contraria, favoreciendo una aproximación a la sociedad mapuche no solo desde su dimensión ritual, sino desde su cotidianidad y devenir histórico.

En especial, los textos de la exposición son aquellos que entregan más matices y resultan más innovadores dentro de la propuesta museográfica. A través de ellos se da un relato proclive a generar empatías, dado que se sitúa al mapuche como protagonista y se reconocen aspectos clave dentro de su biografía como pueblo y que hoy en día se instalan como base de muchas de sus demandas.

Los mapuche, en primer lugar, son entendidos desde la continuidad cultural de diferentes pueblos que habitaron el *wallmapu*, la tierra ancestral. Así, casi un tercio de la muestra es dedicada a hablar de los pueblos que los precedieron en el territorio y, aunque la presencia mapuche en este relato surge antes, de manera implícita, a partir del empleo de ciertas referencias en mapudungun, solo emergen como un sujeto histórico diferenciado en el panel “*Wallmapu*: la construcción de la nación mapuche entre los dos mares”:

“La nación mapuche, reconocida en los parlamentos por los españoles, se asentaba en el *wallmapu*, expresión territorial de su cultura y modo de vida, que comprendía todo lo que había entre los mares Pacífico y Atlántico. En este espacio se convierten en los mayores ganaderos del cono sur. Cruzan la Cordillera de los Andes en busca de riquezas, a comerciar platería, textiles y ganado. También iban por aventura, prestigio y honor (...)” (fragmento panel “*Walmapu*: la construcción de la nación mapuche entre los dos mares”).

Como se aprecia en el texto, el discurso del MRA evita –como lo hará a lo largo de toda la muestra– el caer en una definición de la sociedad mapuche. Si es prolijo en situar espacio-temporalmente a las sociedades prehispánicas que les precedieron, cuando se trata de la sociedad mapuche es mucho más esquivo y eufemístico. Así, no solo evita posicionar un “comienzo” de la sociedad mapuche, asociando su aparición en el territorio a fechas, sino que también evita el empleo de frases como “los mapuche son ...”. Ello solo ocurrirá en el panel antes mencionado, cuando los mapuche emergen como nación, la nación mapuche.

Con dicho texto, sin embargo, el museo puntualiza aspectos claves del devenir histórico de los mapuche, como su reconocimiento como nación por parte de los españoles y la opulencia que estos lograron tener antes de la ocupación definitiva de su territorio, la cual es también descrita en el guion. A su vez, el guion reconoce las usurpaciones de las que fueron víctimas, en lo que puede ser entendido como una opción política, en tanto son los fundamentos que constituyen las actuales demandas de este pueblo.

Con todo, los textos referidos a hitos históricos tienden a ser más neutros, con pocas interpretaciones, relegando esta dimensión a las crónicas y los testimonios, lo que permite que los mismos protagonistas de los hechos efectúen su interpretación o lectura subjetiva,

en lo que resulta una estrategia efectiva del MRA por no imponer una versión y discurso sobre la historia, pese a que lo haga de manera tácita con la selección de las citas. Lo anterior humaniza a los actores, propiciando la empatía por parte del visitante y la comprensión de su actuar de manera contextualizada:

“Señores: No vengo a llorar como mujer lo que mis abuelos supieron defender como hombres; pero permitidme que os diga que mientras los valientes conquistadores nos trataron francamente como enemigos, pudimos defender nuestra tierra, pero cuando algunos malos gobernantes de la República se hicieron nuestros amigos, su amistad debilitó el vigor de nuestra raza, alcoholizándola, y nos sumió en la miseria arrebatándonos nuestras tierras” (Manuel Manquilef Extracto del discurso en el Congreso Araucanista. Santiago 1916. Fragmento panel “La reducción mapuche: de comerciantes y ganaderos a pequeños campesinos y obreros urbanos).

Así, los relatos permiten comprender tanto las circunstancias en que esta historia se dio como el sentir de sus protagonistas, relativizando a su vez, como destaca su director, ciertos imaginarios, asociados tanto al mapuche como a los colonos, quienes también sufrieron las inclemencias en aquel territorio desconocido, siendo pocos los que efectivamente lograron hacerse de riquezas (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

El recurso de hacer emerger la voz de otros actores es también utilizado al final de la muestra, con un panel que opera como epílogo de la exposición y refiere a la contemporaneidad del mundo mapuche. Sin título y solo a través de la presentación de dos citas y una muestra de cerámica mapuche contemporánea (figura N°35), el Museo hace alusión tanto a la vigencia de esta sociedad como a su empobrecimiento y proletarización. Ambas citas corresponden a poetas mapuche:

“Ser mapuche hoy día sigue siendo la manifestación de una diversidad alimentada por una misma raíz cultural, del Árbol sostenido por la memoria de nuestros antepasados. El Gran canelo que plantaron nuestros padres, me dicen. Nuestros Espíritus son las aguas que siguen cantando bajo sus hojas, habitados-como vivimos-por una manera propia de ver el mundo. Con eso vamos por la tierra” (Elicura Chihuailaf, 1999. Fragmento panel sin título).

Con la selección de la poesía de Chihuailaf, el Museo alude a la continuidad del mundo mapuche y su nexa con los antepasados, presentes a lo largo de la muestra a través de objetos y fotografías. Así, la exposición cierra de la misma manera que comienza, con cerámicas, conectando simbólicamente aquellas realizadas hace miles de años con las que hoy en día siguen desarrollando los artesanos del territorio. A la vez, se refuerza nuevamente la idea de diversidad, anclada en este pasado común de los habitantes del *wallmapu* y sus descendientes.



Figura 35: Museo Regional de La Araucanía, vitrina sin nombre
Fotografía: Claudia González, 2014.

La segunda poesía, tiene un tono más controversial y refiere a otro mapuche ausente en la exposición, aquel que no vive en comunidades y no trabaja la tierra. Aquellos mapuche que migraron a las grandes ciudades y trabajan como asalariados en labores de poco prestigio y mala remuneración y siguen siendo, hasta la fecha víctimas de discriminación:

“Somos mapuche de hormigón
Debajo del asfalto duerme nuestra madre
Explotada por un cabrón.
Nacimos en la *mierdopolis* por culpa del buitre cantor
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición
Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes
Somos de los que quedamos en pocas partes
El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas
Y nos cobra

Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
Hija de mi pueblo amable
Desde el sur llegaste a parirnos
Un circuito eléctrico rajó tu vientre
Y así nacimos gritándoles a los miserables
Marri chi weu!!!!
en lenguaje lactante”

(David Aníñir 2006, Fragmento panel sin título).

Con la poesía de David Aníñir, el Museo visibiliza la fractura y el malestar de la sociedad mapuche, entendida como sujeto subalterno que cuestiona su rol al interior de la sociedad chilena. A su vez, la mención al “*marri chi wei*”, consigna asociada al movimiento mapuche que significa “tres veces venceremos”, insinúa la situación de conflicto, aunque no la desarrolle. Ubicada estratégicamente al final de la exposición, la poesía pareciera cerrar lo que se entiende como un relato de despojo al interior del *wallmapu* con la concientización étnica de la sociedad mapuche y su creciente organización para la lucha.

En relación con lo anterior, cabe destacar la libertad con que el Museo pudo operar en la toma de decisiones, ya que no tuvo sanciones editoriales por parte de la DIBAM con respecto a esta decisión u otras como la de utilizar el grafemario Ragileo o de llamar “Ocupación del *Walmapu*” al período histórico conocido como “Pacificación de La Araucanía”.

Sin embargo, pese a la libertad de acción que tuvo el Museo, este prefirió no referirse al actual conflicto que sostiene la sociedad mapuche con el Estado chileno. Si bien existen ciertos guiños a este en el interior del guion, como la selección de la poesía de Aníñir, estos resultan demasiado sutiles, más aún para un público que desconozca la actual situación que se vive en la región.

De acuerdo con su director, pese a que considera que el Museo debería tener una postura al respecto, la institución desestimó la idea, debido a la falta de tiempo que requería encontrar tanto un discurso como su correlato artefactual o expositivo adecuados. Sin embargo, reconoce que es una falencia de la actual exposición y espera que se subsane en el futuro, asumiendo que el Museo debe ser “un actor opinante con respecto a nuestra contemporaneidad no solamente con respecto a nuestra historicidad” (Miguel Chapanoff, entrevista, 2012). Sin embargo, comprende dicha operación desde el quehacer del museo en un sentido más amplio y no solo en términos expositivos:

“Yo creo que el rol del museo respecto al tema del conflicto entre la sociedad chilena y el mundo mapuche es generar espacios de tolerancia. Yo creo que más que información histórica o no histórica, da lo mismo que tú generes en términos de información, porque yo creo que el tema que hoy día vivimos es un tema emocional y afectivo. O sea, hay una cosa emocional y afectiva respecto a eso. Yo, por otro lado, creo que deberíamos – casi sicoanalítico – deberíamos trabajarlo, generando un espacio de apertura para que esas miradas estén representadas” (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

6.3 “*Trariwe*: faja y vida de mujer”: co-documentación con enfoque de género en el MRA

El Museo Regional de La Araucanía ha desarrollado los últimos años un variado programa de exposiciones temporales de producción propia o proveniente de otras instituciones. En estas, la sociedad mapuche y/o su cultura material han sido uno de sus temas recurrentes.

En esta sección se hará referencia a una exposición en particular, *Trariwe: faja y vida de mujer* (2014), la cual sintetiza los resultados de dos investigaciones etnohistóricas lideradas por la encargada de educación del Museo⁶⁵.

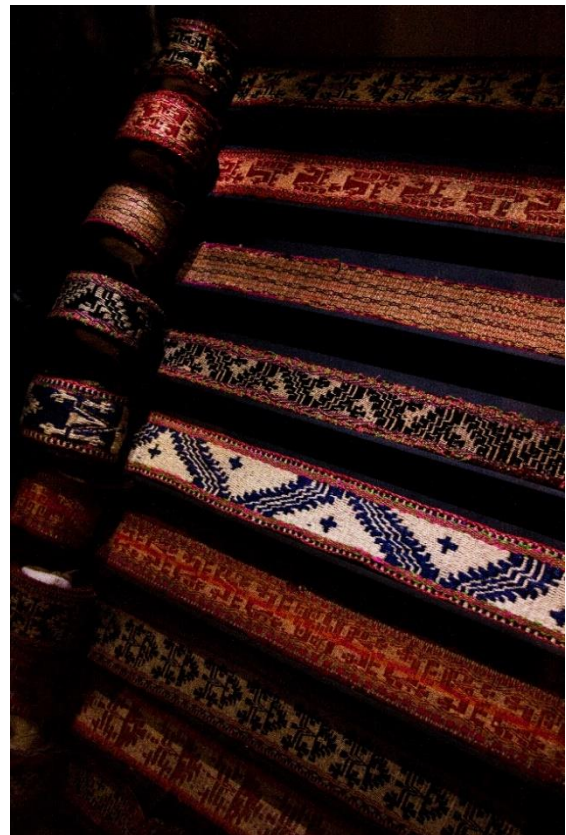


Figura 36: colección de *trariwe* del Museo Regional de La Araucanía. Fotografía: Claudia González, 2014.

Ambos proyectos tenían como fin incrementar el conocimiento asociado a su colección de 26 fajas femeninas mapuche (*trariwe*), que datan de la segunda mitad del siglo XX, a través de una metodología participativa que consideró a 22 sabias mapuche especialistas en el tejido

⁶⁵ Las investigaciones son: “Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de *trariwe* del Museo Regional de La Araucanía” (2012) y “La mujer del color, usos y significados de los tintes del *trariwe* o faja femenina de la colección del Museo Regional de Araucanía” (2013), investigadora responsable Susana Chacana. Proyecto Fondo de Investigación Patrimonial (FAIP) de la DIBAM.

de estas prendas en distintos territorios del espacio mapuche, a saber, el territorio *pewenche* (cordillera), el territorio *wenteche* (valles y llanos) y el territorio *lafkenche* (costa). La primera investigación se centró en conocer la historia, significados y prácticas sociales asociadas a esta prenda, mientras que la segunda se centró en los usos y significados del color presente en los *trariwe*.

La metodología para el desarrollo de esta investigación se organizó en diferentes etapas. Como comenta su responsable, Susana Chacana, en una primera fase se seleccionó al grupo de *dukewafe* (sabias tejedoras) que participarían del proyecto y se las visitó para que analizaran unos papelógrafos que contenían los diseños de las distintas fajas de la colección. En una segunda etapa, las mujeres visitaron el Museo para conocer las fajas y analizarlas en una conversación colectiva. Posteriormente, y en el marco del segundo proyecto, en conjunto con las mujeres se hizo un taller de teñido para identificar las materias primas que permitían obtener determinados colores presentes en los *trariwe* de la colección (Susana Chacana, encargada de educación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2015).

A través de esta investigación, el Museo logró distinguir ciertos elementos diferenciadores presentes en dichas piezas, como íconos, colores, tamaño, técnicas y terminaciones que entregaban información sobre sus territorios de procedencia, jerarquías sociales, edades y distinciones de género. Incluso, gracias a la conversación con las mujeres convocadas se logró corregir ciertos errores de documentación de las fajas, como el que algunas no correspondían a *trariwe*, sino a cintos masculinos (*trarilonko*) u otras fajas femeninas que no se utilizaban en la cintura (Chacana, 2012). Al respecto, Chacana observó en la participación de estas mujeres un interés por aportar al Museo desde su saber tradicional, en lo que puede ser entendido como una validación por parte de dichas mujeres del Museo como un espacio de puesta en valor de su patrimonio, así como de difusión de sus saberes:

“Una señora, que me lo dijo varias veces, la señora Mancilla, de Cholchol, me decía **¿Por qué este símbolo lo ponen al revés como si la tierra estuviera sobre nuestra cabeza? Está tan mal puesto en todos lados**”. Y claro, está mirado al revés y mirarlo al revés es una figura antropomorfa, y si tú lo das vuelta, los brazos y las piernas se transforman en las ramificaciones de un árbol. Entonces, ella me decía **“Cómo vamos a tener la tierra en nuestra cabeza, si la tierra está en nuestros pies, a mí me llama mucho la atención la falta de criterio, de rigurosidad, en poner este elemento en cualquier parte de esta manera y yo no quiero que eso se siga haciendo”** – me decía– **“y por eso estoy aquí, póngalo bien para que no lo sigan haciendo mal”** (Susana Chacana, encargada de educación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2015).

Gracias al material recabado, el Museo elaboró la exposición “Trariwe: faja y vida de mujer”, la cual se expuso en el Museo y posteriormente fue montada en el Museo Regional de Ancud (Chiloé). Dicha exposición fue financiada por el Programa de Género, Cultura y Patrimonio de la DIBAM y el Programa Explora Araucanía.

La exposición, estaba conformada por objetos (*trariwe* y piezas asociadas a su producción) dispuestos en vitrinas, en escenas o colgando por finos hilos desde el techo. A su vez, la exposición contaba con grandes paneles informativos en los que se intercaló información sobre la historia, modos de producción y significados de esta prenda, con testimonios de las sabias tejedoras que participaron del proyecto, quienes se hacen visibles en fotografías en las que se les puede ver hilando, en busca de materias primas para teñir sus lanas o analizando la colección de *trariwe* del Museo.

En cuanto al montaje de los objetos, la exposición combina enfoques contextualistas con otros más formalistas. Así, es posible observar una escena que replica el taller de una tejedora, compuesto por un *witral* (telar), un pequeño asiento, un canasto con lana sin hilar y otro con ovillos de lana listos para ser tejidos. Con ello, se intenta aproximar al/ a la visitante al proceso de producción de estas piezas y darle valor, reconociendo que tras un *trariwe* existen horas de trabajo para su producción que contemplan tareas como el hilado, el lavado, el teñido y, finalmente, el tejido.

Con esta exposición cabe destacar la intención del MRA por adaptar perspectivas de género en la producción y difusión de conocimientos, enfoque que, hasta la fecha, resulta aún minoritario al interior de los museos chilenos y que, en el caso de sociedades indígenas, comporta mayores complejidades, dado que las relaciones hombre/mujer en su interior no pueden ser interpretadas desde un contexto occidental sin una previa reflexión sobre su pertinencia cultural:

“[el tema de género] en los museos como el de Cañete o el Museo Regional de La Araucanía tienen una doble vuelta de tuerca porque aparte está toda la invisibilización de la persona como persona mapuche (...) Además tú no puedes llegar y plasmar una mirada de género que viene desde afuera y creer y pretender que, con otros valores, otros principios que no son mapuche vamos a poder interpretarlos de manera tan rápida y directa. Entonces hay una mayor reflexión aún. No es llegar y prejuiciar desde la mirada tradicional donde las mujeres tienen ciertas valoraciones y connotaciones específicas, desde lo no mapuche para lo mapuche y una salida apropiada y simple es que dejes hablar y que dejes fluir esas comunicaciones que vienen desde las propias mujeres, que es lo que nosotros hemos venido haciendo” (Susana Chacana, encargada de educación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2015).

Aquel “escuchar las voces de las mujeres mapuche” al que alude Chacana, se reconoce en la exposición, la que individualiza a estas sabias a través de fotografías y testimonios, validando así un saber vinculado estrechamente con lo femenino. Así, el enfoque de género, a su vez, se encuentra implícito a lo largo de toda la exposición, asociando esta prenda no solo a una producción y uso femenino, sino también al simbolismo presente en este atuendo y que posiciona a la mujer que lo porta en términos de edad y jerarquía social:

“El Trariwe organiza y comunica la posición de la mujer mapuche en el mundo, los tiempos y posiciones que a cada una le toca vivir, sintetizando los elementos que diferencian y jerarquizan dignamente a su portadora” (fragmento exposición “*Trariwe: faja y vida de mujer*”)

Por último, la exposición da cuenta de un proceso de transmisión del saber desde y hacia las mujeres, lo cual se contrapone a una tradición antropológica que se caracterizó por el androcentrismo. Así, tradicionalmente quienes investigaron a las sociedades mapuche fueron hombres y, dado los tabúes que pudieran existir en términos de que estos “hombres blancos” se acercara a las mujeres indígenas, por lo general los informantes de estos primeros investigadores fueron, asimismo, hombres.

De este modo, al ser una mujer quien dirigió la investigación, se rompe el androcentrismo tradicional de este tipo de investigaciones y que condicionó la documentación de los objetos etnográficos presentes en los museos. Por ello, no resulta difícil comprender que la documentación de estas piezas haya tenido sesgos u omisiones como las que evidenció esta investigación.

Al respecto, cabe detenerse en la operación simbólica de legitimación que supone la exposición, y que se asocia con la valoración de una práctica femenina al interior del mundo mapuche, el tejido, que hasta hace unas décadas era subvalorada⁶⁶.

“La textilera es la urdimbre del universo femenino mapuche. El *witral* no es técnica ni artefacto, sino un espacio vital de relación e interacción entre mujeres. Una manera de ser y estar en el mundo” (fragmento exposición “*Trariwe: faja y vida de mujer*”).

En este plano, gracias a este proceso de co-documentación, el Museo no solo logro registrar información relevante para una de sus colecciones y corregir equívocos, sino también

⁶⁶ Hoy en día, entidades gubernamentales y no gubernamentales han apoyado a agrupaciones de mujeres mapuche para entregarles una plataforma de comercialización de estos productos desde una lógica del comercio justo. El Museo, colabora también con lo anterior, a través de una alianza con la Fundación Cholchol que comercializa piezas de mujeres mapuche, en las que se reconoce en su etiqueta el nombre y territorio de la artesana productora de cada pieza.

contribuir al resguardo de una práctica que, aunque vigente, estaba perdiendo algunos de sus rasgos, lo que resultaba una preocupación para las sabias tejedoras:

“Hay, por lo demás, hasta la actualidad una necesidad por parte de las comunidades nuevas, de los jóvenes, **de recuperar ese conocimiento** y queríamos también aportar en esa línea. También es súper importante eso, que las jóvenes textileras vean en el Museo la buena voluntad, la disposición, la apertura y la llegada con las colecciones y que les sirva. **Las mujeres sienten esa otra necesidad y esa carencia de rescatar ese conocimiento y dejar algo, dejar el conocimiento en manos de las más jóvenes**” (Susana Chacana, encargada de educación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2015).

Por ello, el Museo desarrolló en el marco de la exposición talleres de etnografía visual, orientados a jóvenes y niños. En el caso de los jóvenes estos podían entrar en contacto con la colección y aplicar el método científico para su análisis, como medir los objetos y pesarlos, ello en el marco de la comprensión de estos en tanto piezas patrimoniales, cuyas condiciones de conservación debían ser resguardadas para su mantención en el tiempo, lo cual es consistente con la línea educativa del Museo hace años en términos de propiciar en la población escolar una conciencia patrimonial (Susana Chacana, encargada de educación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2015).

En suma, con “*Trariwe: faja y vida de mujer*”, no solo se sintetiza una investigación que reconoce la importancia del saber tradicional mapuche en la documentación de sus colecciones, sino que se difunde a la ciudadanía como una práctica vigente dotada de simbolismos que solo pueden entenderse a cabalidad gracias al aporte de las sabias tejedoras que participaron del proceso. Así, la pieza no se restringe a sus cualidades formales o estéticas y se le entiende como un referente de un complejo sistema cultural, validando a su vez, el rol de la mujer en su producción y el simbolismo que posee en la estructura social mapuche.

En esta sección se abordó el Museo Regional de La Araucanía, primer museo del país y el continente americano en constituirse como un “museo araucano”, un museo de “La Frontera”, orientado a dar a conocer al recién dominado pueblo mapuche, así como la gesta de la ocupación de su territorio.

De acuerdo con su vocación y los objetivos que orientaron su creación, el Museo acopió una colección prioritariamente antropológica, referida a los pueblos que habitaron y habitan la actual región de La Araucanía, con un acento particular en la cultura arqueológica Pitrén y el pueblo mapuche, el cual, hasta la fecha, tiene una presencia importante en la región.

Con su giro hacia una vocación regional, el Museo cambió su nombre por uno de carácter más administrativo-territorial: Museo Regional de La Araucanía y “abrió” su exposición permanente a otros actores que intervinieron en el territorio y que hoy constituyen una de sus matrices culturales. Pese a lo anterior, luego del análisis de su exposición permanente, aunque se observa la inclusión de otras temáticas y actores al discurso museológico, la presencia mapuche sigue siendo prioritaria.

Así, el recorrido nos habla de un territorio, el mapuche (*wallmapu*), el cual es escenario de diversos sucesos históricos que fueron perfilando la identidad diversa de la región. En este marco, la historia que se relata en el Museo, es la de la sociedad mapuche, sus éxitos y fracasos, su cultura y cosmovisión. Los españoles que arribaron en el período de La Conquista y los colonos europeos que inmigraron a partir del siglo XIX son entendidos como forasteros, en suma, son el “otro” del relato, y, si bien, se evitan representaciones estereotipadas o sesgadas sobre estos, siguen siendo entendido como los foráneos del *wallmapu*.

En ese sentido, el discurso del Museo Regional de La Araucanía resulta un contrapunto al discurso del Museo Histórico Nacional. Si este presenta al mapuche de manera fragmentada y como obstáculo a la gesta hispana y posteriormente chilena, en aquel, el protagonista es el mapuche: entramos así en una exposición que nos habla de su territorio, sus prácticas, su cosmovisión. Elementos que refuerzan esta idea son la presencia constante de relatos en mapudungun que “traen” a aquellos mapuche históricos y los individualizan, mientras que el colono se presenta como un sujeto histórico vacío de contenido y, salvo pequeños testimonios, el guion no logra despertar la empatía hacia estos sujetos.

Si en el Museo Histórico Nacional, la presencia indígena, y la mapuche, desaparecen del relato sin entregar claves sobre su situación actual, en el Museo Regional de La Araucanía ocurre lo contrario: de la visita a la exposición no se obtiene información sobre el destino de aquellos colonos, mientras, que, aunque de manera poética y más sugerente que explícita, el Museo devuelve a los mapuche al presente, a través de su propia voz: dos poesías que dan

cuenta de la pauperización del mundo mapuche, así como su vigencia como sociedad culturalmente diversa, anclada en un pasado que la refuerza y le da vitalidad.

Lo anterior, sin embargo, no es tan evidente en términos de montaje y los objetos que se presentan. A la vitalidad y vigencia de los relatos y fotografías, se contraponen una puesta en escena tenue, oscura, que dota a la exposición de una atmósfera sacralizante que refuerza estereotipos vinculados al exotismo y la magia, a lo oculto y lo desconocido, todos aspectos que hoy en día distintos pueblos originarios del mundo desean combatir.

Pese a lo anterior y gracias al crisol de perspectivas en cuanto a fuentes, imágenes, enfoques y tipos de montaje, la exposición es efectiva en representar no al mapuche sino a los y las mapuches en su diversidad, reconociéndoles su preexistencia y continuidad en el territorio, un territorio significado como parte de su cultura, en tanto *wallmapu*.

En este sentido, en el relato del museo y en diversos recursos como los testimonios de personas mapuche y fotografías de algunos de sus representantes en la actualidad se da una suerte de giro descolonial, en el que el mapuche como objeto de estudio se desperfila y aparece un/una mapuche que tiene una voz y perspectiva sobre su materialidad, su historia y cultura.

Lo anterior se ve reforzado por el enfoque del Museo, en el cual, pese a la preponderancia del conocimiento arqueológicos, convergen distintas aproximaciones, a saber, la histórica y la antropológica. En este sentido, el Museo Regional de La Araucanía se aproxima a un modelo museológico de síntesis regional, en tanto combina diferentes puntos de vista para comprender la complejidad social, histórica y cultural de territorio en que se emplaza y al que se aboca. Ello entrega más matices al relato y permite entender a la sociedad mapuche no solo desde una esfera cultural alocrónica, sino también en su devenir histórico.

Tanto en la exposición permanente del Museo como en “*Trariwe. faja y vida de mujer*” se advierte una preocupación consistente por parte de la institución de recoger la voz de los mapuche para interpretar su historia, cultura o materialidad. Las personas mapuche, entonces, se asumen como un interlocutor no solo válido y legítimo para interpretar la colección (como ocurre con “*Trariwe: faja y vida de mujer*”), o intervenir en el guion (como se dio con el equipo consultor de la exposición permanente) sino necesario, en un contexto político –y académico– que asume que la incorporación de los pueblos indígenas en el relato museológico es un deber de los museos. Sin embargo, los mapuche en el Museo Regional de La Araucanía operan como informantes y asesores de contenido para decisiones

museológicas en las cuales su presencia se desdibuja. De este modo, el poder de decisión pareciera mantenerse exclusivamente en el Museo, entidad que no pone en duda su discurso científico y patrimonial.

En suma, pese a ostentar un discurso correcto, que evita sesgos u omisiones e, incluso, ofrece una lectura que evidencia y reconoce los crímenes cometidos hacia este pueblo, es el Museo quien lo construye, “rescatando” visiones y perspectivas que selecciona o que busca a través de la convocatoria a personas, en una participación acotada a la consecución de propósitos específicos, sin que se advierta una apertura que ponga en cuestión las coordenadas editoriales y discursivas del museo, en tanto institución patrimonial custodia de su patrimonio y a cargo de su interpretación, pese a que pueda convocar a otros para que contribuyan en dicha operación.

CAPÍTULO VII

La cultura material mapuche desde una aproximación comunitaria

El Museo Mapuche de Cañete

“¿Por qué tenemos que tener un museo cuando somos una cultura viva?, me dijo un *peñi* [hermano] en uno de los tantos viajes a la ciudad de Cañete para revisar y tratar de armar un guion para la nueva exhibición del Museo Mapuche. Aunque parezca trivial la pregunta, cobra sentido cuando nos enfrentamos a qué es lo que vamos a entender por museo; si la visión clásica de un espacio que alberga colecciones de una historia o le daremos nuevo sentido. Entonces, no se me ocurrió otra cosa que echar mano al legendario acto de la incorporación del caballo al mundo mapuche y le devolví la pregunta al *peñi*: ¿por qué no adoptamos el museo y le sacamos la pesada carga que conlleva el concepto museo, como hicimos con el caballo? Saquémosle la montura y montémoslo ‘a pelo’”.

(Lionel Lienlaf, 2010:11)

“Desarrollamos encuentros donde se mezclan niños mapuche, de la comunidad, de los sectores rurales, con niños que vienen del pueblo que también son mapuche, algunos sí, otros no. Hemos hecho cientos de veces juegos y me gusta mezclarlos, urbanos con rurales, mapuche y no mapuche. (...) Que puedan tener esa experiencia de sentir y jugar, descalzos, que, al menos, lo puedan sentir una vez en la vida y eso les va a servir en el futuro, cuando sean adultos y puedan acordarse de que estuvieron una vez en un espacio, jugando, sin saber cómo se llama el otro, simplemente jugar, compartir y quizás se puedan entender de mejor manera que dentro de lo distintos que somos también hay algo que nos une, puede ser el juego, el convivir, cuidar nuestro bosque, nuestros recursos naturales. Ese es el aporte que creo que puedo hacer desde este espacio hacia la sociedad”.

(Juan Ñahuelen, guía Museo Mapuche de Cañete, entrevista, 2014).

Como se observó en capítulos precedentes, son cada vez más frecuentes las propuestas expositivas basadas en la colaboración entre determinado museo y su comunidad indígena de base, es decir, la comunidad de personas a las que refiere su colección en exposición. Un ejemplo de lo anterior es lo ocurrido en el Museo Mapuche de Cañete *Ruka*

Kimvn Taiñ Volil Juan Cayupi Huechicura, un museo de carácter local, dependiente de la DIBAM y cuya temática, como su nombre sugiere, corresponde exclusivamente a la sociedad mapuche, en específico, a la comunidad mapuche *lafkenche*⁶⁷ de la provincia de Arauco, Región del Biobío.

El museo a partir del año 2000 comenzó un importante proceso de descolonización que supuso la participación de su comunidad de base en distintas esferas de su quehacer, como su conceptualización, creación de instrumentos de planificación y su exposición permanente, lo que ha provocado un reconocimiento de la institución a nivel nacional e internacional y una apropiación del Museo por parte de la comunidad. En este capítulo se hará referencia a los orígenes y trayectoria del Museo, así como a los procesos que gatillaron lo que puede ser entendido como un giro descolonial de la institución, lo cual supuso un largo proceso de negociación entre distintos actores locales y centrales: el Museo y su agrupación de amigos, la comunidad, la DIBAM y los profesionales a cargo de la propuesta museográfica de la exposición.

Se observará cómo dicho giro se ve de manifiesto en la actual exposición permanente, a través de un análisis de los contenidos que presenta y los elementos de la cultura material mapuche que pone en valor, así como los recursos museográficos que utiliza para ello. De este modo, se intentará ahondar en los resultados de procesos participativos con comunidades indígenas en los museos, los cuales, como se dijo en capítulos anteriores, se enmarcan en una nueva ética museológica que reconoce la legítima autoridad de las comunidades indígenas en la interpretación de su legado cultural (Simpson, 1996, Shelton, 2003, Phillips, 2003).

De este modo, por tratarse de una exposición colaborativa (Phillips, 2003), el análisis de la exposición permite problematizar en torno a la construcción colectiva del conocimiento, a través de procesos en los que el saber tradicional y el saber científico occidental convergen y dialogan en una exposición. A su vez, ello permite reconocer cuáles son los elementos que la misma comunidad de Cañete levantó como relevantes para la elaboración de un discurso sobre ellos mismos, lo que, en último término, contribuye a identificar cómo perciben las comunidades de base el espacio museo, así como el rol que le consignan en tanto espacio cultural *winka*, pero cuya temática se centra en su cultura.

⁶⁷ Se conoce como *lafkenche* (“*lafken*” = mar, “*che*” = gente) a las poblaciones mapuche que habitan el *Lafquen Mapu*, las tierras de la costa.

Se observará cómo en el Museo Mapuche de Cañete, la comunidad del territorio contribuyó activamente a propiciar un discurso sobre ellos mismos que privilegiara una representación dinámica y vigente de su cultura, entendiendo así el museo desde dos dimensiones, a saber, como espacio para el desarrollo de la propia cultura y tradiciones y como instrumento para darse a conocer al /a la visitante no mapuche desde una dimensión biográfica y testimonial que escapa a esencialismos y folclorizaciones.

7.1 MMC: un giro descolonial

El Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura (MMC), se ubica en las afueras de la ciudad de Cañete, en la Provincia de Arauco, al suroeste de la región del Biobío, la cual limita al sur con la Región de La Araucanía

Cañete fue un escenario clave en la historia de Chile al momento de su conquista. En sus cercanías, Pedro de Valdivia erigió el fuerte de Tucapel, lugar donde encontraría su muerte a manos del mapuche Lautaro, a mediados del siglo XVI. En los años que siguieron, diversas tentativas españolas por fundar una ciudad en el territorio fueron frustradas por la resistencia mapuche. Así, la fundación definitiva de la ciudad se concretará solo en 1868, a manos de la república chilena y en el marco del proceso de ocupación militar de La Araucanía. Hoy en día, Cañete se caracteriza por ser una zona de explotación forestal, de alta pobreza rural y gran concentración de población mapuche *lafkenche*, que, de acuerdo con el Censo Poblacional del año 2002, corresponde a un 20,5% del total de sus habitantes, dentro de los cuales un 69% habita en zonas rurales (Chile, INE & MIDEPLAN, 2005:134). A su vez, Cañete forma parte del territorio en conflicto con el Estado chileno, por lo que la última década ha tenido gran intervención policial.

La historia del Museo se remonta al año 1968, fecha en que se firma el decreto para su creación bajo el nombre de “Museo Folclórico Araucano Presidente Juan Antonio Ríos”, en homenaje a un antiguo presidente, de origen cañetino, que había vivido en un territorio próximo al que se escogió para la construcción del Museo (Crow, 2011). Sin embargo, las circunstancias políticas por las que atraviesa Chile en esa época aplazan su construcción y el Museo deberá esperar casi diez años para ser inaugurado, en 1977, en plena dictadura militar. Para ese entonces, el actual Museo Mapuche de Cañete contó con condiciones muy favorables para la época, ya que no solo tuvo un edificio creado específicamente para este fin, sino que también

fue una de las primeras iniciativas públicas orientadas a generar un espacio intercultural, con una propuesta del arquitecto Andrés Crisosto que se inspiraba en una *ruka* (vivienda tradicional mapuche) con un edificio circular de tres plantas (Valdés, 2010:7).



Figura 37: Museo Mapuche de Cañete. Fotografía: Claudia González, 2014.

De acuerdo con Héctor Zumaeta, director del Museo entre los años 1979 y 1990, su colección en un comienzo, se creó en base a préstamos de otros museos de la DIBAM y su exposición, diseñada por los profesionales de esta institución, tuvo un carácter antropológico, dedicado a describir aspectos de la cultura mapuche, como su organización social, actividades económicas, costumbres funerarias y artes (Zumaeta, 1985:11-18). Sin embargo, desde su fundación, el Museo desarrolló sus contenidos y programas sin especial consideración a su comunidad de base. Pese a que, esporádicamente, contó con algunos guías de origen mapuche (Crow, 2011), las comunidades del sector no lo frecuentaban, pues lo entendían como una institución *winka* a la que debían pagar por su ingreso, aunque las piezas allí expuestas habían sido propiedad de sus antepasados:

“(…) El museo era... en el fondo era totalmente privado, porque no podías acceder a él sin pagar, especialmente... eh, no sé, pagaban todos. Entonces no había por qué cobrarle a la gente que es mapuche para entrar al Museo a ver cosas de sus antepasados que estaban ahí. Entonces esa era un poco la petición que nosotros teníamos, de por qué no se abría el Museo” (Tránsito Marilao, Comunidad Rayen Mapu, entrevista, 2015).

“Acá los mapuche no entraban y los que entraban eran mínimos. Porque cuando yo me acerqué las organizaciones me dijeron que no venían porque les pedían muchas cosas para poder hacer una actividad en el Museo, que una carta para esto, que una carta para lo otro, que te vamos a dar la respuesta en una semana, “nosotros íbamos y preguntábamos, ¿sabe lo difícil que es para nosotros dejar nuestra casa?”, me decían. O venían y ni siquiera tenían una respuesta de los funcionarios”. (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2014).

Dicha situación comenzó a revertirse el año 2000, fecha en que arriba a su dirección Juana Paillalef, funcionaria DIBAM de origen mapuche, quien tenía experiencia en metodologías participativas y había estado en contacto con otros museos indígenas de Latinoamérica y América del Norte. Bajo su gestión se desarrolló un intenso trabajo comunitario que implicó un proceso de acercar a las comunidades mapuche. En este sentido, la presencia de Paillalef fue gravitante ya que, en tanto persona mapuche contaba con mayor legitimidad ante las comunidades y conocía sus protocolos: “tuve que hacer todo un plan de recorrido por las comunidades, conocer a los líderes, conversar con ellos, presentarme también, porque yo vengo llegando y culturalmente la que llega tiene que presentarse a los dueños de casa” (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2012). También, su presencia como directora simbolizaba un giro en una institución que, desde sus orígenes, había sido creada, organizada y gestionada por personas no mapuche, de acuerdo a sus criterios y modos de entender el mundo y la colección. Lo anterior no estuvo exento de complejidades, como reconoce Paillalef, quien, en tanto mujer mapuche a cargo de la dirección de un Museo estatal, debió enfrentarse a los modos tradicionales de entender la gestión museológica:

“Para los funcionarios fue súper complicado, súper difícil, porque ellos estaban acostumbrados a otras formas. Y llega otra persona, con otra forma muy distinta, con un origen distinto, además, de los otros directores. Porque yo llegaba aquí con toda mi ropa tradicional a trabajar, iba a las reuniones con el gobierno, la alcaldía, (...) Entonces cuando yo llegaba y traía todos esos discursos, como que los atarantaba, y, después, cuando yo empecé a opinar sobre ciertos temas, era peor todavía, porque te lo decía una mujer... ¡y mapuche!, que sabía hablar y había estudiado y tenía títulos universitarios, era como una cuestión que no entendían” (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2014).

Comenzó entonces un profundo proceso de reestructuración que contó con la articulación de diferentes actores del Estado y de la sociedad civil. El año 2002, Paillalef, en colaboración con la Corporación de Amigos del Museo y la DIBAM, realizó una planificación estratégica participativa, que tuvo entre sus resultados la redefinición de la misión de la institución:

“La misión del MMC es promover e incentivar la valoración positiva del conocimiento y pensamiento de la cultura mapuche en la sociedad nacional”⁶⁸

Con la redefinición de su misión se comenzará a perfilar el nuevo sello de la institución, como un espacio testimonial en el que la comunidad mapuche lafkenche de la provincia de Arauco se da a conocer como una sociedad viva y culturalmente vigente. Uno de los hitos que marcaron este tránsito hacia lo comunitario fue la remodelación del Museo y la redefinición participativa de su exposición permanente. Gracias a diferentes fondos públicos, el Museo logró generar un sistema de administración de colecciones y la ampliación del Museo (Valdés, 2010:7) y, en conjunto con la Subdirección de Museos de la DIBAM, a partir del año 2003 comenzó la recopilación de información para la renovación museográfica de la institución, gracias al desarrollo de distintas instancias participativas, como el taller de filosofía y cultura mapuche (2002), y dos jornadas participativas de reflexión que contaron con una amplia convocatoria (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2012).

El proceso participativo para la renovación museológica del MMC contó con la asesoría de un equipo de antropólogos contratados por el Museo, quienes el año 2005 convocaron a la comunidad mapuche del sector para que lo visitara y comentara su exposición permanente. Con posterioridad a la visita, el mismo equipo desarrolló las “Primeras jornadas de reflexión con las comunidades mapuche”, de las cuales se extrajo el sentir de la comunidad con respecto al Museo, reconociendo, entre otros aspectos, que el MMC debía ser un espacio mapuche, orientado a darlos a conocer como una cultura viva y hacerlos comprender a los ojos de la población no mapuche (Martínez, Menares, Mora & Stüdemann, 2005:10-12). En una segunda instancia, el equipo trabajó en base a los objetos, a partir de una recopilación etnográfica, que consistió en la visita a conocedores de la cultura e historia del territorio de origen mapuche, quienes entregaron información sobre la interpretación funcional y simbólica de las distintas piezas que se les presentaron en láminas, sugiriendo, además, otros temas y/u objetos que no se encontraran dentro de la muestra (ibid:1-6).

El año 2007 se integra al proyecto el equipo de diseño, el cual empleó una metodología participativa de trabajo basada en visitas a terreno y reuniones como *kimches* (sabios) y *lonkos* (líderes de la comunidad) además de una constante retroalimentación con su directora y el

⁶⁸ Ver: <http://www.museomapuchecanete.cl/641/w3-propertyvalue-42810.htm>. Consultado en marzo 2012 y febrero 2017.

poeta Leonel Lienlaf, quien, al igual que en el MRA, fue el responsable de los textos en mapudungun de la exposición (Moreno, 2010:13-14).

Pese a que en sus boletines de la década de 1980 ya se empleaba el nombre de Museo Mapuche de Cañete en vez de su nombre original, en las jornadas participativas, la comunidad sugirió su cambio formal, a través de la celebración de un *nguillatun*⁶⁹, que tuvo lugar en el Museo el año 2009 y que convocó a más de 500 personas provenientes de la provincia de Arauco y la región de La Araucanía (Gastón i Martín, 2006:136). En esa instancia, la *mach*⁷⁰, en un estado de trance, propuso tres alternativas para el nuevo nombre del museo:

“Se decidió en el *nguillatun*. Hubo que hacer un *nguillatun*, llamar a la espiritualidad de la machi. La espiritualidad de la machi colocó tres nombres, y de ahí, la machi dijo “que el *Ad mapu* decida”, la gente de la tierra, pero estos son los tres nombres que se le puede colocar” (Tránsito Marilao, Comunidad Rayen Mapu, entrevista, 2015).

La comunidad escogió el nombre: *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura, que significa “la casa que tiene la sabiduría de nuestras raíces”. El nombre Juan Cayupi, por su parte, se escogió como un homenaje a un importante *lonko* de la zona (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2012).

Por último, para reforzar la comprensión del museo como un espacio mapuche dinámico y vigente, se dispusieron en su exterior canchas para el desarrollo de celebraciones y juegos tradicionales como el *nguillatun* y el juego de *palin* (chueca), además de reforestarlo con plantas endémicas y medicinales (Gastón i Martín, 2006:132).

Además del reconocimiento institucional, académico y del público general, el principal logro del Museo lo constituye el hecho de haber logrado una aproximación a su comunidad mapuche local. En este sentido, las personas que participaron de la experiencia destacan el poder tener un espacio, de y para ellos, donde se “sienten en su casa” (Isabel Llanquileo, Lolcura. Lleu Lleu, entrevista, 2014) y pueden desarrollar sus celebraciones tradicionales:

“Siempre deseábamos ingresar al museo libremente, no restringidos. [...] Porque nosotros no teníamos, el espacio era muy reducido. Entonces se nos pasa un espacio grande donde podíamos desarrollarnos como mapuche, desarrollar nuestra ceremonia, fue algo importante para nosotros” (Tránsito Marilao, Comunidad Rayen Mapu, entrevista, 2014).

⁶⁹ Celebración comunitaria y sacrificial donde los mapuche invocan a las divinidades y los antepasados para “obtener los dones de la fertilidad, la salud y el bienestar (Foerster, 1995:97).

⁷⁰ Autoridad religiosa para el mundo mapuche, asociada a los rituales de sanación y conexión con el mundo espiritual.

Dicha apropiación, sin embargo, no es entendida solo de una manera instrumental, y ha movilizadado en la comunidad un sentido de reciprocidad y compromiso que los transforma en garantes de la continuidad del Museo:

“Nosotros los *lonkos* tenemos que no descuidarnos con el Museo y practicar la cultura, siempre hacer una ceremonia, un *yeyipun* [rogativa], o un palín, (...). no dejarlo de lado, porque el Museo es algo nuestro, porque si nosotros como *lonkos* nos descuidamos con el Museo va a ser culpa de nosotros, porque Juanita [la directora] a veces no puede hacer mucho porque ella también tiene que hacer otras cosas (Juan Villuña, Lonko Rukañire, Cayucupil, entrevista, 2014).

El Museo Mapuche de Cañete ha tenido variados reconocimientos por su experiencia participativa y se ha transformado en un referente en la museología nacional en términos de la inclusión de la voz de sus comunidades de base en su quehacer. Los resultados de este proceso se verán a continuación a través del análisis de la exposición.

7.2 Exposición permanente: los mapuche como una cultura viva

Como se comentó en páginas precedentes, el inmueble que aloja al Museo Mapuche de Cañete es de forma circular, inspirado en la vivienda tradicional mapuche, la *ruka*. Con su remodelación, el edificio amplió su superficie gracias a la incorporación de otro volumen que conecta con la estructura circular. En la primera planta se ubica la exposición permanente, la sala educativa y una pequeña tienda que comercializa productos mapuche hechos por los vecinos de la localidad. A su vez, en el ala nueva se encuentra una sala para exposiciones temporales, un depósito y un laboratorio. En los pisos superiores se ubican las oficinas y biblioteca de la institución.

La exposición permanente ocupa un espacio significativo del edificio y se organiza en 5 salas de forma irregular, cada una asociada a un tema en específico de la sociedad mapuche, a saber, el territorio, la vida cotidiana, las diversas manifestaciones de la vida, la esfera ritual y el viaje de búsqueda. En este sentido, como reconoce la diseñadora del proyecto, los contenidos se organizaron en un recorrido circular progresivo que va desde los aspectos más concretos a aquellos más trascendentes de la cultura mapuche (Moreno, 2010: 15).

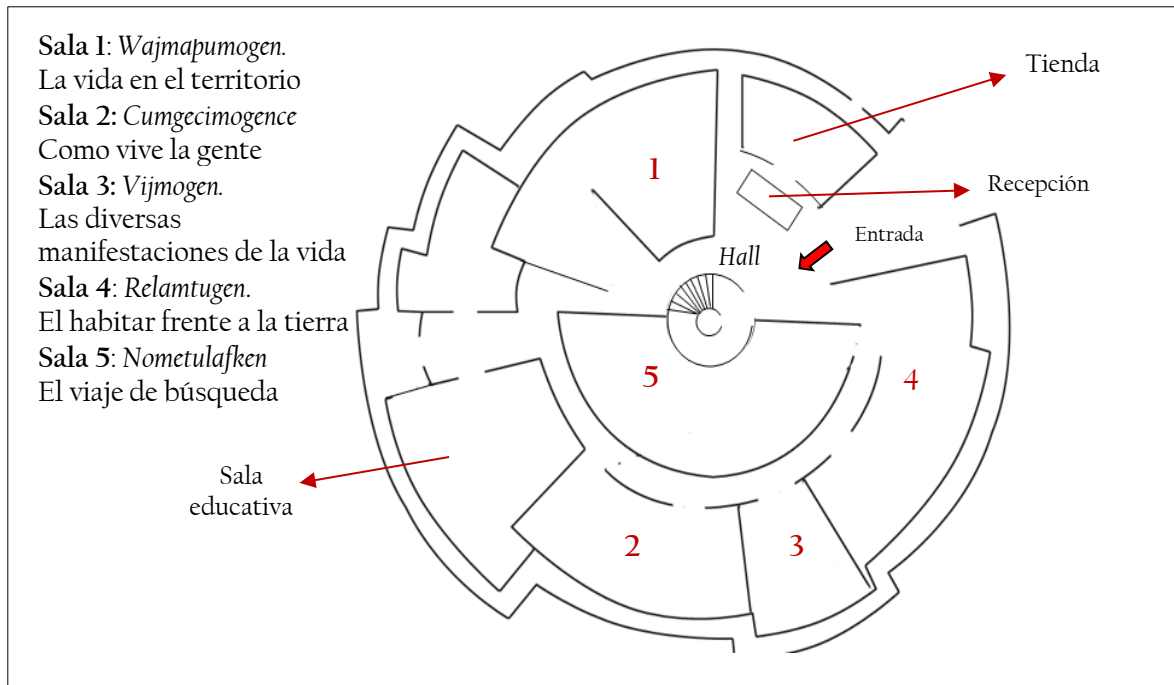


Figura 38: distribución de las salas del Museo Mapuche de Cañete. Fuente: elaboración propia en base a planimetría facilitada por el Museo.

En términos museográficos, la exposición posee una iluminación tenue, casi oscura, y un montaje de buena factura, con preponderancia formalista, acompañado de diferentes recursos museográficos orientados a referirse a temas de naturaleza intangible o sin un correlato artefactual. El montaje, en principio, es similar al de la exposición permanente del Museo Regional de La Araucanía, analizado en el capítulo anterior.

De acuerdo con Trinidad Moreno, diseñadora del proyecto, la propuesta museográfica se centró en dos conceptos, la oralidad y la dualidad. La oralidad debido a su importancia como mecanismo de transmisión del saber para los mapuche, poniendo acento en el mapudungun que, como reconoce el poeta mapuche Lionel Lienlaf, al ser una lengua ideográfica, tanto su estructura como sonido revelan la relación de los mapuche con su territorio. De este modo, se optó porque el relato fuese el que configura los distintos espacios museográficos. Asimismo, la dualidad es un componente central en la cosmovisión mapuche que se funda en la idea de energías complementarias que dan equilibrio al universo. Bajo esta mirada, lo cotidiano y lo sobrenatural conviven con naturalidad y los objetos expuestos en el museo se debían subordinar a su valor, en un contexto espacio-temporal dado (Moreno, 2010:14-15).

A su vez, cada sala se estructuró en base a tres niveles de aproximación al relato: a) la palabra que nombra; b) el espacio sensorial; y c) el objeto. Con respecto a la palabra, se conservaron los títulos y conceptos en mapudungun, con una interpretación en castellano y una breve síntesis en inglés, ello pues, como reconoce Moreno, “No queríamos generar una exhibición bilingüe donde un texto es la traducción del otro, sino más bien comunicar un doble mensaje” (Moreno, 2010:15).

Al igual que en el caso del Museo Regional de La Araucanía, se privilegió el empleo del grafemario Ragileo para las palabras expresadas en mapudungun. Sin embargo, en el Museo Mapuche de Cañete, el uso del mapudungun se encuentra restringido casi exclusivamente a la identificación de las distintas salas de la exposición y a la denominación de los objetos, ceremonias y figuras al interior de la sociedad mapuche que se describen en el guion museográfico. Asimismo, las demás salas del edificio, como los baños, la sala de reuniones o la dirección, entre otros, se presentan con una señalética en mapudungun, como se ve en la siguiente imagen:



Figura 39: Museo Mapuche de Cañete. Señalética. Fotografía de la autora, 2014.

Pese a que no se presenten relatos en mapudungun, como si ocurre en el MRA, la decisión de optar por títulos en la lengua mapuche, seguidos por su traducción al español en una tipografía de menor tamaño, resulta una estrategia de gran potencia simbólica sobre el enfoque del museo. Así, se envía un mensaje al visitante, planteándole de manera tácita que se encuentra en un “espacio sobre y de los mapuche” para darse a conocer a los no mapuche, que identifica en mapudungun, pero describe en español. A nivel museográfico ello se remarca con el empleo de una tipografía significativamente mayor para los títulos, como puede verse en la imagen a continuación:



Figura 40: Museo Mapuche de Cañete, sala 3: “Vijmogen. Las diversas manifestaciones de la vida”
Fotografía de la autora, 2012.

La estructura textual de la exposición la componen un texto general, que presenta la sala en su conjunto, paneles de grupo, que refieren a temas más específicos, y cédulas individuales o de grupo que identifican a las piezas. A su vez, y dispersos en todo el recorrido, se encuentran testimonios de personas mapuche, en su mayoría habitantes de Cañete, que participaron del proceso de remodelación del Museo. Estas citas, por lo general, cumplen el rol de precisar el uso o significado de un objeto, vinculándolo, asimismo, con la propia biografía y suelen ubicarse en un lugar destacado, como se observa en la siguiente fotografía:

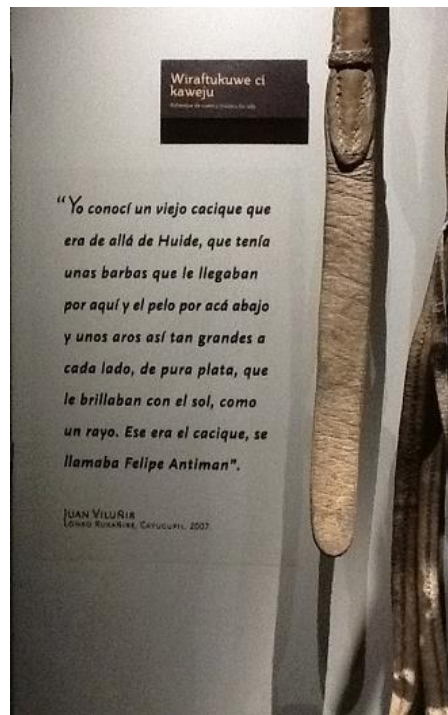


Figura 41: Museo Mapuche de Cañete. sala 1:
“Wajmapumogen. La vida en el territorio”
Fotografía de la autora, 2012.

Por su parte, los espacios sensoriales, para la responsable del diseño de la exposición, correspondieron a “elementos museográficos que reinterpretaran el espacio- atmosfera en que se sitúa el relato” (Moreno 2010: 16). Estos espacios son escenografías o dispositivos sonoros o lumínicos vinculados con la temática de la sala en que se ubican y que interrumpen el ritmo de la lectura, propiciando una interacción diferente por parte del visitante. Por ejemplo, y como puede observarse en la Figura N°42 que se presenta a continuación, en la sala 3: “Vijmogen”, dedicada a la machi y su medicina tradicional, se dispusieron troncos de árboles nativos, generando una trama similar a un bosque, en que se identifican las distintas especies nativas del territorio, sus características y propiedades sanadoras.



Figura 42: Museo Mapuche de Cañete, sala 3: “*Vijmogen*.
Las diversas manifestaciones de la vida”.
Fotografía de la autora, 2012.

Además de la palabra y los espacios sensoriales, otro elemento central de la exposición son los objetos. Pese a que la objetualidad que se exhibe es similar a la que encontramos en muestras como la del Museo Regional de La Araucanía, cabe destacar una mayor diversidad en la tipología de objetos, en especial, de aquellos que refieren a la esfera doméstica, como zapatos, indumentaria de cocina u objetos asociados a la crianza, como un *kupulwe*, accesorio que permite a las madres cargar a sus hijos mientras realizan sus labores cotidianas. Lo anterior, guarda relación con las necesidades que manifestó la comunidad de agregar otros contenidos, vinculados a la cocina tradicional, los medios de transporte y la medicina mapuche (Martínez, Menares, Mora & Stüdemann, 2005).

En efecto, y a diferencia de lo que ocurre con los demás museos estudiados, en la muestra permanente del Museo Mapuche de Cañete se reconoce un recorrido temático, orientado a dar a conocer la sociedad mapuche *lafkenche* del territorio, en el cual los objetos se subordinan a los temas a tratar. De manera que, son muchas las ocasiones en que se expresan contenidos sin un correlato artefactual, o bien, a través de otros recursos museográficos. En el siguiente cuadro se observan las temáticas desarrolladas en cada sala, así como los recursos y fuentes que se utilizan para desarrollarlas:

Tabla 9: unidades expositivas de la exposición permanente del MMC

Sala	Espacio expositivo/ Vitrinas	Objetos/ materialidad	Fuentes	Recursos museográficos	Temas
“Waj mapumogen. La vida en el territorio”	“Meli azgen mapuchemogen. los cuatro ciclos de la historia mapuche”		Testimonios actuales	Infografía	<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Historia • Relación con estructura social • Relación con otros pueblos
	“Ragintu Lelvun Vutan Mapu. Patria grande mapuche”		Testimonios actuales Cita académica mapuche	Mapa Fotografía Dispositivo sensorial (animación)	<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Relación con otros pueblos • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Historia • Relación con estructura social • Relación con otros pueblos
	Vestimenta hombres y aperos	Trarichiripa (cintillo masculino), espuela, estribo, kutama (bolso) trarichan makuñ, (manta), solawe (honda), kompul namün trilke (ojota), chañuntuku (manta ecuestre), chilla (montura), chañun (textil de uso ecuestre), trongtrong (contenedor de cuero), pernera (textil)	Testimonios actuales Testimonios pasados Cita académica mapuche		<ul style="list-style-type: none"> • Uso • Características/tipos de pieza • Historia de la práctica • Relación con la estructura social • Historia de la práctica
	“Secuencia arqueológica e histórica de las ocupaciones humanas en la provincia de Arauco”	Metawe (jarros) y rali (platos) (cerámica)	Cita académica no mapuche Testimonios actuales	Mapa	<ul style="list-style-type: none"> • Historia de la práctica • Economía/subsistencia • Producción/manufactura • Relación con naturaleza • Características/tipos de pieza
	“Genkura”. Piedras de poder”	Clavas y toquikuras (lítica)	Cita académica no mapuche Testimonios actuales		<ul style="list-style-type: none"> • Uso • Significado • Producción/manufactura • Cosmovisión/Relación con lo trascendente

Sala	Espacio expositivo/ Vitrinas	Objetos/ materialidad	Fuentes	Recursos museográficos	Temas
"Cum Gecimogence. Como vive la Gente"	Ruka		Testimonios actuales Cita académica no mapuche	Dispositivo sensorial (representación <i>ruka</i>) Audiovisual Dispositivos sonoros Infografía Fotografías antiguas	<ul style="list-style-type: none"> • Características/tipos de pieza • Producción /manufactura • Relación con la estructura social
	"Yageltu mogen. El ritual de la comida"	Metawe (jarros) y rali (platos), trütrü mamüll (cucharon), kechel rungual (contenedor de madera), llepu (balai), chaiwe (canasto), külko (canasto fibra vegetal) (madera, fibra vegetal, cerámica)	Testimonios actuales Testimonios pasados		<ul style="list-style-type: none"> • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Relación con la estructura social • Relación con naturaleza • Producción /manufactura • Significado • Uso • Historia de la práctica • Economía/subsistencia
	"Wixa wixalvun. Construyendo en el telar"	Witral (telar), piedra horadada, ngirewe (palo textil), koliw (herramienta textil), trariwe (cintillo), sepan (vestido) (textil y madera)	Testimonios actuales Cita académica mapuche		<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Uso • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Relación con la estructura social • Producción /manufactura
	"Rvxafvn. Crear objetos de plata"	Chawai (aro), tupu (prendedor), trapelakucha (tocado), trarilonko (cintillo), llankatu (adorno pectoral femenino), nitrowe (tocado femenino) sükill (colgante femenino), katawe (adorno pectoral femenino), pillan (adorno femenino)	Testimonios actuales Testimonios pasados		<ul style="list-style-type: none"> • Características/tipos de pieza • Historia de la práctica • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Relación con otros grupos • Producción /manufactura

Sala	Espacio expositivo/ Vitrinas	Objetos/ materialidad	Fuentes	Recursos museográficos	Temas
“Vijmogen Las diversas Manifestaciones de la Vida”	“Machivn [machitun]. Ser machi”.		Testimonios actuales		<ul style="list-style-type: none"> • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Relación con la estructura social • Relación con naturaleza • Historia de la práctica
	“Mapulawen. Hierba de la tierra”		Testimonios actuales	Dispositivo sensorial (árboles).	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con naturaleza • Cosmovisión/Relación con lo trascendente
	“Fijregen. Espacios de poder”		Testimonios actuales	Fotografías	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con naturaleza • Cosmovisión/Relación con lo trascendente
	“Kulxun” [kultrun]	Kultrun, ñum kudi (mano de moler) y kadi (Piedra de moler), delantal. (Cuero y madera)	Testimonios actuales	Fotografías antiguas	<ul style="list-style-type: none"> • Producción /manufactura • Cosmovisión/Relación con lo trascendente
“Relamtugen. El Habitar frente a la Tierra”	“Kulxun” [kultrun]	Kultrun (Cuero y madera)	Testimonios actuales	Infografía	<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Cosmovisión/Relación con lo trascendente
	“Rewe”	Palo de canelo (pre- <i>rewé</i>) (madera)	Testimonios actuales	Infografía Fotografías antiguas	<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Producción /manufactura • Características/tipos de pieza
	“Gijanmawun Kagapitun. El mundo ritual” (ceremonias de: Gijatun [nguillatun], wexipantu [wetripantu], Pentukun, Lakutun, Palin)	Kollong (máscara), kultrun, metawe (jarros), rali (platos) wuño (palo para juego de palin), trutruka, kullkull, ñolkiñ piüillka, Piloilo (instrumentos aerófonos), Nüngam ka Inangümam fillke kulliñ ka ünüm (herramienta de caza), Kaskahuilla (cascabeles), Mamull katrúpellim (objeto ceremonial)	Testimonios actuales Cita académica mapuche	Fotografías antiguas Dispositivos sonoros	<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Uso • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Características/tipos de pieza • Historia de la práctica • Relación con la estructura social
	“Kakeume Žugu (Otras historias)”	Kixa [kitra] (pipa) (lítica y cerámica) Kura malen eltun (escultura femenina) (piedra)	Testimonios actuales		<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Uso • Características/tipos de pieza • Cosmovisión/Relación con lo trascendente • Historia de la práctica

Sala	Espacio expositivo/ Vitrinas	Objetos/ materialidad	Fuentes	Recursos museográficos	Temas
<i>“Relamtugen.</i> El habitar frente a la tierra”	“Elwen. Concepción de la muerte”			Fotografía antigua	<ul style="list-style-type: none">• Significado• Cosmovisión/Relación con lo trascendente• Historia de la práctica
	“Ragtufe malen. La aprendiz de alfarera”	Metawe (jarros) <i>challa</i> (olla) urnas funerarias (cerámica)	Testimonios actuales	Fotografía antigua Infografía	<ul style="list-style-type: none">• Funeraria• Cosmovisión/Relación con lo trascendente• Historia de la práctica• Producción/manufactura
<i>“Nome tulafken</i> El viaje de búsqueda”	Wampo	Wampo (canoa) (madera)	Informe arqueológico Crónica	Fotografía (proyección)	<ul style="list-style-type: none">• Características/tipos de pieza• Contexto del hallazgo• Historia de la práctica• Producción/manufactura
	Relatos mapuche (mitos y leyendas)			Animación audiovisual	<ul style="list-style-type: none">• Cosmovisión/Relación con lo trascendente

Como puede apreciarse en el cuadro, la mayoría de los contenidos desarrollados tienden a tocar la esfera de la cosmovisión mapuche y su relación con lo trascendente, pese a que también se efectúen descripciones más formales sobre los objetos en exposición. Ello guarda relación con lo propuesto por Trinidad Moreno, la diseñadora del proyecto, en términos de propiciar una propuesta museográfica que aprehendiera el concepto de dualidad en la sociedad mapuche, de la cual se desprende la estrecha conexión entre lo doméstico y lo ritual. Por ello, las narraciones incluso de actividades domésticas al interior de la exposición, son vinculadas a su dimensión trascendente, por ejemplo, el acto de comer y cocinar:

“En el mundo original mapuche se entiende el comer como una forma de relacionarse con la “vida” entendida como pertenencia a un mundo más amplio que el físico. Cuando se come cualquier alimento, se está comiendo la energía. No es solamente el hecho físico de ingerir alimento, sino de absorber la energía del alimento, como fue preparado. Por eso es importante desde que se siembra, sea también una ceremonia, la cosecha, todo el proceso tiene etapas ceremoniales” (fragmento panel “*Yageltu mogen. El ritual de la comida*”, sala 2: “*Cumecimogen Ce. Como vive la gente*”).

A su vez, y como también se evidencia en la tabla N°9, muchos de los contenidos desarrollados en la exposición no guardan relación con un objeto en específico, o bien, este no resulta prioritario en el relato y, por ende, tampoco se exhibe junto al panel. Lo anterior permite una mayor continuidad en el recorrido, dado que al no tener este que remitirse al repertorio de objetos disponibles en la colección del museo, se desarrolla con mayor coherencia sin encontrar saltos o lagunas informativas.

Ahora bien, pese a que se trate de un recorrido temático, este no se organiza desde una perspectiva “antropológica”, es decir, a través del ordenamiento tradicional que utiliza la antropología para analizar los distintos rasgos e instituciones de determinada cultura y cuya manifestación expositiva puede encontrarse en instituciones como el Museo de América, en Madrid. En el MMC, dicha organización se articula a través de espacios o esferas de la vida social mapuche que van desde lo más cotidiano a lo más trascendente y responden a una propuesta consensuada con la comunidad. De este modo, el guion museográfico, más que ofrecer una clasificación de las distintas instituciones o áreas de la cultura mapuche (parentesco, ritos funerarios, economía, alianzas, etc.) se organiza como un relato más vivencial y menos académico, que pretende ir adentrando al visitante a la cultura mapuche desde los aspectos externos e históricos a aquellos más profundos.

Pese a su carácter temático, la exposición también presenta una lectura sobre la historia mapuche, en la sala 1, denominada “*Wajmapumogen. La vida en el territorio*”, la cual está destinada a presentar – y situar – a la sociedad mapuche en el marco de su territorio, el

wallmapu. Al ingresar a la sala, dos elementos son los que destacan a primera vista, primero, una gran fotografía de un escenario natural que alude al territorio mapuche y cuatro paneles de forma circular unidos entre sí, destinados a explicar cómo se entiende el concepto de tiempo en la sociedad mapuche.



Figura 43: Museo Mapuche de Cañete, sala I: “*Wajmapumogen*. La vida en el territorio”.
Fotografía: Claudia González, 2014.

Como el guion expresa, el tiempo para la sociedad mapuche es “cíclico, no lineal”, por ello que su representación gráfica en el museo sea a través de paneles circulares, cada uno de ellos dedicado a lo que se denominan los cuatro ciclos de vida mapuche, a saber, “la vida que viene”, “esta vida”, “la construcción del mundo mapuche” y “el mundo antiguo”. Esta organización temporal supone un quiebre con la concepción occidental, en tanto es el pasado que se encuentra “hacia adelante” del tiempo actual (“esta vida”), mientras que el futuro se ubicaría atrás, en tanto destino que eventualmente arribará:

“*Faw* (presente) es el centro del círculo, desde donde se mira el pasado y el futuro. *Kakypalen* (futuro) está a nuestras espaldas, viene hacia nosotros, nos alcanza. Se vislumbra como una vuelta al ideario original, es decir, un *wajmapu* (territorio) reconstituido y reinventado, como una estación nueva para empezar otros tiempos. *Kuifi* (pasado) está al frente nuestro, viene de distintas direcciones, como infinitas imágenes que están a nuestro alcance” (fragmento panel “*Meli azgen mapuchemogen*: Los cuatro ciclos de la historia mapuche”, sala I: “*Wajmapumogen*. La vida en el territorio”).

En este contexto, el museo presenta la categorización del tiempo, desde la perspectiva mapuche, en donde se funde un tiempo mítico con el real. Así convergen en la comprensión de este pasado los mitos de origen⁷¹ con hechos históricos, como la amenaza inka, española y la posterior ocupación del *wallmapu* por parte del Estado chileno. En el breve texto dedicado al pasado histórico mapuche, hay un cuidado en el empleo de conceptos, donde, por ejemplo, la ocupación de la Araucanía es expresada como “despojo” y se reconoce, al igual que en el MRA, la opulencia que alcanzó la sociedad mapuche luego del establecimiento de la frontera. A su vez, y a diferencia de los otros dos casos antes analizados (el MHN y el MRA), se hace referencia al siglo XX y el surgimiento de organizaciones reivindicativas tanto pasadas como actuales:

“A fines de los años 80 comienza una expansión del movimiento mapuche hacia el exterior creándose el Comité Exterior Mapuche y un nuevo período con un discurso autonomista liderado por el Consejo de Todas las Tierras.

En los últimos años este discurso se ha ido profundizando, **generando nuevas organizaciones que han ido trabajando el concepto de Nación Mapuche** como por ejemplo CAM (Coordinadora Arauco Malleco) y otras organizaciones territoriales mapuche. Paralelo a esto ha habido un fuerte movimiento de recuperación territorial, rescatando títulos de merced entregados por el estado chileno para reivindicar derechos legales sobre tierras hoy en poder de particulares. Por otro lado, la creciente intervención de espacios sagrados y vitales como son las cabeceras de agua, por parte de empresas forestales, ha hecho acelerar los procesos de toma de conciencia y posición del mundo mapuche para reclamar por sus derechos a la continuidad como cultura” (fragmento línea de tiempo, sala I: “*Wajmapumogen*. La vida en el territorio”).

Con ello, el Museo visibiliza la dimensión política de la sociedad mapuche y el reconocimiento de su condición de sujeto colonizado y minoritario al interior de la sociedad chilena. Lo anterior se vincula con una de las ausencias propias de los museos etnográficos en todo el mundo y que últimamente han sido fuertemente criticadas (como ocurrió en el caso de la exposición “*The spirit sings..*”, en Canadá), a saber, la contextualización política e histórica de estas sociedades en el marco de una relación colonial que ha supuesto su empobrecimiento y el no reconocimiento de sus derechos sociales, culturales, políticos y territoriales.

⁷¹ Como reconoce la antropóloga Sonia Montecino existen diversas versiones del mito de origen mapuche, pero en lo medular, este cuenta la historia de Kai Kai y Ten Ten, la primera una culebra maligna, asociada a las aguas y la segunda una culebra benigna, asociada a los cerros. El mito señala que Kai Kai, enemiga de los mapuche, provocó un gran diluvio, lo que obligó a hombres, mujeres y niños a protegerse en los cerros, donde habitaba Ten Ten. Por un largo período se dio una batalla, mientras Kai Kai subía sus aguas para inundar a los mapuche, Ten Ten subía las cimas del cerro para protegerlos, hasta que vence y Kai Kai se ve obligada a retornar a las aguas. Pese a lo anterior, el mito cuenta que muchos mapuche no lograron salvarse de las aguas y al ahogarse se transformaron en ballenas, peces e incluso, piedras (Montecino, 2003)

Con todo, si bien se hace una referencia a las actuales demandas mapuche hacia el Estado de Chile en relación a la recuperación de tierras y el usufructo de sus recursos, el conflicto propiamente tal queda implícito, en lo que podría ser un intento por no “contaminar” la exposición con imaginarios que ya se encuentran insertos en la sociedad chilena y que asocian a la sociedad mapuche con actos terroristas, privilegiando una referencia a sus fundamentos más que a sus efectos y casos concretos. Así, salvo esta mención, el Museo no hará referencia al conflicto mapuche a lo largo del recorrido.

Como contrapunto a la visión histórica mapuche, en el ala opuesta de la misma sala, se exhibe en vitrinas una gran diversidad de ceramios asociados a las culturas arqueológicas que precedieron a los mapuche, a saber, los complejos culturales “El Vergel” y “Pitrén”. En esta área, el discurso adopta un enfoque arqueológico y posiciona espacio-temporalmente a estas y otras culturas arcaicas que los antecedieron, ofreciendo una lectura arqueológica y occidental de la cronología del territorio. Lo anterior, introduce al visitante a un lenguaje museográfico, donde confluyen diferentes perspectivas sobre los mismos hechos u objetos, sin que uno tenga mayor jerarquía que el otro. Con ello se materializa una conjunción del saber tradicional y el saber paradigmático, que Anthony Shelton describe como una de las características de un nuevo discurso museológico al interior de los museos. Así, en esta sala, los conceptos de tiempo e historia, permiten ilustrar la diferencia cultural y epistemológica presente en ambas sociedades (la chilena y la mapuche), aunque, en vez de oponerse, se complementan y dialogan en el mismo espacio museológico, como perspectivas distintas sobre un mismo concepto: en este caso, el tiempo y la historicidad.

Junto con la cerámica, se exponen en esta sala indumentaria asociada a la actividad ecuestre y las denominadas piedras de poder- clavos y *tokicuras*. Ello, en conjunto a la mención de líderes importantes para la sociedad mapuche (Lautaro y el *lonko* Kolipi), permiten asociarla con el mundo de lo masculino, a saber, la esfera pública, la política y la guerra. Como contrapunto, la sala siguiente, denominada, “*Cumecimogen Ce. Como vive la gente*”, puede entenderse como la representación de un espacio de dominio de lo femenino, en tanto alude a la esfera doméstica, cuyo símbolo es la *ruka*, espacio, además, de encuentro familiar y de transmisión del saber oral.

Dadas las dificultades que suponía implementar una fogata al interior de la exposición, el equipo de diseño instaló un dispositivo lumínico al centro de la sala que representaba el fogón, rodeado de bancas de forma circular, lo que insinúa el interior de una *ruka*.

Acompañando la escena, se encuentra una gran proyección en que se puede observar a Amalia Quilapi, sabia tejedora y vecina del sector, dentro de una *ruka*, realizando tareas como cocinar y tejer, lo que permite un contrapunto con los objetos vinculados al tejido que se exhiben en esta sala, como se advierte en las imágenes a continuación:



Figura 44 y Figura 45: Museo Mapuche de Cañete, sala 2: “*Cumgecimogen Ce. Como vive la gente*”.
Fotografías: Claudia González, 2014.

Lo anterior, asimismo, evidencia la retroalimentación que existió entre el equipo del museo y la comunidad, ya que, como se observa en el informe de exploración etnográfica realizado el año 2007, esta destacó la necesidad de integrar en el relato el fuego, como elemento presente en la cotidianeidad del hogar mapuche que se asocia con la reunión. Ello pues el fogón se ubica al centro de la *ruka* y es el escenario clave de transmisión oral del conocimiento (Menares, Mora, Stüdemann, 2007:96).

A diferencia de las demás exposiciones analizadas, en las que los contenidos y objetos referidos a la esfera doméstica son reducidos, en el Museo Mapuche de Cañete, se manifiestan con gran detalle y desde un enfoque testimonial. Así, los tres temas principales que se abordan en esta sala son la cocina, el tejido y los accesorios y vestimentas, con un acento en la platería mapuche. Estos temas son abordados desde la práctica cotidiana, a través de testimonios pasados y presentes que dotan a los contenidos de una dimensión próxima y testimonial:

“Antiguamente, las “*lagmencitas*” (mujeres) hacían el teñido de la lana de oveja con árboles naturales, con hojas de boldo, murtila, radial, peumo, con cáscaras de árboles, estaba el hualle, maqui y así varios árboles que tiñen un color natural que no se destiñe nunca, como el tronco de nalca” (Juan Villuña, Lonko Rukañire, Cayucupil. 2007. Panel “*Wixa wixalvn. Construyendo en el telar*”, sala 2: “*Cumecimogen Ce. Como vive la gente*”).

A su vez, no solo se destaca la práctica, sino también su dimensión simbólica. El guion explica el significado para los mapuche de alimentarse, de reunirse frente al fogón, de los decorados que lleva una prenda o el significado del uso de determinados accesorios. Lo que le concede a la muestra un carácter pedagógico, en tanto pretende explicar y contextualizar los objetos que exhibe y las prácticas a las que refieren para facilitar la comprensión por parte de sujetos ajenos a la cultura mapuche.

En segundo lugar, esta sala pone en valor la figura de la mujer al interior de la sociedad mapuche, la cual suele ser invisibilizada en las muestras referidas a este pueblo, o bien, se restringe a su esfera pública a través de la figura de la *machi*. En cambio, en el Museo Mapuche de Cañete la mujer emerge como sujeto y se visibiliza a través de diferentes fotografías y la proyección en que se observa a Amalia Quilapi hablando de su cotidianeidad al interior de la *ruka*.

Como reconoce su directora, en el marco del proceso de remodelación de la actual exposición del Museo, se discutió sobre la integración de un enfoque de género en la muestra. Sin embargo, para los y las participantes ello resultaba confuso en términos que la distinción de género occidental permite una separación que para el mundo mapuche resulta más compleja, en tanto hombre /mujer componen una dualidad indisociable, el *mür*. Así, según Juana Paillalef, fueron las mismas mujeres las que no estuvieron de acuerdo con dicha distinción:

“Cuando conversamos nosotras con las mujeres que vinieron en ese entonces, me dijeron ‘Pero por qué tenemos que separarnos, si aquí tenemos nosotros el *mür*, que es la dualidad, la pareja, no podemos separarnos – me dijo– Tal vez los *winkas* se separan y hacen sus cosas– me dijo– pero acá, ¿cómo lo hacemos? Porque no solamente está el *mür* instalado en lo que es el *che*, la gente, sino que está en el *co* [agua], en el *mahuida* [cerro], está en todas nuestras formas de vida, ¿cómo vamos a separarlos? –me dijo– Es tanto que hasta los volcanes tienen *mür*, tienen pareja. O sea, es otra forma de mirar la vida, ¿Por qué tienen que venir a imponernos esas cosas? (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2014).

Con todo, y aunque no corresponda a un enfoque de género occidental, sí se reconoce en la exposición una intención por validar – y valorar– a la mujer y sus labores, las cuales se encuentran asociadas a lo doméstico. Sin embargo, desde la lectura de la exposición, no se le entrega una jerarquía menor a la esfera doméstica en comparación con aquella de carácter público. Por ello, las actividades que son asociadas a lo femenino ostentan gran protagonismo al interior de la muestra.

A su vez, cabe destacar la participación femenina en las jornadas de Reflexión del Museo que orientaron su actual exposición permanente, lo que permitió tener la(s) versión(es) de las mujeres sobre la sociedad mapuche y visibilizarlas en el Museo, aspecto que, como se comentó en el caso de la investigación de *trariwe* en el Museo Regional de La Araucanía, solo ha comenzado a ser desarrollado en los museos en los últimos años.

“A mí me interesa mucho la voz de todos. No me interesa que siguieran hablando los puros hombres, por lo que te contaba, en la historia oficial chilena, la voz de la mujer ¿dónde está?. (...). Entonces también acá pasó eso. Y aunque no lo crean, las mujeres hablaron harto, dijeron muchas cosas. Porque además este museo no tenía la voz de ninguno de los dos, ni de hombres ni de mujeres y fue la oportunidad de poner las voces de los dos. Entonces los dos están presentes y deberían estarlo” (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2014).

Por último, y para reforzar la esfera doméstica en la sociedad mapuche y su rol en la transmisión oral, en la exposición es posible escuchar cantos a través de dispositivos sonoros, así como una conversación en mapudungun denominada, “Bienvenido a mi hogar” con su traducción al castellano:

(...)

Estela:

“Yo también estoy feliz de recibirlo hermano,
Esta es mi casa y lo recibo agradecida,
Por aceptar mi invitación a conversar y conocernos”.

Joel:

“Así es, tenemos un tema que hablar,
Somos de una misma sangre, una misma cultura,
Nos hemos formado en mismo conocimiento
Así nos han enseñado nuestros ancianos y ellos nos han
Encaminado en la música.
Compartiremos el conocimiento mapuche para que los niños lo disfruten,
Traspasaremos nuestro conocimiento
Para las nuevas generaciones”.

(fragmento panel “Bienvenido a mi hogar. *Conversación y canción de Joel Maripil y Estela Astorga*”. Sala “*Cumecimogen Ce. Como vive la gente*”)

Al llegar a la tercera sala, la iluminación cambia. Nos encontramos ante un espacio más pequeño y con más iluminación, en que destaca una gigantografía de un bosque y el conjunto de troncos de árboles mencionado en páginas precedentes. Se trata de la sala 3: “*Vijmogen*, las diversas manifestaciones de la vida”, la cual refiere a la relación de la sociedad mapuche con la naturaleza, ya sea como espacio habitado y significado o como fuente de sabiduría y

sanación. A diferencia de las salas anteriores, en esta casi no se exhiben objetos, salvo en la vitrina referida a la *machi*, en la que se muestra sus atuendos e instrumentos. A través de textos y testimonios el guion permite entender quién es y qué hace una *machi*, así como los distintos tipos de *machi* que existen y los mecanismos por medio de los cuales una persona se erige como tal. A su vez, se relaciona a la *machi* con el conocimiento de plantas medicinales y, por ende, a ritos de sanación, explicando, a su vez, cómo se entiende la enfermedad en la cultura mapuche, en tanto desequilibrio que la *machi* puede corregir a través de la actividad ritual.

Esta es quizás la sala de la exposición que mejor ilustra la preeminencia del relato por sobre la disponibilidad de objetos. Dado un contenido relevante a desarrollar donde no existía un repertorio significativo de objetos, el Museo optó por recursos de otra índole, como fotografías del territorio, los testimonios y los textos. En efecto, los paneles refieren también a diversos espacios naturales dotados de poder que identifican las personas mapuche en la geografía del territorio a través de textos que explican su interrelación, como cerros y fuentes de agua. No es extraño que el Museo le dedique un espacio a dicho contenido pues, una de las demandas centrales del pueblo mapuche refiere al territorio, en su acepción amplia, como conjunto en el que existen espacios dotados de simbolismo y que detentan un poder, un *nwen*.

Continuando el recorrido, se arriba a la sala 4: “*Relamtugen*. El habitar frente a la tierra”, la cual refiere a la esfera cosmológica de la sociedad mapuche y a su comunicación con lo trascendente. Dicha sala retoma la atmósfera de salas anteriores, con una luz oscura y grandes vitrinas. Sin lugar a dudas, el protagonista de la sala es un tronco dispuesto en su centro, el cual, representa a un *rewe*.



Figura 46: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “Relamtugen. El habitar frente a la tierra”.
Fotografía: Claudia González, 2014.

Este recurso resulta un ejemplo ilustrativo de las negociaciones que se dieron entre el equipo del museo y la comunidad en el marco del proceso de remodelación de la exposición. Como se señaló con anterioridad, el *rewe* es un concepto que representa los distintos estadios del cosmos mapuche en una escultura de madera escalonada. Dado que cada *rewe* pertenece a una *machi*, la comunidad consultó a las autoridades espirituales, quienes señalaron que su exhibición al interior del museo no era apropiada. Ante esta situación, se optó por exponer un tronco de canelo (*Drimys winteri*) preparado para ser *rewe* y no un *rewe* propiamente tal, lo que visualmente se traduce en la ausencia de las escalas propias de este tipo de esculturas ceremoniales. Así, el Museo pudo referirse en su exposición a un tema central de la religiosidad mapuche y darla a conocer a los visitantes sin ofender las creencias de la comunidad.

“Los *rewe* son exclusivos de las *machi*, y no pueden estar exhibidos en un museo ni en ninguna otra parte, (...). Entonces ¿cómo colocamos algo parecido?, entonces a la Juanita se le ocurrió que cómo se cortaban antiguamente los árboles para ese propósito, para ser *rewe*, dejar solamente el palo, sin su escalerita. Eh... y eso me tocó a mí, trabajar el palo, porque tengo un bosque nativo en mi casa, y hacerlo a la forma antigua, de ponerlo en el agua, estuvo como tres meses en el agua el palo, eh... explicarle a ese palo por qué se iba a cortar y por qué se iba a trasladar allá, al Museo, y había que hacerlo en mapudungun. Entonces yo hice todo ese proceso. Por eso se colocó solamente un palo que está allá como *rewe*, sin su escalita” (Tránsito Marilao, comunidad Rayen Mapu, entrevista, 2014).

Alrededor del *rewé*, como se ve en la siguiente imagen, se encuentran las vitrinas en las que se exponen diversos objetos asociados a la conexión con el más allá y la esfera ritual, como pipas, máscaras, cerámicas rituales y vasijas funerarias, entre otros.



Figura 47: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “Relamtugen. El habitar frente a la tierra”.
Fotografía: Claudia González, 2014.

Los objetos, son acompañados con textos e infografías que contribuyen a comprender las principales celebraciones tradicionales mapuche. Un ejemplo de lo anterior es el trato que se le concede al *kultrun*, pieza vinculada tanto a los rituales de sanación de la *machi* como a la representación del cosmos mapuche. Como puede advertirse en las siguientes fotografías, el *kultrun* es presentado en la sala anterior, asociada a la vida natural y la *machi*, pero emerge en esta sala a través de una ventana en la vitrina que conecta a ambas:



Figura 48: Museo Mapuche de Cañete, sala 2: “Cumgecimogen Ce. Como vive la gente”
Figura 49: Museo Mapuche de Cañete, Sala 4: “Relamtugen. El habitar frente a la tierra”
Fotografías de la autora, 2012.

De este modo, el objeto *kultrun* es presentado desde sus diversas dimensiones; en tanto parte del repertorio objetual de la *machi* y de determinadas ceremonias rituales al interior de la sociedad mapuche y en tanto objeto que representa sintéticamente el orden cósmico de su cultura, asociado tanto a la cuatripartición del mundo, como a sus diferentes plataformas. Esto último se ve reforzado como contenido a través de testimonios y una infografía que lo explica:

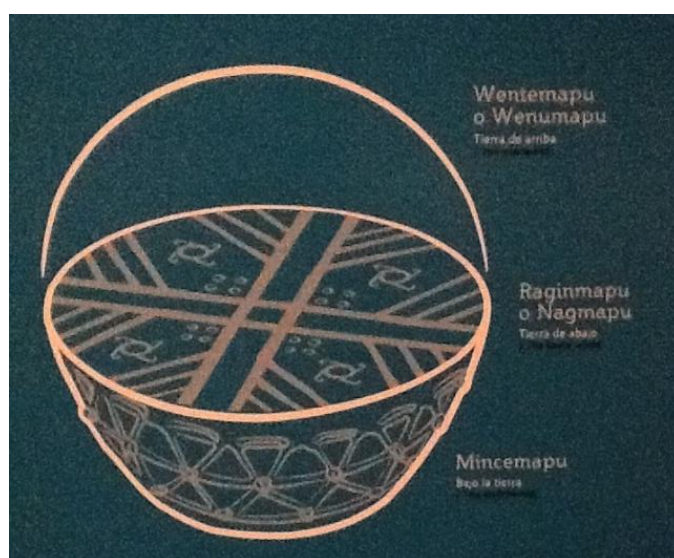


Figura 50: Museo Mapuche de Cañete, sala 4: “Relamtugen. El habitar frente a la tierra”. Fragmento panel *kulxun* [kultrun]. Fotografías de la autora, 2012.

“El *kulxun* [*kultrun*] representa como está formado el mundo, ¿no ve que es una fuente? y eso es lo que simboliza: *mincemapu* es debajo, *raginmapu* es en el medio y *wentemapu* que sería encima. Esos son los tres significados más grandes que simboliza el *kulxun* [*kultrun*] y los cuatro vientos cardinales también” (Juan Villuña, lonko Rukañire, Cayucupil. 2007. Panel “*Kulxun*”, sala 4: “*Relamtugen*. El habitar frente a la tierra”)

La sala concluye con una referencia a la muerte, a través de la exhibición de urnas funerarias, fotografías y textos que pretenden explicar cómo comprende la sociedad mapuche el fenómeno de la muerte, e identifican los principales tipos de enterramiento que se han asociado a esta sociedad a lo largo del tiempo. Con ello, se produce una suerte de cierre simbólico de los contenidos que se han presentado a lo largo del recorrido; la vitrina presenta cerámicas, entendiéndolas como los principales objetos que acompañan a los difuntos en el nuevo viaje que comienza hacia el *Wenu Mapu*, cielo mapuche, y con el cierre y apertura de la muestra asociado a estos objetos se refuerza la idea cíclica del tiempo mapuche.

“(…) *Kalfugean* (así le nombraremos para recordar su espíritu, que ahora viaja por mundos y aguas distintas) recogía la greda para ir construyendo su historia con las manos. *Modeló con minuciosa paciencia los jarritos, el plato, estos que un día le acompañarían y sería el recuerdo de su ser en esta tierra del Lleu Lleu*. Miró con melancolía la tierra que se extendía hasta el mar y al fondo como una azul ballena la isla Mocha. Tres días le lloraron y festejaron por su viaje, recogieron sus cántaros y la llevaron a la tierra, la acostaron con sus cosas para el viaje, comida, mantas, y su obra (...) (fragmento panel “*Ragtufe malen*. La aprendiz de alfarera”, sala “*Relamtugen*. El habitar frente a la tierra”)

En este texto se hace referencia a la isla Mocha, ubicada frente a las costas de la provincia de Arauco, un poco más al sur de Cañete. Dicha isla tiene una connotación sagrada para los mapuche, quienes creen que su interior existe un lugar, denominado *Ngülchénmaiwe*, donde las almas de los difuntos se reúnen, trasladadas por las *Tempulkalwe*, mujeres ancianas transformadas en ballenas (Montecino, 1995:30). La mención a la isla Mocha, conecta esta sala con la quinta y última del recorrido, denominada “*Nometulafken* El viaje de búsqueda”, en cuyo primer panel se puede leer:

“Entregamos, pues, hoy a la tierra a nuestro cacique; habiendo ya muerto, se transformó en polvo, y no quiso vivir más; ya se ha reunido con la gente del occidente; se fue a *Weulliche* (nombre antiguo de la Isla Mocha) la Isla de los antepasados” (sala “*Nometulafken* El viaje de búsqueda”).

A la referencia a la isla Mocha, le acompaña una proyección de una fotografía de la isla y la exhibición de un *wampo* (canoa), que permite explicar la historia de la navegación en la sociedad mapuche. Nuevamente observamos un cambio en el lenguaje, el cual se torna más técnico y arqueológico para referirse al estudio de este objeto, su manufactura y uso en

tiempos pasados. La disposición del *wampo* en la exposición, a su vez pareciera indicar que se dirige hacia la isla, proyectada en la fotografía, como se observa en la siguiente imagen:



Figura 51: Museo Mapuche de Cañete, sala 5: “*Nometulafken* El viaje de búsqueda”, *wampo*. Fotografías de la autora, 2012.

Al concluir el recorrido, se accede nuevamente al hall principal, donde se encuentra dispuesto un mural compuesto por fotografías de diferentes personas mapuche del territorio, muchas de las cuales participaron del proceso para la remodelación de la exposición.



Figura 52: Museo Mapuche de Cañete, hall central. Fotografía de la autora, 2012.

Como se advierte en la imagen, las fotografías no están emplazadas de manera arbitraria, sino que siguen un orden en el que los más pequeños se encuentran en la base de la gigantografía y, a medida que se sube, van apareciendo las personas más adultas, lo que resulta una metáfora de la continuidad cultural del mundo mapuche y la transmisión del saber de los mayores hacia los más pequeños. La disposición de estas fotografías en el hall opera entonces como presentación y epílogo de la exposición, en un reconocimiento no solo de la cooperación de estas personas en el nuevo guion del museo, sino también del espacio museo como uno que les pertenece y que cuenta su propia historia. Dicha historia, no se funda en conocimientos técnicos, sino en la propia experiencia de pertenecer a una cultura y participar de sus ritos y tradiciones.

Ello se ve reforzado a lo largo de toda la muestra, con una representación más cotidiana y testimonial de la sociedad mapuche. La exposición, a través del relato de sus representantes, entra en diálogo con los objetos, los cuales no son solo leídos desde su dimensión simbólica o ritual, sino también desde sus aspectos prácticos, de manera que abundan en el guion referencias a cómo se realiza una fiesta o cómo se produce un brebaje. De este modo, se invita al visitante a adentrarse en la sociedad mapuche desde su cotidianeidad, lo que los humaniza y aproxima al visitante.

En este sentido, los testimonios resultan cruciales, y a diferencia del MRA, donde generalmente se extraen de crónicas o libros, en el caso de MMC generalmente responden a los dichos de las personas entrevistadas en los procesos participativos realizados para esta exposición:

“En la tarde se hacen tres horas de rogativa, el *vlmen* [úlmen] dirige la ceremonia al principio, habla con el *genmachi*, dicen que va a hacer, para qué. Se pide el *golgol*: plato de sopaipilla y carne que se deja delante del *rewe*. Se pide dos veces, una es para las mujeres y niños y después se sirven los hombres. Se comía bailando *purvn*. Ahora cuando las mujeres comen, los hombres están *purvnkeando* y haciendo música y al revés. Los *kurice* acompañan y cuidan a la *machi* por mientras la gente baila y come. Nunca hay que dejar el canelo solo. Siempre hay alguien *purvnkeando*, tocando” (Isabel LLanquileo, Tirúa. Fragmento panel “Rituales”, sala 4: “*Relamtugen*. El habitar frente a la tierra”).

También, como se aprecia en el texto arriba expuesto, la lengua es un elemento crucial en el relato, que refuerza un discurso sobre lo mapuche como grupo culturalmente diferente. La lengua mapuche, se reconoce en los títulos de las salas, se mantiene en ciertos conceptos y se puede escuchar en los dispositivos sonoros o en las animaciones de la sala final que narra mitos mapuche, al igual que en la sala 4, donde se encuentran unos dispositivos que permiten escuchar diferentes audios vinculados a los contenidos de la sala, como el canto de una *machi*,

los sonidos de algunos instrumentos asociados a la vida ritual, o, incluso, fragmentos de algunas ceremonias como en *nguillatun* o el *pekuntun* (matrimonio).

De este modo, el mapuche que representa el MMC, dista de ser representado de manera alocrónica y, al contrario, se observa como un pueblo espacial y territorialmente situado, lo cual es fortalecido con la presentación tanto de imágenes del territorio como de sus mismos protagonistas. Dicha representación es, a su vez, colectiva y se expresa desde el “nosotros”, entendido como pueblo anclado en una continuidad cultural que se revive en el culto y reconocimiento de los antepasados, como puede advertirse en los textos de la exposición, que resaltan la construcción colectiva del relato:

“Cuando nombramos a nuestros antepasados los traemos a compartir con nosotros en el presente; por ello la historia que contamos está ocurriendo nuevamente a través de este hecho de contarlos, vienen los antepasados a compartir con nosotros en el acto sagrado de la palabra” (fragmento panel Antepasados, sala I: “*Wajmapumogen*: La vida en el territorio”).

Dicho “nosotros”, es a la vez diverso y el discurso del Museo lo rescata a partir del reconocimiento de las diferencias culturales dadas al interior del mundo mapuche, lo que aparece en distintas instancias de la exposición, tanto para explicar al visitante no mapuche cómo se estructura el territorio mapuche, dando paso a diferentes identidades territoriales (la *lafkenche*, la mapuche, la *williche*, etc.) como para establecer las distinciones de nombres o prácticas que se desprenden de las mismas.

El mapuche, entonces, es visto desde una alteridad, pero positiva, en tanto se hace ostensible una diferencia lingüística, social y cultural, pero que se desea compartir con el visitante, bajo la forma de un encuentro o conversación, que caracteriza al relato museográfico. De este modo, la exposición adquiere un carácter pedagógico y como su arquitectura lo expresa, el museo opera como una metáfora de la *ruka*, la casa tradicional mapuche, en cuyo centro se encuentra el fogón, espacio por excelencia para la conversación y el traspaso de la tradición oral. Al respecto, resulta entonces significativo el nuevo nombre del museo, como “la casa que tiene la sabiduría de nuestras raíces”, ya que se torna en un espacio de difusión de la cultura, donde quienes discriminan qué contar y cómo hacerlo son sus mismos portadores.

De este modo, la presente exposición puede ser entendida como el producto de un modelo colaborativo de exposiciones (Phillips, 2003), combinado que tiene elementos del basado en la comunidad y el multivocal. El primero se advierte en el hecho de que fue la comunidad la que determinó los temas a tratar y cómo se organizarían en el espacio museográfico, mientras

que el Museo operó como un facilitador que, a partir de un largo proceso de sensibilización, orientó a la comunidad y tradujo sus percepciones a un lenguaje museográfico. A su vez, también se advierten rasgos multivocales, en la convergencia entre el saber tradicional y el científico que se evidencia en la misma muestra, donde coexisten explicaciones propias de la arqueología o la antropología con aquellas provenientes de los mismos habitantes de Cañete.

En la misma línea, cabe preguntarse si se dio una discusión sobre incorporar o no el “conflicto” como contenido en la exposición, ya que en el relato museográfico solo se presenta una breve mención a la Coordinadora Arauco Malleco (CAM), principal actor en las recuperaciones directas de tierra y a quien se le atribuye la mayoría de los hechos de violencia acaecidos en las últimas décadas. Sin embargo, el guion no se refiere concretamente a los conflictos que han acaecido en el territorio, donde la ciudad de Cañete es, sin duda, un punto central. Prueba de lo anterior, es que muchas personas mapuche, hoy en día procesadas, provienen de los alrededores de Cañete, como el mismo Héctor Llaitul, en su momento consignado como el líder de la CAM. Sin embargo, como reconoce el subdirector de Museos de la DIBAM, la no referencia directa a este tema fue una decisión de la misma comunidad, pues la DIBAM no censuró ni impuso ninguna línea editorial al respecto (Alan Trampe, Subdirector DIBAM, entrevista, 2011). Al respecto, la directora del Museo reconoce que aquello fue discutido y que, incluso, algunas personas desistieron de participar del proceso, debido a que esta institución simbólica y fácticamente representaba al Estado de Chile. Sin embargo, la mayoría consensuó no hacer una referencia directa, pues, como señalaría uno de los sabios participantes “El conflicto que nosotros tenemos, en este museo, aquí lo estamos subsanando, porque en alguna parte tenemos que dejar nuestra forma de pensar, nuestra forma de ver el mundo, nuestra evolución” (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2012).

Paillalef suscribe con dicha postura, en tanto reconoce que el acto de apropiación patrimonial que ha ocurrido en el Museo Mapuche de Cañete de una manera subvierte el orden hegemónico occidental con que se había comprendido y relatado el patrimonio mapuche, dotando a la comunidad de un espacio para hablar por ellos mismos sobre su cultura y su sociedad, la cual es mucho más amplia y rica que el conflicto puntual que sostiene con el Estado de Chile. En este sentido, la experiencia de incidir en los contenidos del Museo y hacerlo propio fue comprendido por la comunidad como una suerte de sutura simbólica, ya que el Museo se torna en un espacio no solo para el ejercicio, trasmisión y reproducción de su cultura, sino también de autovaloración y reafirmación cultural, que, a la vez, se dispone

para darse a conocer a los no mapuche y promover una mutua comprensión, superando los prejuicios de los que hasta la fecha se sienten víctima:

“Ese museo es de nosotros (...), porque hemos trabajado por él. Entonces es bueno que se acerquen, mapuche y no mapuche, porque muchas veces cuando se ignoran las cosas, se comentan de otra forma, pero cuando se ve la realidad, es diferente” (Juan Villuña, lonko Rukañire, Cayucupil, entrevista, 2014).

“A mí lo que me gustaría es que el turista, ya sea chileno o no chileno, se fuera entendiendo que el mapuche no es un mapuche conflictivo ni guerrero, sino que es un mapuche de conversación, de trabajo, que tampoco es flojo [perezoso], ni borracho como se tilda” (Tránsito Marilao, Comunidad Rayen Mapu, entrevista, 2014).

En este capítulo se abordó el caso del Museo Mapuche de Cañete *Ruka Kimvn Taiñ Volil* Juan Cayupi Huechicura, destacando los cambios significativos que ha experimentado desde principios de este siglo, producto de un giro hacia y desde la comunidad mapuche lafkenche de su territorio, el cual se ve de manifiesto en diferentes áreas del quehacer del Museo y cuya más evidente expresión es su actual exposición permanente, elaborada en conjunto con la comunidad en un largo proceso de casi siete años.

En este museo es posible evidenciar lo que Alcalde, Boya y Roigé (2011) definen como una “reconversión autóctona”, lo que se sustenta en el cambio museológico que se viene dando desde fines del siglo XX y que asume que las comunidades de base indígena no son meros “objetos de estudio”, sino sujetos con una biografía, historia y cultura viva. Lo anterior supone el reconocimiento de que estas comunidades poseen intereses legítimos en el quehacer del museo, ya que corresponden a los herederos culturales de los objetos que en estos se exhiben y son portadores de la cultura que en su interior se narra.

En el Museo Mapuche de Cañete, dicho giro implicó el abrir su gestión a la participación de la comunidad, a través de una metodología dotada de pertinencia cultural que contemplase los tiempos, protocolos y modos de aproximarse a la realidad mapuche, para así conocer efectivamente su sentir y expectativas sobre el museo y su exposición, así como sobre los contenidos que les resultaban relevantes y sus posibles modos de aproximación museográfica. En ello radica el éxito de la experiencia, puesto que el Museo no solo promovió la participación de su comunidad de base, sino que estuvo dispuesto a ceder cuotas de poder en diferentes áreas de su quehacer, haciendo así que la participación tuviese un carácter vinculante y lograrse otorgar respuestas a demandas específicas de la comunidad.

En primer lugar, ello significó un cambio en la concepción del museo, el cual, de ser un espacio colonial, hecho “para” y “desde” la cultura occidental “sobre” los mapuche se transforma en un “espacio mapuche”. Las demandas de la comunidad mapuche lafkenche del territorio recogidas en las distintas etapas del proceso aludían a la carencia de espacios para el encuentro y desarrollo de la propia cultura, pues el Museo, no solo se entendía como una institución *winka*, sino también como un espacio difícil de acceder. En este sentido, el “abrir” el museo a las comunidades, significó que estas no solo accedieran a un equipamiento del que carecían, sino que se apropiaran del mismo como un espacio de desarrollo de una cultura dinámica y vigente, que, en cierta medida, reactualiza los contenidos expresados en su interior.

De este modo, y como rescataron las personas entrevistadas que participaron de las actividades del Museo, a partir del año 2000, el Museo se instaura como un espacio mapuche próximo a la comunidad, el cual debe ser cuidado y protegido. Así, experiencias como la del Museo Mapuche de Cañete, ilustran el rol potencial de las comunidades de base como garantes de su patrimonio. Ello pues, en la medida en que estas se apropian del espacio museo y su patrimonio, operan, a la vez, como una comunidad de apoyo activa que, en primer término, revitaliza la institución como un espacio de cultura viva y, en segundo término, contribuye a su permanencia en el tiempo, toda vez que lo asume, como un espacio propio.

En segundo lugar, el Museo atendió a las demandas de la comunidad en el plano de su representación en el museo, las cuales pueden sintetizarse en cuatro principales aspectos: a) la pertinencia territorial/cultural de los contenidos; b) el respeto por la cosmovisión mapuche; sus tabúes y modos de aproximarse a la realidad; c) la integración de contenidos generalmente ausentes en los museos, muchos de los cuales, aunque relevantes para su cultura, no contaban con un correlato artefactual; y d) darse a conocer a la sociedad chilena desde su diversidad y vitalidad, evitando estereotipos y visiones folclóricas o alocrónicas de su sociedad.

En términos de la pertinencia territorial, en las instancias participativas, la comunidad cuestionó el empleo de ciertos conceptos o la descripción de tradiciones que no eran propios de ellos, sino de otras identidades territoriales mapuche con las que, si bien compartían rasgos culturales, presentaban diferencias significativas. Para evitar lo anterior, la exposición se circunscribió a la comunidad de base del museo, entendida como la sociedad mapuche lafkenche de la provincia de Arauco. Lo anterior es consistente con un fenómeno que se advierte cada vez más en los museos y exposiciones referidas a sociedades étnicamente

diferentes, como reconoce Anthony Shelton (2003). Ello, en primer término, facilita la participación, en tanto el Museo cuenta con una contraparte mejor delimitada y más homogénea y, en segundo término, reduce los potenciales conflictos de representatividad, toda vez que el Museo no asume la responsabilidad de representar a un colectivo heterogéneo, cuyos límites y contrapartes son difíciles de definir.

Así, una vez delimitada la comunidad de base, resulta más fácil identificar a las contrapartes nativas legitimadas para intervenir, las que en el caso del Museo Mapuche fueron los *lonkos machis* y *kimches* de la provincia, figuras que se manifestaban con la autoridad suficiente para hablar por el colectivo. Con todo, cabe reconocer que la participación de la comunidad en el Museo fue abierta, pero, como reconoce su directora, fueron sus mismos participantes quienes luego de intervenir en una fase inicial del proceso, dieron paso a aquellos actores que consideraron más aptos para describir y analizar aspectos más trascendentes y profundos de su cultura (Juana Paillalef, directora MMC, entrevista, 2012).

En segundo lugar, la exposición del Museo Mapuche de Cañete, logró integrar lo que Anthony Shelton (2003) define como “saber tradicional”, el cual, en ciertos aspectos entra en tensión o se contrapone al saber científico o paradigmático, el cual prima en la figura del museo. Ejemplos de lo anterior se observan en la negociación que se produjo para referirse al *rewé* como concepto, sin atentar contra la cosmovisión de la comunidad, exhibiendo su representación escultórica al interior del museo; o con la yuxtaposición de saberes científicos y tradicionales asociados al mismo concepto, como ocurre con respecto a la historicidad y la concepción del tiempo. Así, ocurre una descolonización del conocimiento, en tanto los modos de entender y aprehender la realidad occidental no son naturalizados y asumidos como los únicos posibles, permitiendo entonces que emerja la epistemología mapuche y dialogue con la epistemología occidental.

Ello se vincula con la tercera expectativa comunitaria, a saber, la mención a otros contenidos –en su mayoría vinculados a la esfera doméstica y cotidiana – que usualmente han sido desdeñados en las exposiciones antropológicas. Para la comunidad, en la medida que se asume que la exposición trataba de ellos, esta debía contemplar aspectos centrales de su cultura, pese a que estos no tenían necesariamente un objeto patrimonial al que ser asociados. Ello también guarda relación con un debate que se vienen dando al interior de la museología y que se pregunta sobre el rol preponderante de los objetos al interior de una exposición. Al contrario, en el Museo Mapuche de Cañete, los contenidos son los que orientan el relato y no los objetos, de manera que conceptos como el fuego, el parentesco o la

tradicción oral fueron representadas en el Museo a través de otros recursos que permitieran hacerlos inteligibles al público.

Gracias a la consideración de estas tres dimensiones, el museo es exitoso en representar a una sociedad mapuche como una cultura vigente y dinámica. Lo cual se ve reforzado con la constante referencia a sus portadores en la exposición. De este modo, un jarro o una prenda de vestir no son descritas por un hablante desinteresado y externo a la cultura, sino por uno de los miembros de la comunidad, quien se refiere al objeto desde su propia biografía. En este sentido, el Museo es observado por la comunidad como un espacio tanto para el desarrollo de su cultura y el resguardo de sus raíces como para la difusión de estas hacia el no mapuche. Por ello, la relevancia que se le otorga a la dimensión didáctica: el explicar, contextualizar con el fin de aproximar mundos y promover un mutuo diálogo, pese a las diferencias, que, si bien se hacen ostensibles en el museo, se muestran como un mundo que se abre para ser conocido.

Tras dicha operación se avanza en un proceso necesario de descolonización de los museos, cuyo relato y quehacer tradicionalmente se ha dado ignorando a los indígenas y su condición de ciudadanos con una cultura y cosmovisión diferentes. Las últimas décadas, estas sociedades se han empoderado progresivamente para participar en estos espacios e incidir en la interpretación que se hace de ellos mismos, y cae en los museos la responsabilidad de generar instancias de diálogo y constituirse efectivamente en “zonas de contacto”. Ello, en último término, es un deber ético de los museos, que supone, asumir su origen colonial y las prácticas derivadas de este que se mantienen hasta la fecha, para ponerlas en cuestión y evaluar nuevos modos de relacionarse con sus comunidades de base. De este modo, el museo se instala como un agente relevante y necesario en la discusión sobre qué sociedad se desea construir hacia el futuro y el rol que deben ostentar los distintos actores que la componen.

CAPÍTULO VIII

La cultura material mapuche desde una aproximación artística

El Museo Chileno de Arte Precolombino

“Nosotros siempre le decíamos a don Sergio [Larraín] que el arte precolombino no era como el occidental. Porque si expones un Rembrandt basta con poner en una galería un rótulo que digan ‘Rembrandt, nació el año tanto y murió el año tanto’ y punto, nada más. No se necesita otra explicación y todos vamos a entender. En cambio, si exhibimos una pieza Chavín, llena de colmillos por todos lados, la gente no va a tener idea de qué es eso, de dónde viene, de qué época es, qué significa esto tan raro. Hay que darle una explicación a esa imagen”

(Carlos Aldunate, director Museo Chileno de Arte Precolombino, MCHAP, 2011: 35).

Desde los años ochenta del pasado siglo, algunos museos y exposiciones comenzaron a exponer e interpretar las colecciones arqueológicas y etnográficas del mundo no occidental destacando su dimensión artística. Con ello, la cultura material indígena y la de sus antecesores ya no solo podía ser entendida como un conjunto de artefactos que permitían aproximarse a la comprensión de sus sociedades, sino que algunas de estas en sí mismas serían manifestaciones “primeras” de un arte que se comenzó a entender como un fenómeno universal.

Cada vez son más frecuentes los museos que han adoptado este enfoque formalista (Ames, 1992), el cual resuelve –o evita– la problemática de su legitimidad como agentes en la interpretación de estas sociedades y su cultura material, en tanto presenta un enfoque aparentemente neutral que se centra en las cualidades estéticas del objeto y no en sus sociedades productoras. Sin embargo, con ello se abren también nuevos cuestionamientos ¿es posible entender como arte una pieza no occidental que no fue creada con dicho fin?, ¿podemos comprenderla sin una mediación que la contextualice culturalmente?

El presente capítulo trata sobre estas y otras problemáticas vinculadas a la aproximación artística en los museos, a partir del análisis de un caso concreto, el Museo Chileno de Arte Precolombino, entidad que, desde su génesis, en los años ochenta del pasado siglo, ha adoptado esta perspectiva para la interpretación y puesta en valor de su colección, exclusivamente antropológica, del continente americano.

En la primera sección de este capítulo se abordará la historia del Museo y su colección, para luego desarrollar un análisis de sus exposiciones permanentes en cuanto a la representación que efectúan de los mapuche y su cultura material. La primera, “América Precolombina en el arte”, aunque con remodelaciones, se remonta a los mismos orígenes del Museo y, como su nombre lo indica, intenta ser representativa de todo el continente americano. La segunda, “Chile antes de Chile”, es de reciente data y se dedica en exclusivo a la cultura material de los pueblos que habitaron o habitan el actual territorio chileno.

Posteriormente, este capítulo se centrará en dos exposiciones temporales que el Museo ha desarrollado en los últimos años en colaboración con el artista mapuche Francisco Huichaqueo: “*Wenu Pelon/ Portal de Luz*” y “*Chi Ruñran Amulnici ñi Ruñram / El metal sigue hablando*”. Ambas pueden ser entendidas como un ejercicio colaborativo de exposición y dan cuenta de nuevas estrategias museológicas para abordar la cultura material indígena, instalando lo que podría ser una nueva interpretación de lo que se ha entendido como enfoque artístico o formalista.

Ambas, si bien no tratan la objetualidad mapuche o pre-mapuche en tanto manifestaciones de arte, hacen uso esta como pivote para propiciar una problematización –desde las artes visuales– sobre temas contingentes al mundo mapuche. Ello en el marco de la emergencia cada vez más articulada de movimientos, intelectuales y artistas de origen indígena, cuyas voces comienzan a hacerse cada vez más audibles en el contexto líquido propio del sistema arte.

8.1 MCHAP: arte indígena o la cultura indígena como arte

En pleno centro de la ciudad de Santiago y a pasos de su Plaza de Armas, se ubica el Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP). Desde su creación, ocupa el mismo emplazamiento, el Palacio de la Real Aduana (1807), edificio que a principios del siglo XIX había albergado al primer Museo Nacional del país y que, posteriormente, fue sede de distintas reparticiones públicas hasta el año 1981, momento en que la Municipalidad de Santiago decide remodelar el inmueble para que opere como sede del naciente museo.

Tanto los orígenes como trayectoria de este museo, están estrechamente ligados a la figura de su fundador, Sergio Larraín García Moreno (1905-1999), reconocido arquitecto nacional y propietario en ese entonces de una de las mejores colecciones privadas de arte prehispánico del país. A partir de los años setenta del pasado siglo, el coleccionista comienza a preocuparse por el destino de su colección, por lo que crea la Fundación Familia Larraín Echenique y, en convenio con la Municipalidad de Santiago, decide erigir un Museo de Arte Precolombino, el primero de esta naturaleza en América Latina.

Como su nombre lo indica, desde sus orígenes, el Museo fue conceptualizado como un espacio que pondría en valor la colección precolombina americana de la Fundación desde una perspectiva artística, enfoque que en dicha época comenzaba a emerger en otros museos del mundo. Ello emanó del mandato de Larraín, quien participó de cerca en lo que respecta tanto al proceso de conceptualización del Museo como al reclutamiento de los profesionales que estarían a su cargo, muchos de los cuales se mantienen vinculados a la Institución hasta el día de hoy. Para el coleccionista, los objetos de su colección precolombina eran obras de arte y, por tanto, su apreciación en un museo no debía estar mediada por largas explicaciones, como manifiesta Carlos Aldunate, arqueólogo y director de MCHAP hasta el día de hoy: “Su discurso era que el arte toca el corazón. Decía [Sergio Larraín] que no hay mejor manera de conocer y apreciar a un pueblo que a través de su arte” (MCHAP, 2011a:35).

Paradójicamente, en el proceso fundacional del Museo, Larraín se rodeó de personas formadas en la, en ese entonces, joven carrera de arqueología de la Universidad de Chile, la cual estaba para esas fechas fuertemente influenciada por los enfoques materialistas (ibíd:34). De lo anterior, devino una tensión que hasta ahora se advierte en el Museo entre entender las piezas precolombinas como obras de arte y la necesidad de mediar dicha comprensión a través de una contextualización cultural:

“Cuando tú ves las cosas artísticas de otros pueblos, uno se muere de impresión y es una manera de decir ‘mira las cosas que hacían, qué maravilla’. Pero también te llenas de preguntas. ¿Qué habrá sido esto, qué habrá significado, en qué habría sido usado? Nosotros queríamos responder un poco más, entonces estábamos con esas dos opciones siempre luchando hasta hoy día...Más explicación, menos explicación, muy largos los textos, demasiado cortos, todo eso tiene que ver con la discusión de aquellos años” (Carlos Aldunate, director MCHAP, MCHAP, 2011a:34).

Dicha tensión o conflicto basal sobre el estatuto de la colección del Museo y su aproximación desde un ámbito museológico se ha traducido en una suerte de combinación de estrategias expositivas y programáticas que le han dado un sello distintivo a esta institución. El MCHAP produce contenidos complementarios a sus exposiciones, como sus catálogos, en los cuales se profundizan y contextualizan las piezas en exhibición y sus grupos productores. A su vez, el Museo cuenta con una página web sumamente completa que, además de poner a disposición todas sus publicaciones en línea, presenta videos y breves reseñas sobre los pueblos originarios de América.

En términos de su colección, aquella original proveniente de las adquisiciones de su fundador, estaba centrada en la América Precolombina. Posteriormente se fue acrecentando una vez decidida la creación del Museo, con el fin de subsanar ausencias significativas en cuanto a grupos culturales y períodos de la prehistoria americana.

La colección original, sin embargo, no contaba con gran cantidad de objetos pertenecientes a los grupos que habitaron o habitan el actual territorio chileno y se vio favorecida con posteriores donaciones⁷². Gracias a ello, además de la exposición permanente ubicada en las salas del piso superior del inmueble y cuya temática es el arte precolombino en general, el año 2014 se inaugura en su subterráneo la exposición “Chile Antes de Chile”, que, como su nombre lo indica, se encuentra destinada exclusivamente a piezas de culturas arqueológicas y etnográficas de Chile.

El Museo Chileno de Arte Precolombino es uno de los más prestigiosos y visitados del país, cuenta con una larga trayectoria de exposiciones temporales que han generado gran impacto

⁷² A principios de los años ochenta del pasado siglo, se le entrega al Museo una colección de objetos etnográficos mapuche – principalmente platería – perteneciente a Walter Reccius, coleccionista privado del sur del país (MCHAP; 2011a), y, en el año 2011, recibe la colección Santa Cruz- Yaconi, que pertenecía a la Fundación Plaza Mulato Gil de Castro y que hasta ese entonces era exhibida en el Museo Arqueológico de Santiago. Dicha colección corresponde a cerca de 3.000 piezas arqueológicas obtenidas en el actual territorio chileno (MCHAP,2011b).

y visibilidad, y ha contribuido significativamente a la generación de contenidos asociados a la prehistoria americana a través de publicaciones y seminarios.

Por último, este museo se ha caracterizado por una preocupación por el resguardo y difusión de su propia memoria como institución. Además de tener digitalizados y disponibles en su sitio web todos los catálogos de sus exposiciones, el año 2011 y con motivo de los 30 años del Museo, publicó el libro “Compartiendo Memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino”. Esta publicación realiza un recorrido por la historia del Museo, relatado por sus mismos/as protagonistas y rescata sus exposiciones más emblemáticas. Lo anterior permite contar con un corpus de información de suma relevancia al momento de realizar un análisis sobre sus exposiciones, discurso y evolución como institución desde sus orígenes hasta el día de hoy.

8.2 Exposiciones permanentes

8.2.1 Sala “América Precolombina en el arte”: la tensión entre la contemplación y la contextualización del objeto indígena

La primera exposición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino data del año 1981. Como explican los comisarios del Museo de ese entonces, su fundador quería evitar referirse a los actuales límites político-administrativos del continente, de manera que se acordó organizar la muestra en base a cuatro grandes áreas culturales de la América Precolombina, inspiradas en las categorías propuestas por Gordon Willey en su publicación “Introducción a la Arqueología Americana” (1974):

- Mesoamérica
- Área Intermedia
- Andes Centrales
- Surandina

A cada área le correspondía una sala, en cuyo interior, las piezas fueron organizadas según determinados temas o grupos culturales. En términos de montaje, se dispusieron vitrinas en

el perímetro de cada sala y algunas en el centro, las que fueron destinadas a piezas destacadas por su valor estético. A su vez, para contextualizar a los/as visitantes, en la escalera de ingreso a la exposición permanente se presentó un gran mapa que ubica geográficamente a las culturas arqueológicas representadas, así como un cuadro cronológico que las organiza en el tiempo. Dicha estructura se mantiene hasta la fecha.

El año 2000 la exposición permanente es remodelada, aunque de manera parcial, bajo el nombre de “América Precolombina en el Arte”, aprovechando una nueva donación en vida del fundador del museo y el aumento del espacio expositivo en las dependencias de su inmueble. Los principales cambios que se advierten en el montaje son: la creación de nuevas salas asociadas a otras áreas culturales –Amazonia y Caribe– y modificaciones en el guion museográfico y el recorrido. Con la nueva exposición se inaugura la denominada Sala Introductoria, que se ubica en el hall central de la exposición. En esta sala, hoy denominada “Obras Maestras”, a diferencia de la demás y como su nombre lo enuncia, se privilegió un criterio netamente estético y se dispusieron las obras preferidas del fundador, así como las más “espectaculares”, sin hacer hincapié en contenidos de contextualización (MCHAP, 2011a: 244).

Las piezas pre-mapuche y mapuche exhibidas en este sector se ubican en la sala correspondiente al área Sur Andina, la cual comprende los actuales territorios norte, centro y centro-sur de Chile. Al igual que cada sala, esta es introducida con un cuadro cronológico que contextualiza los grupos culturales de dicha área. De los trece espacios expositivos de esta sala, cuatro corresponden a piezas de la zona centro-sur –lugar de origen del pueblo mapuche– los que están organizadas según la materialidad de las piezas:

- Piezas de alfarería mapuche y pre-mapuche
- Platería mapuche
- Piezas de piedra mapuche y pre-mapuche
- Textiles mapuche asociados a la actividad ecuestre

En términos de montaje, las tres primeras vitrinas se organizan según tipo y/o materialidad de objetos, acompañados por cédulas con información básica: nombre de la pieza, cronología y grupo de procedencia. Además, las vitrinas de cerámica y platería presentan también un breve texto que introduce sobre la temática del espacio en su conjunto y entrega datos sobre

algunas de las piezas en exhibición en términos de su uso y significado. Algunos objetos fueron dispuestos en plintos que los destacan de las demás. Como se observa en las siguientes imágenes, la propuesta expositiva, es de carácter formalista, en tanto se exponen objetos de similar materialidad yuxtapuestos sin que interactúen entre sí o su montaje entregue claves para la comprensión de su uso y/o significado:



Figura 53: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “América Precolombina en el arte”, vitrina “El poder de la piedra”. Figura 54: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “América Precolombina en el arte”. vitrina sin nombre asociada a la platería mapuche. Fotografías de la autora, 2015.

El cuarto conjunto expositivo, asociado a los textiles mapuche de uso ecuestre, se organiza en un montaje contextualizado, en donde los objetos se presentan en una escultura que representa en metal la silueta de un caballo. Ello permite explicar al visitante tanto el cómo como el para qué se usaban las prendas en exhibición.



Figura 55: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “América Precolombina en el arte”. vitrina “Kawellu: cultura ecuestre mapuche”. Fotografía de la autora, 2015.

Los espacios expositivos destinados a la zona centro-sur presentan paneles que profundizan contenidos, salvo el caso de la vitrina destinada a la platería mapuche, cuya información se restringe a la entregada en las cédulas. En estos, tanto el propósito como acento en los contenidos es diferente. En el caso de las piedras, se realiza una descripción de su uso,

estableciendo una relación con su estructura social. Algo similar ocurre con la sección destinada a los textiles. En ambos se observa una aproximación más cultural o antropológica, ligada a la descripción de una esfera específica de la cultura de la sociedad mapuche:

“Las poblaciones que habitaron en la prehistoria los fríos y lluviosos bosques del sur de Chile utilizaron la piedra para confeccionar sus símbolos de poder y objetos ceremoniales. Carecieron de una estructura social jerarquizada. Allí cada jefe de familia constituía una autoridad, pero en tiempos de guerra nombraban a un jefe guerrero único que los congregaba a todos. Como símbolo de mando este jefe ostentaba una fina hacha de piedra llamada en lengua mapudungun *toquikura* (*toqui*=cabeza o jefe, *kura* =piedra). Los primeros españoles que entraron a estos territorios vieron estas hachas en forma de pétalos y bañadas en sangre colgando del cuello de los jefes tribales (...)” (fragmento panel “El poder de la piedra”, sala Surandina, exposición permanente “América Precolombina en el Arte”).

“Al introducir el caballo, el español no imagina que este animal sería una de las mejores armas del mapuche, su medio de subsistencia y la base de su prestigio.

Los caballos se reproducen de manera inusitada en los bosques del sur de Chile y las amplias pampas trasandinas. El mapuche aprovecha de sus alianzas con los indígenas serranos y pampas para introducir este animal, domesticarlo y venderlo en los mercados.

El prestigio de los *ülmen*, jefes y hombres poderosos, se califica por la posesión de más caballos. A la muerte del guerrero, su mejor cabalgadura será sacrificada para el banquete fúnebre y los restos del animal se sepultarán junto a su dueño”.

(panel “*Kawellu*: cultura ecuestre mapuche”, sala Surandina, exposición permanente “América Precolombina en el Arte”).

Sin embargo, en el caso de la vitrina asociada a la cerámica, el discurso adopta un giro hacia una perspectiva arqueológica que evita referencias a sus productores, centrándose más en aspectos estilísticos y de manufactura de las piezas de cerámica:

“A pesar de las grandes distancias y claras diferencias culturales que se observan entre los pueblos horticultores del centro sur y sur de Chile, una alfarería más antigua exhibe una gran unidad estilística y tecnológica. Comparten el tratamiento pulido y monocromo de las superficies, la forma de ciertas vasijas, las asas- puente y algunos rasgos en los modelados, especialmente, las cejas, narices y ojos en las representaciones humanas” (fragmento panel “Primeros alfareros en el sur”, sala Surandina, exposición permanente “América Precolombina en el arte”).

En conjunto, la muestra denota un marcado acento en el poder al interior de la sociedad mapuche, en términos que gran parte del corpus de piezas que se exponen corresponden a objetos asociados a personas de estatus, ya sea económico o político, es decir, líderes espirituales o guerreros de este pueblo. A su vez, si bien no es explicitado en los textos que acompañan las piezas, la platería mapuche exhibida corresponde a objetos de carácter extraordinario que corresponden a un período específico de la sociedad mapuche, desde

fines del siglo XVIII a mediados del siglo XIX, cuando esta se torna más opulenta debido a la denominada “araucanización de las pampas” y el desarrollo de la actividad ganadera.

La esfera doméstica de la sociedad mapuche queda relegada de la exposición, al igual que la figura de la mujer, ya sea como productora o portadora de algunos de los objetos que se exponen. Mientras los textos refieren a los varones, en tanto guerreros o personajes acaudalados, la figura femenina se mantiene invisibilizada, incluso, considerando la existencia de una vitrina destinada a joyas femeninas. En ese caso, no se hace mención alguna sobre el uso de las joyas o su significado y, a diferencia del espacio ecuestre, que permite comprender cómo y dónde eran usadas las prendas textiles, en la vitrina de las joyas no se entregan elementos que contribuyan a ello.

Algo similar, ocurre con la vitrina destinada a las piezas de cerámicas, identificada con el título “Los primeros alfareros”, ya que no solo “masculiniza” una actividad propia de las mujeres mapuche (la alfarería), sino que tampoco se hace referencia a los usos de estas piezas por parte de las mismas. En este sentido, destaca también la ausencia de la *machi*, figura central dentro de la sociedad mapuche, la cual ostentaba y ostenta gran poder en su interior, al igual que otras figuras masculinas como los *lonkos* y *ülmenes*, los que sí son individualizados en la muestra.

Por último, cabe reconocer una disonancia en términos de montaje y discurso. En cuanto al montaje, se combinan estrategias formalistas con otras de carácter más contextual que resultan arbitrarias. Así, dentro del grupo de objetos que se portan (como accesorios o vestimentas), algunos, como los textiles son contextualizados, mientras que otros, como la platería y las piedras de poder son expuestos desde una perspectiva formalista, como piezas de arte.

El discurso, por su parte, también difiere en cuanto al tono, tipo y cantidad de la información que proporciona, de manera que algunas vitrinas tienden a entregar referencias históricas y antropológicas, mientras otras se centran en aspectos ligados a los objetos en sí, su materialidad y estilo. En suma, el pueblo mapuche como tal en este sector es insinuado a través de referencias a algunos de los personajes relevantes que forman parte de su estructura social, pero en un discurso manifiestamente fragmentado.

8.2.2 “Chile antes de Chile”: la espectacularización de la cultura material mapuche

Inaugurada el año 2014, la Sala “Chile antes de Chile” corresponde a la segunda exposición de carácter permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino. Como su nombre lo indica, la temática que aborda son los pueblos que habitaron y habitan el actual territorio chileno.

Con un montaje de gran calidad técnica, la sala se organiza en vitrinas y soportes de vidrio que permiten apreciar las piezas desde diferentes perspectivas. Como se advierte en la fotografía, la sala es oscura, con una iluminación que destaca las piezas y genera un ambiente tenue, con una atmósfera de sacralidad, similar a la que presentan el MRA y el MMC.



Figura 56: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”, Fotografía de la autora, 2016.

En términos de contenidos, a grandes rasgos, la sala se divide en dos zonas geográficas: a la izquierda se ubican las sociedades del centro y sur del país, así como la rapa nui (Isla de Pascua), mientras que, a la derecha, se exhiben objetos provenientes de los pueblos de la zona norte. A su vez, existe una subdivisión dada por conjuntos expositivos en cada vitrina que refieren a temáticas específicas, generalmente asociadas al tipo de materialidad de los objetos en exhibición.

Como el tema de la exposición se remite solo al actual espacio territorial chileno, la muestra de objetos mapuche y pre-mapuche es mayor en comparación a la que se expone en el segundo piso. Como puede verse en el siguiente esquema, casi un tercio de la sala está destinada a este grupo cultural.

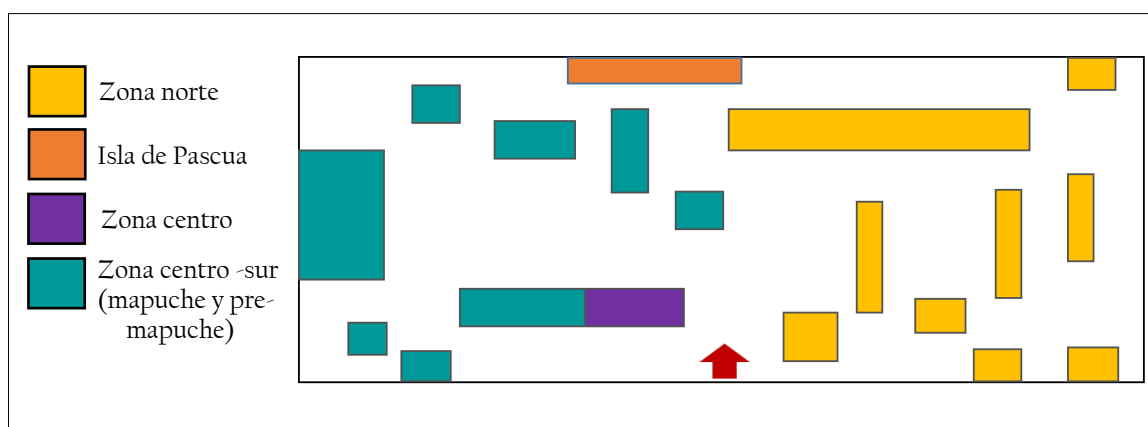


Figura 57: esquema de distribución de contenidos de la Sala "Chile Antes de Chile".
Fuente: elaboración propia.

Al igual que en la sala anterior, en esta se presenta un gran cuadro que identifica los grupos culturales productores de las piezas en la exposición, así como una contextualización cronológica de las mismas. En cuanto a la jerarquía de contenidos, la presente, es una exposición más regular, ya que en todas las vitrinas se advierte la misma estructura: un panel con información de grupo sobre determinadas piezas, cada una de ellas con su respectiva cédula, la que contiene la identificación de la pieza, su grupo cultural de procedencia y cronología.

Con respecto a los conjuntos temáticos relacionados con los pueblos originarios y culturas del centro sur del país, se repiten todos los contenidos abordados en la sala anterior (platería mapuche, los textiles ecuestres, las piedras de poder *-toquikuras* y clavos- y la tradición cerámica), a la vez que se agregan nuevos, asociados a otras materialidades y temas. A continuación, se presenta un cuadro de síntesis con las unidades temáticas de la exposición en cuanto a la colección mapuche y pre-mapuche:

Tabla 10: unidades expositivas sobre el pueblo mapuche en la Sala “Chile Antes de Chile”

Espacio expositivo	Objetos	Materialidad	Carácter	Temas
“Diecisiete siglos de alfarería en La Araucanía”	Vasijas, cántaros y ánforas	Cerámica	Principalmente ritual	<ul style="list-style-type: none"> • Tipos de cerámica y su continuidad con el mundo mapuche, • Referencia al contacto con los españoles • Similitudes y contactos con otros grupos cerámicos.
“La mujer y la piedra”	Esculturas	Piedra	Ritual	<ul style="list-style-type: none"> • Significado • Uso • Análisis de la forma • Relación con la estructura social
“Mediadores entre los mundos”	Rewe, tambor, cascabel	Madera, cuero, piedra Metales, restos vegetales	Ritual	<ul style="list-style-type: none"> • Definición de actores dentro de la sociedad mapuche • Prácticas rituales • Cosmovisión
“Humos para sanar”	Pipas	Piedra	Ritual	<ul style="list-style-type: none"> • Cosmovisión • Rituales • Relación con la estructura social
“ <i>Chemamü</i> ”	Estatuas	Madera	Ritual	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con estructura social • Prácticas funerarias • Cosmovisión
“La platería de los mapuches”	Joyas: Tocados, pendientes prendedor, y colgantes	Plata	Bienes de prestigio	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social • Historia
“La trama femenina”	Fajas	Lana	Ceremonial	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social
“Mantas de fiesta”	Mantas	Lana	Ceremonial	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social • Manufactura
“La cultura ecuestre”	Mantas y accesorios	Lana	Bienes de prestigio	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social • Historia
“El origen”	Cabeza de maza	piedra	Ritual	<ul style="list-style-type: none"> • Mito de origen • Cosmovisión
“Los <i>toquicur</i> as”	Colgantes	piedra	Bienes de prestigio/poder	<ul style="list-style-type: none"> • Relación con la estructura social • Historia
“Las clav	Bastones	piedra	Bienes de prestigio/poder	<ul style="list-style-type: none"> • Función • Significado • Conexión con otros grupos culturales

El análisis de los espacios expositivos destinados a esta sociedad y sus antepasados, permite establecer cuatro claros ejes de contenido, organizados según su preponderancia:

- Lo sagrado y lo ritual
- Estructura social
- Poder/status
- Arte/manufactura

La mayoría de las piezas expuestas en la muestra son de carácter ritual y, por tanto, remiten a la esfera de las creencias del mundo mapuche. Como se planteó en páginas precedentes, ello no es azaroso, puesto que son estos los contextos que motivan a los seres humanos a producir sus más bellos y extraordinarios objetos.

Muchos de estos temas son desarrollados en la exposición desde la figura de la mujer, quien, a diferencia de la muestra anterior, aparece en distintas instancias del relato y desde diferentes perspectivas: como productora de objetos (telares), como su portadora (joyas), como sujeto que inspira su producción (esculturas de piedra) y que los utiliza (machi) o, también, para describir aspectos ligados a la estructura social mapuche en que la mujer se encuentra presente, tales como el matrimonio o el linaje, entre otros.

Al respecto, se destaca en los contenidos presentados una preocupación por contextualizar dichas piezas, esbozando –aunque de manera fragmentada– aspectos centrales de la estructura social mapuche. Así, observamos una suerte de contradicción entre un montaje formalista que con su puesta en escena pretende exhibir estas piezas como obras de arte, pero que en términos de los contenidos asume un discurso contextual, ligado a la esfera cultural de quienes las produjeron, aspecto mucho más marcado que en la exposición del segundo piso.

Esta tensión también se reconoce en la organización de las unidades temáticas al interior del espacio expositivo. Estas no se encuentran ordenadas según ningún criterio aparente, salvo el de ubicar aquellas más espectaculares en lugares más destacados o de mayor visibilidad. Por ejemplo, sin duda, unas de las piezas que despiertan el mayor interés dentro de la exposición son los *chemamüll*, estatuas funerarias de madera, las cuales están dispuestas en grupo al fondo del lado izquierdo de la sala y gozan tanto de una ubicación como iluminación destacada, que se produce gracias a la luz natural que entregan las lucarnas que conectan con la plata superior del inmueble.



Figura 58 y Figura 59: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”, *chemamüll*, Fotografía de la autora, 2016.

Sin embargo, en el catálogo de la exposición, el orden se subvierte y asume una lógica de carácter más cronológico, comenzando por el mito de origen mapuche para concluir en la adopción del caballo en esta sociedad producto del encuentro con el español. Pareciera que, en el documento guía de la exposición, sus creadores se dieran el permiso para contextualizar y ordenar en base a criterios más culturalistas la cultura material exhibida. Incluso, a reconocer la contemporaneidad y vigencia de un mundo indígena que en la muestra no emerge:

“Los conceptos que guían el relato son la diversidad de los paisajes; el ingenio de la adaptación de los habitantes ancestrales a estos ambientes, a veces extremos; las tecnologías y los aspectos ideológicos esenciales del ser humano: su estética y sus creencias. **Se pone énfasis en que el mundo precolombino no se extinguió, sino que se encuentra presente en el mestizaje que forma el grueso genético de la población del país, en los ideales religiosos, en el lenguaje cotidiano, en la gastronomía y, fundamentalmente, en los actuales pueblos originarios que son los descendientes de las sociedades prehispánicas que los precedieron**” (MCHAP, 2014:6).

Lo anterior resulta más una declaración de intenciones que el reforzamiento de un contenido manifiesto en la exposición, pues la contemporaneidad del mundo mapuche no está expresada en términos textuales o visuales. Al respecto, cabe detenerse en la selección de retratos de personas mapuche que acompañan la exposición.

Algunas de las vitrinas de “Chile antes de Chile” presentan imágenes de hombres y mujeres mapuche, recurso que se utiliza, en la mayoría de los casos, para contextualizar el uso de una

prenda o un instrumento. Lo anterior, en primera instancia, refiere a un interés por parte del equipo curatorial de visibilizar al sujeto portador o creador de la prenda, es decir, la sociedad tras la cultura material que se exhibe, aspecto que no está presente en la muestra anterior “América Precolombina en el arte”.

Las imágenes seleccionadas corresponden a ilustraciones, o bien, a fotografías del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Las ilustraciones corresponden a “Platería Araucana” (1984), la primera exposición temporal sobre el pueblo mapuche que realizó el Museo. Además de su posterior empleo en “Chile Antes de Chile”, estas imágenes han sido utilizadas por el Museo en diversas exposiciones temporales: “Mapuche!” (1987), “Mapuche semillas de la tierra” (2009), ambas dos destinadas exclusivamente a este pueblo, y “Rostros de Chile” (1997), exposición itinerante que recogió estas y otras ilustraciones realizadas por el artista del Museo, José Pérez de Arce, muchas de las cuales aparecen en esta exposición asociadas a los distintos pueblos indígenas del territorio. A continuación, se pueden ver algunas de estas ilustraciones insertas en la vitrina “La platería de los mapuche” en la exposición “Chile Antes de Chile”:



Figura 60: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “Chile antes de Chile”, vitrina “La platería de los mapuche”
Fotografía de la autora, 2016.

Al igual que las ilustraciones, las fotografías en la exposición son escasas. Una de ellas es la emblemática imagen del Cacique Lloncón, la cual se encuentra dispuesta en la vitrina dedicada a las piedras de poder (*clavas* y *toquikuras*), instrumentos propios de líderes políticos y guerreros. Dicha fotografía fue tomada por el artista fotógrafo Gustavo Millet, a fines del siglo XIX, y ha sido utilizada en diversas publicaciones y exposiciones desde entonces, constituyéndose en un referente en términos del imaginario de lo mapuche “auténtico”.

En diversas publicaciones, Margarita Alvarado ha problematizado sobre la imagen del pueblo mapuche y cómo esta se ha visto fuertemente influida por las fotografías tomadas a miembros de este pueblo en los siglos XIX y XX, por fotógrafos de estudio. Para la autora, la producción de estas imágenes se ciñó rigurosamente a las pautas estéticas y técnicas del retrato fotográfico del siglo XIX, en cuanto a gestos, disposición y escenografías, de manera que, más que tratarse de un registro histórico o antropológico, debieran ser consideradas como (re)creaciones de los artistas que las produjeron. Sin embargo, dada su antigüedad y supuesta autenticidad, hasta la fecha poseen un aura de legitimidad en cuanto a su poder representativo sobre la sociedad mapuche (Alvarado, 2001:15).

Dentro de estas imágenes una de las más difundidas ha sido la del cacique Lloncón, la que, además de haber aparecido en diversos soportes (incluso en la publicidad de productos) ha sido adoptada por movimientos proclives a la causa mapuche, de manera que también ha ingresado en los últimos años a una esfera popular, decorando banderas, afiches y prendas de vestir. Al respecto, José Ancan, reconoce la calidad icónica de la imagen del cacique Lloncón, así como su fetichización, comparándola con la del mismo Che Guevara:



Figura 61: cacique Lloncón.
Fotografía Gustavo Millet. 1890.
Fuente: Memoria Chilena.

Aunque no de manera explícita, con la cita a Lloncón, se reproducen en la muestra los estereotipos que han primado en la sociedad chilena en torno al pueblo mapuche. El mapuche, aquel del siglo XIX, es el que está presente en la exposición, no aquellos contemporáneos, hombres, mujeres e infantes que no se visten a la antigua usanza salvo para ceremonias específicas, pero que se encuentran culturalmente vigentes y cuya cultura material hasta el día de hoy sigue siendo similar a la expuesta en esta sala.

Tras la instalación de la fotografía en la exposición se da la operación de visibilizar al sujeto portador y creador de la objetualidad que se exhibe. Sin embargo, quien es exhibido es un/a mapuche de otro tiempo, distinto del tiempo de quien visita la muestra. Así, mientras existe un intento por reconocer la contemporaneidad del mundo mapuche como pueblo culturalmente diferenciado, anclado en una tradición milenaria representada en las piezas exhibidas y algunos de los textos de la exposición, dicha contemporaneidad es negada a nivel de imagen; la sociedad mapuche actual no cuenta con un rostro, probablemente porque no resulta “tan mapuche” como la imagen del cacique Lloncón.

Así, un análisis en profundidad de la muestra da cuenta de un discurso confuso, en ocasiones contradictorio. Ello se observa también en el mismo nombre de la exposición: “Chile antes de Chile”. Por un lado, el título evita los pronombres o preposiciones posesivos característicos a este tipo de muestras que nos remiten a una suerte de pertenencia como: “Nuestros pueblos originarios” o “Los pueblos indígenas de Chile”. Al contrario, reconoce la existencia de estos pueblos antes de la creación de la República, antes de la definición de unos límites territoriales que no se condicen con aquellos propios de quienes preexistían en el territorio.

Sin embargo, con el empleo de la preposición “antes”, los traslada al pasado y les niega su contemporaneidad, pues se subentiende que en la sala se exhibe aquello que ocurrió “antes” de la República de Chile, negando entonces tanto la vigencia de estos pueblos como su continuidad cultural con respecto a sus pasados precolombinos. A su vez, con el título “Chile antes de Chile” se produce una distinción falaz entre el “nosotros” y “los otros”, entendidos los primeros (la sociedad “blanca” actual chilena) como algo diferenciado de los segundos (los indígenas de “antes”), sin que se reconozca el evidente proceso de mestizaje que se dio en Chile desde la llegada del poder español.

En el ámbito de las contradicciones, otra manifiesta es la ausencia de cualquier tipo de participación nativa en el diseño y conceptualización de la muestra. Lo anterior no debiera

sorprender pues, como se ha establecido con anterioridad, en tanto museo que pretende rescatar el valor estético de las piezas y no su función, significado o contexto cultural, resulta esperable que el Museo no se sintiera obligado a convocar a pueblos indígenas para contar con su propia aproximación a la colección. Más aún, cuando esta es ambiciosa en términos de magnitud, pues refiere a todos aquellos pueblos del territorio chileno.

Sin embargo, es este museo el que organiza el año 2010 –cuatro años antes de la inauguración de “Chile antes de Chile” – el simposio “Los pueblos originarios en los museos. Propuestas curatoriales y museográficas. Construcción de relatos museológicos sobre nuestros antecesores prehispánicos y sus descendientes”. A este seminario asistieron, entre otros, dos representantes del Instituto Smithsonian, quienes expusieron sobre la auto-interpretación indígena y la voz indígena en el Museo Nacional de Indígena Americano (MCHAP, 2012), institución que se ha transformado en un referente a nivel internacional en términos de la integración de la perspectiva de las sociedades indígenas en los museos que refieren a su cultura material

Pese a lo anterior, al menos en términos del montaje antes descrito, no se dilucidan elementos que den cuenta de la participación indígena en la exposición “Chile Antes de Chile”. Una prueba de lo anterior es que mientras en el Museo Mapuche de Cañete no se exhiben ejemplares de un *rewē* debido a razones vinculadas con el cuerpo de creencias de este pueblo, en el MCHAP sí, pese a que se trate de una exposición reciente, posterior a la inauguración del mencionado museo regional.

Pese a lo anterior, los últimos años es posible advertir, sino un giro, una ampliación en el espectro de las exposiciones temporales del Museo, las cuales tradicionalmente se habían caracterizado por una línea similar a las exposiciones arriba descritas, a saber, exposiciones de buena factura –muchas de estas de gran impacto– y con contenidos prolijamente trabajados por su equipo de investigadores, cuyos temas generalmente se centraban en una cultura precolombina determinada. A continuación, se hará referencia a las exposiciones “*Wenu Pelon: Portal de Luz*” (2015) y “*Chi Ruïtran Amulnici ñi Ruïtram /El metal sigue hablando*” (2016), ambas de autoría del artista visual mapuche Francisco Huichaqueo, las cuales no solo instauran la figura de un curador mapuche externo, sino que ilustran nuevas formas de interpretar la cultura material mapuche desde una dimensión artística.

8.3 Exposiciones temporales

8.3.1 “Wenu Pelon. Portal de Luz”: el retorno de los objetos al *wenu mapu*

“Wenu Pelon. Portal de Luz” es una exposición temporal que se instaló en el Museo Arqueológico de Santiago y cuya curaduría le correspondió al artista visual y cineasta mapuche Francisco Huichaqueo. Si bien esta no es una exposición producida por el equipo del Museo Chileno de Arte Precolombino, fue la entidad patrocinante y las piezas que formaron parte de la muestra son de su propiedad.

La exposición, ubicada en una sala rectangular oscura, constaba de dos unidades de contenido: por un lado, una larga vitrina donde se aprecian objetos propios de la cultura material mapuche y pre-mapuche suspendidos de manera irregular, emulando una suerte de movimiento, como si estos fueran llevados por el viento:

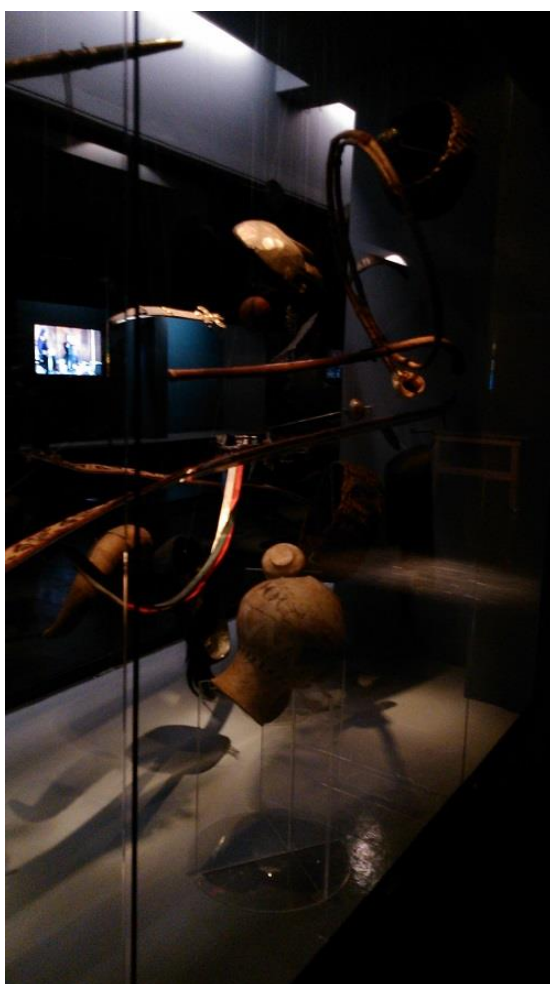


Figura 63: Museo Arqueológico de Santiago, exposición “Wenu Pelon. Portal de Luz”, vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2015.

Como se advierte en la Figura N°63, las piezas no están dispuestas para favorecer su contemplación. Al contrario, muchas de estas se encuentran ubicadas en ángulos que no permiten apreciarlas en su totalidad. Ello pues el montaje se orienta a que los objetos no sean percibidos de manera individual, sino como un conjunto en movimiento ascendente. La vitrina no ofrece ningún tipo de información; no hay cédulas ni paneles que describan datos básicos sobre lo que se exhibe, como cronología, descripción o lugar de origen.

Como contrapunto y frente a la vitrina se proyectan breves videos de 5 a 13 minutos, en los que se pueden observar escenas de la naturaleza y personas mapuches en la actualidad, como un grupo de mujeres hilando lana a la usanza tradicional y conversando sobre dicha labor, o un *werken* (“mensajero”) con su caballo. Sin duda, el video con mayor potencia simbólica es aquel en que aparece un joven de origen mapuche cargando la bandera del territorio *Nagche* (“gente de abajo”), correspondiente al actual territorio mapuche al norte de la Región de La Araucanía, mientras camina por un sendero acercándose a la cámara.

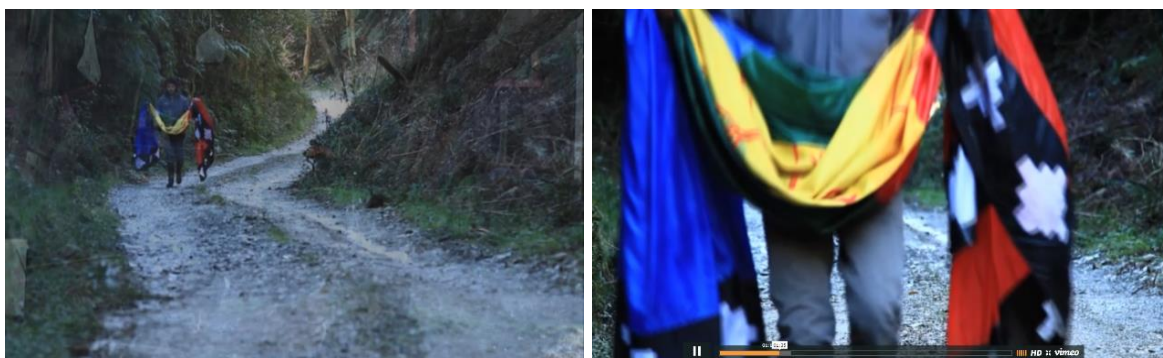


Figura 64: imágenes de uno de los videos exhibidos en la exposición “Wenu Pelon. Portal de Luz”, MAS/MCHAP (2015)⁷³

Cuando su imagen desaparece, emergen escenas de un territorio rural del sur de Chile, sus cielos y paisajes para que luego se escuche la voz en mapudungun de un hombre, mientras se muestran imágenes en blanco y negro de un pequeño mapuche vestido tradicionalmente, lo que insinúa la infancia del sujeto que porta la bandera.

Tampoco acompañan a los videos textos explicativos. El único que se presenta es el que introduce la exposición al inicio de la misma:

⁷³ Ver: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-fuera-del-museo/wenu-pelon-portal-de-luz/>

“Existe un portal donde se conectan dos espacios distantes, es un túnel por donde viajan los objetos a reencontrarse con su sentido original.

Los objetos salen de nuestros campos, de nuestras casas, son de uso diario, pero también son nuestros objetos ceremoniales. Se dirigen ahora por el espacio hacia el resplandor del cielo, suben en forma de espiral hacia el portal de luz. Sacudiéndose el polvo dejan atrás las gavetas de conservación, las etiquetas de catalogación arqueológica desaparecen. Así, volando, agitan su energía para recobrar la condición de objetos vivos, portadores de sabiduría. Los activa nuestra energía, nuestra forma de ver y vivir el mundo hoy.

Se escuchan voces mientras los objetos se trasladan por el portal camino al *Wenu Mapu*, la Tierra del Cielo -no somos objetos de museo, somos una cultura viva-. Se ve una silueta, es un retrato familiar, un caballo reconoce el olor de un *Kultrún*, una rama de *Föye* /Canelo viaja por el agua del río hasta encontrar las manos de una Machi.

El proceso está en curso, ya se ha iniciado.

En este espacio y por un tiempo indefinido se elevará una rogativa día y noche. Cuando culmine el proceso nuestros objetos serán más livianos y habrán recuperado el secreto del por qué estamos acá.

El instinto espiritual antes que la razón”.

(Panel principal. “*Wenu Pelon*. Portal de Luz”).

Diversos son los componentes que hacen de esta exposición una acción tanto contingente como subversiva, que recoge muchas de las problemáticas que hoy en día se discuten en los museos con colecciones antropológicas.

En primer lugar, con “*Wenu Pelon*”, Huichaqueo pone en cuestión aspectos claves de la crítica a la labor del museo etnográfico, en tanto maquinaria colonial que expropia, descontextualiza, manipula y reinterpreta la cultura material de otros pueblos para integrarlos dentro de sus esquemas conceptuales, ya sea como arte o evidencia científica de determinado grupo social. Los objetos en esta muestra, ya no son entendidos como piezas o artefactos, sino como componentes inseparables del complejo universo simbólico mapuche.

La mayoría de las piezas arqueológicas mapuche y pre-mapuche que hoy se encuentran en los museos provienen de contextos funerarios, dada la costumbre -común a muchos otros pueblos- de enterrar a los difuntos con sus objetos bajo la creencia de que estos lo acompañarían en su viaje hacia otra vida, el *wenumapu*. Para el artista, al ser desenterrados y trasladados a un museo, los objetos pierden su funcionalidad y, al hacerlo mueren, aspecto que se vincula con un imaginario colectivo bastante extendido que entiende al museo como un espacio que salvaguarda lo antiguo, lo muerto, lo pasado. Por ello, hay también un

cuestionamiento al entender la cultura material como algo estático, lo que se contrarresta con un montaje que ofrece dinamismo y movimiento. Dicho movimiento es, a la vez, un tránsito hacia el *wenumapu*, lugar donde los objetos funerarios se reencuentran con su sentido y función original. Con ello, Huichaqueo restituye simbólicamente el estatuto de las piezas que devienen en objetos que portan el saber ancestral mapuche.

Pero no es solo la aproximación hacia la objetualidad mapuche en los museos la que se pone en cuestión, sino también la que efectúan estos museos sobre su sociedad a través de los objetos. Con la frase “No somos objetos de museo. Somos una cultura viva”, Huichaqueo cuestiona la operación mimética de los museos, que pretenden hacer inteligible una sociedad a partir de un conjunto de objetos, a la vez que se pone en cuestión el estatuto de “objeto de estudio” que tradicionalmente han tenido estas sociedades para los museos, perspectiva tributaria de la tradición antropológica.

Ahora bien, si se compara la exposición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino “Chile antes de Chile” con “*Wenu Pelon*”, es posible reconocer una objetualidad similar: vasijas, fajas de lana y platería, entre otras. Incluso, la colección de ambas exposiciones proviene del mismo Museo. Sin embargo, la segunda opera como un contrapunto de la primera; opone la imagen sobrerrepresentada del cacique Lloncón a la de un hombre mapuche actual, sin prendas tradicionales; a las imágenes de estudio del siglo XIX se contrapone el video de dos mujeres mapuche conversando sobre el hilado.

En suma, la sociedad mapuche que se presenta en esta exposición es vigente, tiene rostros (y voces), se aprecia desde lo cotidiano y en su territorio, así como en Santiago, lugar donde muchos de sus miembros habitan hoy en día. Se manifiesta en mujeres, niños y varones y, en su diversidad, escapando así de esencialismos y caricaturas.

8.3.1 “*Chi Ruïran Amulniei ñi Ruïram* / El metal sigue hablando”: interpretación mapuche sobre el trabajo en plata

Esta exposición tuvo lugar al interior del Museo Chileno de Arte Precolombino en una de sus salas de exposiciones temporales entre los meses de julio y agosto del año 2016. Para ella, el Museo nuevamente hizo una alianza con Francisco Huichaqueo, esta vez, como comisario de la muestra del trabajo de los sabios plateros (*rütrafes*) Clorinda Antinao y Antonio Chiwaikura.

La muestra se organiza en un espacio amplio con subdivisiones que dan origen a dos estrechos pasillos. El primer corredor, no presenta objetos, solo dos paneles y una proyección al final, en el espacio que comunica con el segundo corredor. En este último se ubican todas las vitrinas y el acceso a una amplia sala final donde se puede observar una instalación. Al ingresar a la exposición, lo primero que se advierte es el título de la misma, en grandes letras, y un panel introductorio, firmado por su comisario, Francisco Huichaqueo.

“La platería mapuche no es solamente ornamental, son piezas vivas con una elocuencia compleja. Hablan como parte de un ritual y también cantan. Sí, literalmente cantan, y lo hacen durante toda su vida. Su primera canción la entona quien le da forma es una melodía de los materiales forjados por las manos del platero. Su canción ayuda a encontrar la forma y a guiar a la futura pieza en las funciones rituales y sociales que deberá cumplir en una comunidad” (fragmento panel introductorio “*Chi Rūtran Amulnici ñi Rūtram / El metal sigue hablando*”).

Será solo en aquella instancia en la que se lee la voz del artista y en la cual se introduce el enfoque testimonial de la exposición. Luego de este texto, serán sus propios protagonistas, los orfebres, quienes hablan sobre aspectos funcionales, cosmológicos o históricos del trabajo de la plata al interior de la sociedad mapuche, así como de ellos mismos en tanto personas pertenecientes a este pueblo.

Contiguo al introductorio, encontramos un panel que presenta las fotografías de Clorinda Antinao y Antonio Chiwaikura, acompañadas de sus testimonios en castellano y mapudungun. Estos no refieren al oficio de la platería ni a los objetos en exposición. Más bien, entregan un relato íntimo sobre su relación con la tradición mapuche y la memoria.

“Llangkalwe. La tierra donde crecí, está poblada de historias de mis antiguos abuelos. Hombres cruzando el torrentoso río Cholchol en invierno sin lograrlo, quedando sumergidos con sus aperos de plata. Hombres poderosos llegados del *Puel mapu*, después de largas ausencias. Abuelos que ven visiones de hermosos seres femeninos peinándose sobre las piedras del río, hombres de tres corazones, hombres que siguieron al puma. Niños trabajando de alquila, cuidando rebaños bajo la tormenta. Jóvenes enamorados de una garza, jóvenes a caballo hacia la guerra, hombres desenterrando cántaros escondidos. Hombres sabios sin territorios, guerreros sin guerras. Hombres de memoria tenaz (Antonio Chiwaikura Chiwaikura, *rūtrafe/orfebre*).

“Tengo olvidadas muchas palabras antiguas y necesito conocerlas. Las machis, las ancianas y los ancianos las conocen. Si me enseñan palabras antiguas, yo se las enseñaré a ustedes. Hace muchos años que vivo en la ciudad, donde no se habla mi idioma. Por eso he olvidado estas antiguas palabras. Aquí solo escucho idioma español, en la radio y en la televisión; todos los diarios están escritos en esta lengua y todas las personas hablan español. Yo, sin saber qué hacer y para mantener mi lengua, debo hablar sola y en voz alta cuando estoy en mi casa para no olvidar cómo pronunciaban mis abuelos. También debo enseñar todas las palabras que aún recuerdo para que no se pierda nuestra lengua” (Clorinda Antinao Varas, *rūtrafe/orfebre*).

Con ello, la exposición introduce a sus protagonistas no solo como los orfebres productores de las piezas que se observarán a continuación, sino como miembros de la sociedad mapuche, intencionado así, que el/la visitante adopte ese prisma para aproximarse a ellas, es decir, en tanto objetos que no pueden ser disociados de un complejo sistema de prácticas y creencias mapuche. Lo anterior se ve reforzado con la presentación, a continuación en el recorrido, de un cortometraje de 19 minutos y cuya factura corresponde a Francisco Huichaqueo. La primera mitad de la obra es de carácter metafórico y presenta a personas mapuche recorriendo espacios naturales abiertos para que luego aparezca la luna, astro asociado con la platería mapuche. Posteriormente aparecerá en el video Clorinda, elaborando una joya en su taller entonando una canción. Dicho canto se hace audible en toda la muestra y acompaña el recorrido.

A continuación, se accede al segundo corredor, más oscuro que el anterior, y en donde se encuentran dispuestas vitrinas por ambos lados. Los objetos exhibidos, en su mayoría corresponden a una gran diversidad de piezas hechas en este metal precioso junto con otros pocos de diferente materialidad. Dada la oscuridad de la sala y el destello de las piezas, estas destacan a lo largo del corredor.



Figura 65: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “*Chi Rūïran Amulnici ñi Rūïtram / El metal sigue hablando*”, vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2016.

Si bien la exposición posee un montaje tenue, mecanismo expositivo recurrente en las exposiciones analizadas en esta investigación, el artista genera ciertos quiebres en cuanto a los mecanismos tradicionales de exhibir que posicionan a la muestra como una poco convencional. En primer lugar, y al igual que en “*Wenu Pelon*”, los paneles no tienen títulos y las piezas no son individualizadas a través de cédulas que entreguen información específica sobre las mismas. Al contrario, no existe un orden aparente de las vitrinas, como tampoco un criterio de selección de los objetos dispuestos en su interior. Así lo expresa, su autor en un

video informativo que realizó el Museo Chileno de Arte Precolombino para la difusión de la exposición:

“Nosotros somos del hacer. En el hallazgo está nuestro guion. O sea, aquí para serte sincero no tenía nada claro y ahora tampoco. Solamente en el hacer voy viendo, o vamos viendo, cómo va quedando la imagen (...) Por ejemplo, tú me puedes preguntar qué significa ese *kollón* negro con esas imágenes de plata encima. No lo sé, pero queda bien. Lo que te podría decir es que está la dualidad hombre mujer, masculino femenino, pero, los instalo en una forma como no se usa” (Francisco Hichaqueo, video “Montaje exposición El metal sigue hablando”)⁷⁴.



Figura 66: Museo Chileno de Arte Precolombino, Exposición “*Chi Rūtran Amulnici ñi Rūtram / El metal sigue hablando*”, vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2016.

De este modo, y como se advierte en la figura N°66, la exposición se organiza en base al montaje conjunto y arbitrario de las piezas como un sistema y, por tanto, el /la visitante debe apreciarlas como una composición y no de manera individual. En este sentido, la muestra resulta más una instalación artística, donde lo artístico, más allá del valor estético individual de las piezas lo comporta, asimismo, un montaje en que estas entran en una interacción que

⁷⁴ Ver: <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/montaje-exposicion-el-metal-sigue-hablando/>. Consultado en febrero, 2017.

no se rige por los criterios expositivos tradicionales como tipo de pieza, materialidad o uso, sino su composición en la vitrina.

Ello, a su vez, es acompañado por símbolos que, aunque sutiles, poseen una gran potencia simbólica y denotan una intencionalidad del artista por referirse a la sociedad mapuche y a su cultura, situando así las piezas de orfebrería en exposición en su contexto sociocultural que las explica y les da sentido. Por ejemplo, algunas vitrinas poseen como fondo telas azules, como puede verse en la siguiente imagen:



Figura 67: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “*Chi Ruïtran Amulniei ñi Ruïtram / El metal sigue hablando*”, vitrina sin título. Fotografía de la autora, 2016.

El color azul, *kallfu*, en mapudungun, posee gran importancia para la sociedad mapuche, en tanto es identificado con la esfera sagrada, el agua, líquido vital, y el cielo (Mege, 2004). Por ello es asociado a lo benéfico y al cielo mapuche, entendido como *wenu mapu*. (Grebe, Pacheco & Segura, 1972), así el poeta mapuche Elicura Chihuailaf, en su obra “De sueños azules y contrasueños” (1995), se refiere al “País Azul”, como el lugar donde habitan los antepasados:

“Desde el otro lado del mar el sol
que se entra
me envía ya sus mensajeras
y a encontrarme iré con
mis abuelos
Azul es el lugar adonde vamos
Los poderes del agua me llevan
paso a paso
El río del cielo es apenas
un pequeño círculo
en el universo”

(Chihuailaf, 1995:123)

Asimismo, y como se observa en la Figura N°67, en la base de las vitrinas se encuentran pequeñas piedras, que operan como soporte de muchos de los objetos. Así, las piezas no están suspendidas, sino ubicadas –y algunas enterradas– en la superficie rocosa, como una metáfora de su raíz cultural, en tanto piezas “ancladas” en una tradición, en la tierra, el *mapu*.

La referencia a la sociedad mapuche se torna más evidente en la tercera y final sala de la exposición, en la que el artista abandona la estructura de montaje a partir de vitrinas y presenta una instalación en donde convergen elementos escenográficos con objetos mapuche. Como puede apreciarse en la siguiente imagen, en esta sala se presenta la recreación de un espacio natural, caracterizado con una fuente de agua (un lago o un río) con plantas, pequeñas piedras y troncos a su alrededor. También conforman la escena elementos propios de la sociedad mapuche: joyas, instrumentos y banderas mapuche. Diversos son los componentes de la escena que pueden ser interpretadas desde una lectura simbólica. En primer lugar, a través de la recreación de un espacio que remite a la naturaleza, pareciera que el artista nos desea trasladar a un territorio natural, pero no cualquier territorio, sino el *walmapu*, en tanto este se encuentra dotado de diversos objetos que pertenecen a este pueblo. En segundo lugar, la escena nos remite a la figura de la *machi*, gracias a la instalación de cuatro *kultrun*, tambor ritual de la *machi* y la silueta que insinúa la disposición de joyas mapuche al centro de la escena.



Figura 68: Museo Chileno de Arte Precolombino, exposición “*Chi Ruïtran Amulnici ñi Ruïtram* / El metal sigue hablando”, tercera sala. Fotografía de la autora, 2016.

A su vez, encontramos dos banderas azules dispuestas en cada punta de la instalación, color que, como se dijo, posee un gran simbolismo para el mundo mapuche. Sin embargo, las banderas expuestas no corresponden a la que se identifica con el pueblo mapuche en la actualidad, sino a una bandera anterior, considerada una de las primeras del pueblo mapuche y que se asocia con la Guerra de Arauco. Esta bandera azul presenta en su centro en color blanco la estrella de ocho puntas, conocida como *guñelwe* y que representa el Lucero o Venus (Cartes, 2013:207).

Así, se cierra un conjunto simbólico que remite al territorio, la cosmovisión y la política, en lo que podría ser entendido como un mensaje que rescata la diferencia y contemporaneidad del mundo mapuche, donde el territorio opera como un elemento unificador. Así, y al igual que en la muestra anterior, Huichaqueo sitúa y ancla a la sociedad mapuche en su territorio, no de manera explícita, pero sí a través de un juego de metáforas y evocaciones.

Ambas exposiciones pueden ser entendidas como un modelo colaborativo de exposición, que se aproxima a la tipología que Phillips denomina “basado en la comunidad” dado que quien define los contenidos y su montaje es Francisco Huichaqueo. Así, tanto en “*Wenu Pelon*” como en “El metal sigue hablando”, estamos frente a una muestra que no es anónima. En tanto exposición de un artista, tiene un autor definido, un autor que, además de artista visual, es

de origen mapuche. Lo anterior encuadra las exposiciones desde un punto de vista específico, la del sujeto subalterno que forma parte de un pueblo que tradicionalmente ha sido interpretado por un “otro” exterior a su cultura y que, dada su condición de mapuche, ostenta una autoridad inalienable al momento de referirse a esas piezas y ponerlas en exhibición.

En este sentido, la propuesta de Huichaqueo se ubica más en la línea de la museología de autor o museología crítica, la cual puede también ser entendida como arte, en tanto propone una estética y concepto determinados para las piezas que exhibe en una suerte de instalación que pretende provocar, en el caso de “*Wenu Pelon*”, una crítica explícita a los entes a cargo de esta labor, incluso a la institución que le cede objetos de su colección para realizar el montaje y, en el caso de “El metal sigue hablando”, situando la platería mapuche en tanto práctica social y culturalmente situada.

Las exposiciones de Huichaqueo, entonces, rompen con la dicotomía museos de arte/ museos de antropología, contextualismo/formalismo. Las piezas de “*Wenu Pelon*” y “El metal sigue hablando”, no están dispuestas en su contexto original –muchas de estas ni siquiera suelen estar asociadas así en la vida real– de manera que el montaje no responde a uno de carácter contextualista en su sentido estricto. Aun así, los objetos están contextualizados en el marco de una propuesta museológica que, a la vez, es artística; no son las piezas las portadoras de una condición de artístico o estético, sino su montaje y propuesta conceptual, que, en esencia, pone en cuestión los modos de aproximación de la sociedad occidental a la cultura material no occidental en los museos.

En esta sección se abordó la aproximación artística hacia las colecciones etnográficas y arqueológicas en los museos. Esta perspectiva se basa en el supuesto de que dicha cultura material puede ser entendida no solo desde su esfera histórica y/o cultural sino también como manifestaciones de arte, entendido este como un fenómeno universal propio de la humanidad, presente en distintos puntos geográficos y épocas y que, por lo tanto, no le es exclusivo al mundo occidental.

Con el análisis de la propuesta conceptual y expositiva del Museo Chileno de Arte Precolombino, se advierten contradicciones significativas entre su vocación museológica – explícitamente artística– y su propuesta museográfica, la cual posee un carácter híbrido que combina una puesta en escena formalista con textos y catálogos que contextualizan

culturalmente las piezas en exposición. Al tratarse de piezas que provienen de universos culturales distintos a los que le son propios a los/as visitantes, el Museo se ve en la obligación de ubicar geográfica y temporalmente a sus sociedades productoras, así como contextualizarlas histórica y culturalmente para permitir así una comprensión sobre el sentido de lo que se observa y, por ende, su valor artístico. En este plano cabe preguntarse si es posible un enfoque puramente artístico para este tipo de colecciones, más bien pareciera que lo que se observa son acentos o distintas miradas que convergen, con diferentes niveles de prevalencia, en una exposición.

Asimismo, dado que el Museo se debe a sus piezas – las cuales fueron seleccionadas bajo el criterio de su valor artístico– este cuenta con un corpus sesgado de la cultura material de dichas sociedades. Por ejemplo, en el caso de la sociedad mapuche, la mayoría de las piezas en exhibición son de carácter ritual, o bien, bienes de prestigio, de manera que la contextualización que realiza se restringe a la descripción de ciertas esferas de esta sociedad ligadas a dicha objetualidad: el poder –económico, religioso o político–, la guerra o la conexión con lo trascendente.

De este modo, el Museo se ubica en una posición compleja: no puede restringirse a la mera exposición de piezas artísticamente valiosas, pues finalmente se ve obligado a contextualizarlas, pero al hacerlo, debido al criterio de su selección recae en omisiones o sesgos en cuanto a qué actores, elementos o actividades de la estructura social de la sociedad a la que refiere presenta. Ello considerando que, dado que es un museo de arte, no recurrirá a otros recursos museográficos, como infografías, videos o maquetas, entre otros, como suelen hacerlo museos que se posicionan desde la esfera histórica o antropológica.

Por último, como se mencionó en párrafos precedentes este museo no solo expone piezas de carácter arqueológico, sino también etnográfico, en especial, objetos pertenecientes a la sociedad mapuche post- contacto con el español, muchos de los cuales se utilizan hasta el día de hoy; como vestimentas, accesorios, utensilios y objetos de carácter ritual. Pese a ello, dichas piezas son exhibidas en una exposición cuyo nombre es “Chile antes de Chile”, título que de manera implícita invita al espectador a “visitar” y “adentrarse” en “otro mundo” que no es el mismo que el presente, con lo que le niega simbólicamente la contemporaneidad cultural a las piezas mapuche que se exhiben. En este plano, también se da una negación de la contemporaneidad de la sociedad mapuche en sí misma. Como se comentó en páginas precedentes, tras la selección de imágenes y fotografías que remiten a la sociedad mapuche del siglo XIX y principios del siglo XX se refuerza en el imaginario del /de la visitante la idea

del “mapuche auténtico”, como aquel que aparece en las imágenes, negando la posibilidad de ver la vasta diversidad que supone la sociedad mapuche contemporánea, que es tanto rural como urbana y cuyos miembros portan y practican niveles diferenciados de su cultura.

Lo anterior contrasta con las exposiciones temporales “*Wenu Pelon*” y “El metal sigue hablando”, las cuales tienen como uno de sus ejes centrales el visibilizar tanto la contemporaneidad de la sociedad mapuche como su cultura, a través de una propuesta museográfica que restituye a los objetos en exposición a su fin primero: como elementos que participan de la cosmovisión y estructura social mapuche y que tienen, por tanto, un rol en la conexión con lo trascendente.

Mientras el Museo Precolombino no puede desprenderse de un enfoque alocrónico (Fabian, 1993), Francisco Huichaqueo, lo cuestiona al sacar del “pasado” (el museo) las piezas rituales mapuches y traerlas al presente en tanto objetos (no piezas o artefactos) que dialogan con el mundo espiritual mapuche en la actualidad.

Tanto “*Wenu Pelon*” como “El metal sigue hablando”, son exposiciones que hacen uso de la cultura material mapuche y sus referentes para problematizar temas contingentes a dicha sociedad en la actualidad. No entienden esta cultura material como arte –como si lo hacen las exposiciones permanentes del Museo– pero sí las utilizan desde esa esfera, la artística, entendida más como práctica social que como un resultado.

CAPÍTULO IX

“Salir” de la vitrina Hombres y mujeres mapuche en los museos

A lo largo de esta tesis se ha intentado conocer cómo los principales museos de Chile que refieren a la sociedad mapuche y su cultura material construyen desde sus exposiciones un discurso sobre “lo mapuche”. Como se dijo en capítulos precedentes, los museos, a través de sus exposiciones construyen y difunden representaciones sobre los fenómenos y actores sociales a los que aluden, lo que en el caso de los pueblos indígenas comporta una mayor complejidad, puesto que convergen en el museo dos acepciones del concepto representar, a saber, en tanto crear significado a través de la descripción y en tanto hablar por un “otro”. Ello pues, la mirada colonial que se instaura en América con la llegada de los españoles y se sedimenta con la construcción de las naciones latinoamericanas, consistió en la instalación de un poder basado en una categorización racial etnocéntrica que ubicó al sujeto indígena en una posición de inferioridad racial, social y cultural, negándole, asimismo, la posibilidad de hablar por sí mismo.

Quienes cumplieron esa labor, fueron en principio, los museos, los cuales entendieron al sujeto indígena como un fósil viviente, cuya cultura y objetualidad debían ser “rescatadas” para su posterior análisis en el museo y, por ende, “aprehendidas” desde la ciencia; se midieron y fotografiaron sus cuerpos, se registraron sus fiestas y tradiciones, se tradujeron sus lenguas y se recolectaron sus objetos, los cuales, al interior del museo se transformaron en “artefactos etnográficos”. El análisis y exhibición de estos artefactos, entendidos como “indicadores de cultura”, resultaron entonces una prueba de lo que se asumía como un estado evolutivo inferior en la humanidad y justificaba, en consecuencia, la colonización de sus portadores/creadores.

Sin embargo, y pese a los pronósticos que apuntaban a la inminente desaparición de los pueblos indígenas producto de lo que se asumía como una inevitable asimilación de la cultura occidental, estos no solo permanecieron, sino que se revitalizaron culturalmente en el marco de un proceso de reconocimiento y reivindicación de su identidad étnica, la cual se tornó en

el eje o fundamento de demandas de larga data y de diversa naturaleza hacia sus respectivos Estados.

Es así que, tanto los museos como la antropología en la actualidad, han debido enfrentar las críticas que emanan de su origen colonial, el cual configuró ciertos modos de aprehender e interpretar al indígena y su cultura material que hoy en día se ponen en cuestión y exigen replanteamientos profundos al interior del museo y la disciplina antropológica, en un contexto en que los y las sujetos indígenas emergen con una voz propia.

En Chile, la cantidad de personas que se reconocen hoy en día como indígenas alcanza a un 9% de la población nacional y, al igual que muchos pueblos originarios de América del Norte y Oceanía, han comenzado a posicionar sus demandas en la esfera pública. Ello trajo consigo una mayor atención por parte del Estado chileno a los derechos de estos pueblos, lo cual se materializó, desde los años noventa del pasado siglo en la instalación de una política multicultural que, si bien reconoce, valora y “rescata” la diversidad cultural presente en el territorio nacional, se niega a hacer “concesiones” que pongan en cuestión su modelo de desarrollo y su estatuto como Estado unitario. De lo anterior ha derivado un aumento en la conflictividad, en especial, con respecto al pueblo indígena mayoritario del país, el mapuche. Este pueblo, si bien comparte una historia con sus pares del país, en términos de posicionarse como los vencidos del colonialismo interno que desarrolló la joven nación chilena, también presenta particularidades, debido a las circunstancias que rodearon la anexión definitiva de su territorio a fines del siglo XIX.

Como se dijo con anterioridad, los mapuche, de ser considerados por la corona española como un enemigo igual que logró no dejarse vencer y mantener su autonomía, con la creación de la nación chilena, devienen en ciudadanos invisibilizados y de segunda categoría, a la vez que “monumentos” (Menard, 2016) representativos, primero de un estado evolutivo que se asumía residual y, posteriormente, de una “antigüedad” que ponía de manifiesto una autenticidad y diversidad cultural, que hoy se asume debe ser resguardada, protegida y fomentada.

Lo anterior ha contribuido a la conformación de un complejo escenario patrimonial en torno a lo mapuche, el cual se caracteriza por el ingreso de nuevos actores, entendidos tanto como incumbentes como gestores en la puesta en valor e interpretación de la cultura material (e ideacional) mapuche. Ello ha significado, tanto la creación de nuevos espacios patrimoniales

como la discusión al interior de los museos tradicionales, en especial, aquellos de carácter público.

Los casos seleccionados en esta tesis permiten identificar la diversidad de museos que refieren a este pueblo hoy en día en el país, ya sea desde el modelo museológico que presentan o su representatividad/alcance, como también los modos en que han hecho suyo el debate global sobre su estatuto como museos custodios de colecciones etnográficas. Así, se han analizado desde museos nacionales a museos de carácter local, desde museos cuyo discurso se centra más en la antropología a aquellos donde prima la visión artística y también de museos que se han abierto a la incorporación de la voz nativa en sus discursos a otros en los que este se sigue construyendo de manera más unidireccional. Todo lo anterior ha incidido en el discurso sobre los mapuche que cada uno de estos hace ostensible desde su principal herramienta discursiva, sus exposiciones.

En el presente capítulo se entregarán algunas conclusiones que permitan comprender cómo se materializa este nuevo escenario político, cultural y museológico que recién se comienza a configurar en el quehacer de los museos estudiados. En este contexto emergente, más que conclusiones, surgen preguntas que se intentarán analizar en tanto líneas de análisis futuras de la temática tratada en esta investigación. Antes de hacer referencia a estas cuestiones, resulta pertinente señalar tres grandes aspectos genéricos que permiten contextualizar el presente análisis.

En primer lugar, es necesario recalcar que las instituciones analizadas poseen diferencias significativas en cuanto su tipología, colección y vocación, así como a la magnitud y niveles de homogeneidad de sus comunidades de base. En este sentido, es distinta una institución como el Museo Histórico Nacional, cuyo ambicioso objetivo es referirse a la historia de Chile y sus diferentes actores, que el Museo Mapuche de Cañete, el cual refiere exclusivamente a una parcialidad de la sociedad mapuche, a saber, aquella que se identifica como *lafkenche* y que habita la provincia de Arauco, Región del Biobío. Del mismo modo, el Museo Chileno de Arte Precolombino se orienta a la puesta en valor de “la América Precolombina”, mientras que el Museo Regional de La Araucanía, apunta a representar a la región en su complejidad y diversos actores, en ambos entonces, su comunidad de base no se restringe a la sociedad mapuche e involucra a otros actores sociales.

Lo anterior, qué duda cabe, condiciona la disponibilidad del espacio expositivo en cada museo para abordar a la sociedad mapuche. Mientras el MHN debe referirse a diferentes

actores, fenómenos y épocas, museos como el Mapuche de Cañete cuenta con el espacio y la legitimidad para profundizar sobre distintos aspectos de la misma, sin tener que hacerlos “competir” con contenidos ajenos a esta sociedad.

En segundo lugar, huelga reconocer que mientras mayor es la relevancia del Museo en términos públicos, mayores serán sus “actores incumbentes”, lo que afecta, por ende, su libertad en términos programáticos. Prueba de lo anterior es que, con solo la consulta a comunidades de interés, el Museo Histórico Nacional consiguió entrar en el debate público a través de uno de los medios de comunicación escrita con mayor renombre y trayectoria del país. En este sentido, la palabra presentada en el MHN, en términos públicos, tiene mayor resonancia a nivel nacional que aquella presentada en el Museo Mapuche de Cañete, dado que el primero es un Museo Nacional, mientras que el otro es de carácter local, cuya influencia, en términos de posicionar un determinado discurso es significativamente menor.

En tercer lugar y finalmente, los museos se deben a sus comunidades de referencia, en tanto son ellas las que se ven representadas en sus exposiciones y, en la medida que estas sean de mayor tamaño y más heterogéneas, resulta mucho más complejo el ofrecer un discurso que las satisfaga. Reconociendo, a su vez, que un museo no es una enciclopedia ni un texto académico y se orienta más que a transmitir una extensa cantidad de contenidos, a propiciar una experiencia que motive en el visitante emociones y sensaciones que lo lleven a querer conocer más de aquello que ha visitado. En suma, los museos deben realizar constantemente negociaciones en cuanto a qué aspecto destacar, qué objeto exhibir y qué contenido tratar en un espacio finito, que siempre resulta insuficiente para hacerle justicia a quienes remite. Ello a su vez, considerando las limitaciones en cuanto a tiempo, recursos humanos y recursos económicos disponibles.

Es entonces, bajo estas consideraciones, en que se desarrolla el presente capítulo, orientado a establecer cruces y conexiones entre las distintas muestras analizadas en relación con el trato que le conceden a la sociedad mapuche y su cultura material. Con todo, las exposiciones analizadas permiten concluir que ello no se vincula con la cantidad de información u objetos exclusivamente, sino al proceso de selección de los mismos, lo cual, se ancla en la concepción que manejan estos museos de la sociedad mapuche y una decisión editorial en cuanto al enfoque que se desea propiciar.

En las páginas que siguen, se intentará sistematizar los casos estudiados en función de los elementos que conforman el complejo conjunto representacional que comporta una

exposición, a saber: objetos, recorrido, montaje, recursos museográficos, fuentes y discurso. A través de esta operación, se pretende obtener un panorama general sobre los mecanismos que en la actualidad desarrollan estos museos para la puesta en valor de la cultura mapuche y, por ende, (re) presentarlos y darlos a conocer al resto de la sociedad.

Luego de este análisis se intentará concluir cómo las partes de cada exposición se configuran como unidades de significado, haciendo emerger el discurso que se desprende de su interrelación, el cual, como se verá a continuación, no se encuentra exento de contradicciones.

9.1 Objetos

A través del análisis de las exposiciones de los museos estudiados, es posible reconocer que el repertorio de objetos que utilizan estas instituciones para referirse a los mapuche son bastante similares, de lo que redundaría una organización similar de contenidos, aunque con diferentes enfoques y acentos según el espacio expositivo disponible, así como la tipología y temática de museo. Los objetos pueden ser categorizados según su carácter (doméstico/ritual), su materialidad (cerámica, lítica, madera, textil o platería), la temática a la que refieren (por ejemplo, la actividad ecuestre o la navegación, entre otros) o su cronología (pre-mapuche, mapuche, mapuche histórico). Por lo general, los museos estudiados combinan las últimas tres categorías para su organización, a saber, cronología, tema y manufactura, ya sea en una misma vitrina o alternando estos enfoques en diferentes vitrinas o unidades de contenido.

La cerámica es la materialidad de objetos más preponderante y se encuentra presente en todas las exposiciones analizadas. Los objetos en exhibición pueden ser de carácter arqueológico y etnográfico. Los arqueológicos corresponden a culturas previas a la mapuche, en específico, a la cultura Pitrén y a la cultura El Vergel. Asimismo, se encuentran presentes en muchas de las exposiciones, cerámicas correspondientes a lo que se denomina “período histórico mapuche” y que suponen el contacto con el español, lo que se advierte en la estilización de sus formas y la introducción de otros elementos en su manufactura, como los fragmentos de vidrio o loza en las bases de los ceramios. Las tipologías de objetos más comunes en las exposiciones son distintos tipos de jarros (*metawe*) ollas, (*challa*), pipas (*kitra*) y, en menor cantidad, vasijas de mayor tamaño, algunas, de carácter funerario.

La mayoría de las piezas de cerámica exhibidas son de carácter doméstico, aunque también se encuentran otras de carácter funerario o ritual. Con todo, cabe destacar que la esfera doméstica se ve mejor reflejada en museos como el Museo Mapuche de Cañete (MMC) y el Museo Regional de La Araucanía (MRA), los cuales, debido a su mayor espacio expositivo disponible, exhiben una mayor diversidad de estos ceramios en cuanto a tipología y carácter. Al contrario, en casos como el Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP), dada la menor frecuencia de estas piezas, aquellas en exhibición, tienden a ser las más espectaculares y escasas, las cuales suelen ser aquellas con decorados y/o diseños extraordinarios (antropomorfos, zoomorfos y fitomorfos) y corresponden a piezas de carácter ritual o funerario.

El repertorio artefactual cerámico, además de permitir la alusión a los primeros pobladores del territorio –las culturas Pitrén y El Vergel –, su manufactura y evolución técnica, permiten el desarrollo de contenidos asociados a la estructura social mapuche, como la diferenciación de roles por género y el rol de estos ceramios en prácticas ceremoniales y funerarias.

En segundo lugar, y al igual que la cerámica, la platería mapuche se encuentra presente en todas las exposiciones analizadas. Estos objetos son prioritariamente etnográficos y representan un espectro de tiempo menor al de los ceramios (siglo XVIII y XX), pues comienzan a masificarse a partir de la plata que portaban los españoles y se asocian con un período de opulencia de la sociedad mapuche, en el marco del fin de la que ha sido denominada Guerra de Arauco y la proyección de la sociedad mapuche hacia las pampas argentinas. La platería entonces, da cuenta, principalmente del cambio estructural de la sociedad mapuche y su relación con los conquistadores hispanos. Asimismo, a través de estos objetos los museos refieren a las jerarquías sociales y el status al interior de la sociedad mapuche, así como a sus costumbres, en tanto atuendos y accesorios.

En tercer lugar, se encuentra la lítica, asociada principalmente a las piedras de poder, a saber, las clavas y *toquikura*, las cuales son un rasgo material característico de la sociedad mapuche. Dichas piezas se asocian con el poder y el estatus y refieren al mundo masculino. Componen también el repertorio de objetos líticos algunas pipas (*kitra*), asociadas a prácticas de índole ritual y otras herramientas de carácter bélico, como las hachas y, en menor medida, las boleadoras.

Aunque con una menor densidad de objetos, lo textil también se encuentra presente en todas las muestras. Las piezas más recurrentes son las mantas, los *trariwe* y, en menor medida, la

indumentaria ecuestre. Dichas piezas también son de carácter etnográfico y remiten tanto a lo doméstico como a lo público y algunas de estas entregan claves sobre la estructura social mapuche y diferencias de género, como ocurre en el caso de los *trariwe*. Con la cultura ecuestre, presente en todas las exposiciones permanentes analizadas, también se hace referencia a la adopción del caballo, sin duda, un hito en la historia de la sociedad mapuche, que contribuyó a su resistencia ante la amenaza española, y promovió un cambio en su estructura social y sistema económico. En este plano, y al igual que las joyas, lo textil, permite introducir la temática histórica asociada al contacto, a la vez que a la diferenciación social y el estatus al interior de la sociedad mapuche.

En menor medida, también se encuentran presentes los objetos de madera, los que, aunque son más escasos, suelen ser los de mayor tamaño. Entre estos destacan las esculturas ceremoniales como el *rewé*, presente en el MHN, el MCHAP y el MRA, las esculturas funerarias, como el *chemamüll*, que solo se encuentran presentes en el MCHAP y el *wampo* (canoa mapuche), pieza que se exhibe en las exposiciones del MRA y MMC. A su vez, es posible observar una diversidad de objetos domésticos de madera como bateas y cucharones, los cuales están presentes en el MMC y el MRA.

Al respecto cabe reconocer que, salvo el caso del Museo Mapuche de Cañete, las exposiciones relacionadas con el mundo mapuche que han sido analizadas detentan un importante componente materialista, en términos de que es el objeto y no el relato el que organiza la exposición. Un ejemplo claro de lo anterior es el Museo Regional de La Araucanía, el cual organizó los temas a tratar en su muestra permanente a partir del repertorio objetual disponible, a saber, su colección.

Por su parte, el Museo Histórico Nacional, dado el pequeño espacio del que dispone para referirse a la sociedad mapuche, pareciera haber optado por las piezas de mejor factura y las más excepcionales, estrategia similar a la del Museo Chileno de Arte Precolombino. Este último, acorde con su vocación de museo de arte no occidental latinoamericano, posee una inclinación estética hacia el objeto, lo cual se ve reforzado con mecanismos expositivos formalistas. Lo anterior, determinará entonces el abordaje de determinadas temáticas, en desmedro de otras cuyo correlato artefactual es discreto, o bien, inexistente.

La selección bajo un criterio estético tiende a sobrerrepresentar en una exposición aquellos objetos minoritarios, asociados a celebraciones o actividades que resultan extraordinarios dentro de la vida cotidiana. Ello en desmedro de aquella objetualidad más discreta de carácter

doméstico y ordinario. De lo anterior derivan, asimismo, sesgos de jerarquía, edad y género. Por lo general, los objetos de mayor belleza y mejor manufactura en prácticamente todas las sociedades son aquellos que remiten a eventos o situaciones de carácter extraordinario. Al igual que una persona “occidental” solo utilizará su vajilla fina para eventos importantes, las sociedades indígenas pasadas y presentes contaban con una distinción objetual entre aquello de uso doméstico y ceremonial, entre los objetos que se usan en la esfera privada y aquellos que remiten a la esfera pública. Así, mientras una vasija de uso doméstico mapuche suele tener una manufactura tosca y sin decorados, aquella destinada a fines rituales presenta mejores terminaciones, diseños o, incluso, formas extraordinarias.

A su vez, con dicha selección no solo se invisibiliza la esfera cotidiana/doméstica, sino también a los actores sociales que no ostenten determinado capital, ya sea económico o simbólico. Por lo general, quienes portan las prendas más vistosas y usan los objetos más valiosos son aquellas personas de alto estatus dentro de la sociedad, como chamanes, guerreros, personas con poder económico o autoridades políticas, las que resultan minoritarias no solo dentro de las sociedades indígenas sino también dentro de cualquier sociedad. En este plano, no son solo las personas sin un capital significativo las que son sub-representadas, sino actores sociales específicos, como niños y mujeres, los cuales suelen estar vinculados a la esfera doméstica. De este modo, la selección de piezas en base a un criterio estético excluye a actores centrales de la sociedad a la que refieren como también a actividades insertas en determinada estructura social; las actividades cotidianas, los juegos y cuentos, los ritos de pasaje, la crianza, el parto y la gestación, entre otras.

En suma, es posible reconocer una marcada tendencia a ubicar el objeto como significante central en las exposiciones analizadas, de lo cual derivan sesgos importantes en la representación de la sociedad mapuche. Una excepción a este fenómeno corresponde al Museo Mapuche de Cañete, el cual, dada su magnitud y temática específicamente centrada en esta sociedad, aborda diferentes esferas de la cosmovisión mapuche a través de textos u otros recursos museográficos que serán desarrollados más adelante.

9.2 Distribución de espacios y recorrido

En cuanto a las exposiciones permanentes de los museos analizados, es posible advertir dos tipos de recorrido: el cronológico y el temático, aunque estos suelen coexistir en la misma exposición con niveles diferenciados de preponderancia. En los museos cuya tipología es más administrativo- territorial –el museo Histórico Nacional y el Museo Regional de La Araucanía– se advierte una organización del recorrido más cronológica, mientras que aquellos de carácter más antropológico o artístico –el Museo Mapuche de Cañete y el Museo Chileno de Arte Precolombino– poseen un recorrido prioritariamente temático. Pese a lo anterior, en todos los museos se presenta, de manera implícita o explícita, la distinción pre-mapuche y mapuche, que supone la presentación de las piezas de culturas arqueológicas de manera previa a la mapuche, la Pitrén y la El Vergel, para luego abordar la materialidad mapuche, salvo el caso de la exposición del MCHAP “El arte precolombino en América” que no realiza de manera explícita dicha distinción.

En lo que respecta al recorrido cronológico lineal, la historia mapuche que se presenta en las exposiciones se concentra en tres hitos fundamentales: a) un pasado pre mapuche asociado a las culturas arqueológicas Pitrén y El Vergel, b) el encuentro con el español y la guerra de Arauco y c) la ocupación del espacio territorial mapuche o “Pacificación de La Araucanía”. Si bien algunos museos desarrollan otros momentos, son estos los que transversalmente se constituyen como hitos. Ello salvo el caso del Museo Mapuche de Cañete, que en su primera sala presenta lo que denomina como “tiempos mapuche”, dentro de los cuales incluye el siglo XX, momento en que se daría la “expansión del movimiento mapuche”. Por su parte, el Museo Regional de La Araucanía también alude a la contemporaneidad mapuche, pero de manera más poética y sin situarla en términos históricos, mientras que en el caso del Museo Histórico Nacional no existe alusión directa a la existencia de personas mapuche en la actualidad, como tampoco en las dos exposiciones permanentes del Museo Chileno de Arte Precolombino, salvo algunos textos que señalan la permanencia de determinada actividad u objeto “hasta la actualidad”.

En cuanto a los recorridos temáticos, estos se encuentran presentes en las exposiciones del MMC, MRA y MCHAP. Como se dijo con anterioridad, los temas suelen derivarse de la exposición conjunta de objetos de similar materialidad o tipología, como la cerámica, la platería mapuche o la lítica, la primera entendida como una tradición alfarera de larga data en el territorio, la segunda como una manufactura de carácter más reciente que da cuenta del

contacto con el español y la tercera principalmente entendida como “piedras de poder” o pipas, asociadas a la actividad ritual y el status al interior de la sociedad mapuche.

En segundo lugar, otras vitrinas temáticas se asocian a ciertos aspectos de la sociedad mapuche estrechamente ligados a la objetualidad expuesta y que remiten a la esfera de lo ritual, el poder y/o el estatus, como la actividad ecuestre, los ritos funerarios, la conexión con lo trascendente y el vestuario, entre otros.

Con respecto a las exposiciones temporales analizadas, por su naturaleza transitoria y carácter temático, es posible advertir una mayor flexibilidad en el relato. Así, “*Wenu Pelon*” y “El metal sigue hablando”, presentan un recorrido libre en que es difícil identificar temas o contenidos específicos, mientras que la exposición “*Trariwe: faja y vida de mujer*”, pone de manifiesto una exposición temática sobre esta prenda, su manufactura, significado y condición diferenciadora/protectora para la mujer que la porta.

9.3 Montaje

En términos del montaje de las exposiciones permanentes de los museos estudiados, pese a sus diferencias temáticas y tipológicas, estas presentan bastantes similitudes, salvo el caso del Museo Histórico Nacional, que se caracteriza por una muestra más tradicional y discreta en términos museográficos. Al respecto, cabe establecer una distinción temporal: la exposición del MHN es más antigua y corresponde a la década de 1990, mientras que las demás exposiciones son de una factura posterior (entre los años 2009 y 2014) y dan cuenta de las nuevas tendencias en expología asociadas a la exhibición de la cultura material indígena, las cuales se problematizarán a continuación.

Pese a que el trato de los contenidos presentados en las exposiciones analizadas difiera en términos de la información que se presenta, el tipo de fuentes a las que se recurre o los recursos museográficos que lo acompañan, en lo que respecta al montaje de las piezas en exhibición, tanto el MMC, como el MRA y el MCHAP optan por recursos similares.



Figura 69: exposición permanente MRA. Figura 70: exposición permanente MMC. Fotografías: Claudia González, 2014. Figura 71: exposición “*Ruñran Amulnici ñi Ruñram / El metal sigue hablando*”, MCHAP. Fotografía de la autora, 2016. Figura 72 y Figura 73: exposición “*Chile antes de Chile*”, MCHAP. Fotografía de la autora, 2015. Figura 74: exposición “*Wenu Pelon*”, Museo Arqueológico de Santiago / MCHAP. Fotografías de la autora, 2015.

En primer lugar, y como se observa en las imágenes arriba presentadas, un recurso característico en estas exposiciones, es la utilización de una atmósfera oscura, donde los espacios de distribución son tenues en contraste con la luz que proviene de las vitrinas y destaca los objetos en su interior, de manera grupal o individual. Dicha atmósfera oscura, incluso, se encuentra presente en algunas exposiciones temporales antes analizadas, como “*Wenu Pelon*” y “*El Metal sigue hablando*”, del MCHAP.

La utilización de la oscuridad en la exposición de piezas antropológicas es bastante común en la actualidad, primero porque evita reflejos molestos en las vitrinas y, en segundo lugar, porque permite realzar el valor estético de la pieza, la cual “emerge” de entre la oscuridad, como puede verse en las imágenes arriba expuestas. A su vez, con este juego de luces se genera una atmósfera que alude a lo misterioso, lo mágico, lo ritual y, también, lo valioso.

A esta iluminación suele acompañarle un enfoque expositivo formalista, a través del cual las piezas se disponen de manera conjunta o independientemente, pero sin interactuar entre sí o construir una unidad de sentido. Al, contrario, las piezas se disponen para ser apreciadas, contempladas, como si fueran joyas en un escaparate. Ello se logra, a su vez, con mecanismos de sujeción leves, prácticamente invisibles, de manera que el o la visitante no tenga interferencia alguna en aprehender el objeto en exposición. Así, estas se observan como si estuvieran suspendidas, flotando en un espacio, marcado por la oscuridad y el silencio.

Oscuridad y levedad, entonces, son los conceptos que emanan de esta *mise en place* de la cultura material mapuche. Cosas, bellas, casi mágicas, pero dispuestas para no ser tocadas, olidas o utilizadas. La cultura material mapuche se ubica entonces suspendida en ese no lugar museológico, que es misterioso, pero a la vez ajeno, triste y silencioso, en suma, muerto. Así, es posible reconocer en casi todos los montajes analizados la preponderancia de una aproximación esteticista a las piezas, cuyo objetivo es presentar conjuntos de valor estético que sean contemplados y no unidades de contenido que permitan la comprensión de los mismos en tanto objetos insertos en determinada cultura y sociedad.

Dicha contemplación, a su vez, se muestra lejana y ajena, como si entrásemos a un “otro mundo” del que participan esas piezas y, por ende, sus portadores. En efecto, este tipo de montajes, es contradictorio porque si bien pretende “poner en valor” la materialidad indígena, haciéndola meritoria de un trato museográfico donde prima la elegancia y la sacralidad, a la vez, refuerza el estereotipo del buen salvaje en conexión con lo mágico y lo ritual, donde sus prácticas y cosmovisión son, a la vez, oscuras y misteriosas. Al respecto, el análisis de Natalia Chwaikura, resulta ilustrativo:

“¿Por qué estar en el subterráneo?, con ese silencio, por ejemplo, con esos colores que no nos representan, es como seguir dejándonos en un gris, en un lamento constante y en el subterráneo... y oscuro...” (Natalia Chiwaikura, participante de comité consultor para la remodelación del Museo Regional de La Araucanía, entrevista, 2014)

Así, este tipo montaje se contrapone con el discurso mayoritario de las sociedades indígenas en la actualidad, que exigen ser representadas como sociedades vigentes, dinámicas, vivas. Al contrario, a través de este mecanismo expositivo, se genera una atmósfera lejana, carente de alegría y dinamismo, donde las personas pasan a un segundo plano y lo que se pone en valor es su materialidad, una materialidad que se encuentra en vitrinas como huella de un pasado que no se reactualiza en el presente. Ello contrasta con el hecho de que muchas de las piezas en exhibición son del todo vigentes en la sociedad mapuche, como las vestimentas y accesorios y objetos ceremoniales, como el *kultrun* y el *rewé*.

Lo anterior abre una interrogante de fondo, que apunta a problematizar por qué las piezas indígenas son meritorias de ingresar a un museo: ¿porque nos remiten a sociedades diferentes y con su resguardo y puesta en valor se reconoce y valora la diversidad humana o porque algunas de estas dan cuenta de capacidades técnicas o cualidades representativas que son excepcionales y, por ende, dignas de ser difundidas al resto de la sociedad? Ambas respuestas son plausibles y, con niveles diferenciados, ambas tendencias se encuentran presentes en los museos analizados. Sin embargo, pareciera que, a nivel de montaje, en la actualidad, lo que se pretende es lo segundo, destacar la belleza o excepcionalidad de la pieza a través de mecanismos que realcen dichas características por sobre su contextualización. Lo indígena entonces, tiene que devenir en bello para ingresar en el museo y ser exhibido.

Ello guarda, asimismo, relación con el giro que los últimos años han dado los museos, en un contexto en que la oferta museológica y cultural es cada vez más variada y los museos se han visto obligados a competir por la atención de un usuario que enfrenta un repertorio más variado de opciones para consumir en su tiempo de ocio. En este contexto, muchos museos se esfuerzan por generar exposiciones de gran impacto y espectacularidad para atraer a un público que demanda “exposiciones-evento”, como si la mera presentación del objeto y el reconocimiento de su valor patrimonial ya no fueran suficientes.

Esto último, se vincula con la distinción que Stephen Greenblatt efectúa entre un modelo expositivo de asombro (“*wonder*”) y un modelo de resonancia (“*resonance*”). Mientras el primero se orienta al impacto y a promover la sensación en el visitante de enfrentarse ante algo único, el segundo corresponde al “poder del objeto expuesto para salir de sus límites formales hacia un mundo mayor, a evocar en el observador las complejas y dinámicas fuerzas culturales desde donde este emerge” (Greenblatt, 1991:42). Para el autor, una exposición exitosa es aquella que se presenta desde el asombro para posteriormente provocar la

resonancia, en una suerte de combinación de estilos, donde el prioritario, acorde con una nueva ética museológica en torno a los portadores y herederos de aquellas colecciones, sería el modelo de resonancia, el cual, para el autor permitiría “sacar al observador fuera de la celebración de los objetos aislados y hacia una serie de relaciones y preguntas implícitas y solo medianamente visibles en la exposición (Greenblatt, 1991:45).

De acuerdo con las exposiciones analizadas, mientras los discursos y contenidos expresados crecientemente tienden a la creación de exposiciones bajo el modelo de resonancia, al contrario, sus montajes se aproximan más a un modelo de asombro. De este modo, si bien las últimas décadas ha emergido un discurso museológico cada vez más respetuoso hacia los pueblos indígenas, lo que se advierte en el privilegio de las denominaciones autóctonas por sobre las científicas, la eliminación de sesgos históricos y una creciente incorporación del conocimiento indígena en los contenidos de sus exposiciones, su puesta en escena en los museos, en la actualidad, denota un retorno hacia los Gabinetes de Curiosidades. Pareciera pues, que existe una disociación entre los equipos de diseño, los que suelen ser externos a la institución, y los equipos encargados de los contenidos, los que generalmente son parte del museo. Mientras los primeros, en la actualidad, estarían retomando conceptos como el exotismo, los segundos crecientemente comienzan a hacerse cargo del pasado colonial de los museos y se han abierto a modos multivocales de interpretación de sus colecciones.

En este sentido, se advierte un cambio a nivel museográfico en la escena museológica nacional en relación con la puesta en valor de la cultura material indígena. Si a partir de los años ochenta del pasado siglo la museografía nacional se vio influenciada por modelos norteamericanos que impulsaban el uso de recreaciones, dioramas y maquetas, hoy en día pareciera que la tendencia apunta hacia montajes menos didácticos y explicativos, pero más espectaculares y “estéticos”, capaces de construir atmósferas de gran impacto visual.

9.4 Recursos museográficos

Los recursos museográficos presentes en las exposiciones analizadas son más bien discretos y, salvo el caso del Museo Mapuche de Cañete, son escasos aquellos de carácter didáctico que permitan al público interactuar con la exposición o profundizar en contenidos más allá de los textos presentes en paneles y cédulas.

Sin lugar a dudas, el principal recurso museográfico que utilizan estos museos en sus muestras permanentes es la imagen, prioritariamente, la fotografía y, en menor medida, dibujos, pinturas y/o videos. Sin embargo, y a diferencia de la propuesta conceptual del montaje que, como se dijo, resulta bastante similar en todos los museos, en lo que respecta al uso de las imágenes es posible advertir diferencias significativas en cuanto a su tipo y frecuencia, así como a su diálogo con los objetos o textos dispuestos en la exposición.

Tanto la cantidad de fotografías, como su diversidad en cuanto al sujeto mapuche que representan resulta inversamente proporcional al tamaño de la comunidad de base de cada museo. Así, mientras el MHN, cuya comunidad de base es grande y heterogénea (la sociedad chilena en su conjunto) solo presenta dos imágenes (pinturas) que representan a personas mapuche, en el MMC, cuya comunidad de base es mucho más pequeña y homogénea (los mapuche lafkenche de la provincia de Arauco) las fotografías de personas mapuche abundan a lo largo de todo el recorrido e identifican a un amplio espectro generacional: bebés, niños, adultos y ancianos. Algo similar ocurre en el MRA, pero dado el menor espacio expositivo presenta menos fotografías.

Próximo al MHN se encuentra el MCHAP, el cual, utiliza imágenes solo en una de sus exposiciones permanentes, “Chile Antes de Chile”. Estas imágenes corresponden a ilustraciones de autoría del Museo, o bien, a fotografías antiguas, como la mencionada imagen del cacique Lloncón. En este sentido, tanto el MCHAP, como el MHN, representan a través de su repertorio de imágenes a un mapuche de otra época, ya sea el de la guerra de Arauco o bien a aquel del siglo XIX, negando, de este modo, la contemporaneidad y vigencia del mundo mapuche en la actualidad. Ello, si se considera que ambos museos tampoco refieren a la contemporaneidad de la sociedad mapuche en sus textos, refuerza una representación alocrónica que no sitúa a esta sociedad en términos de su devenir histórico. Al contrario, los congela, en un momento, histórico determinado, en el caso del MHN, o sin tiempo, como se da en las muestras “Chile antes de Chile” y “América Precolombina en el arte”.

Contrastan con lo anterior, las iniciativas de carácter temporal de ambos museos. Tanto en el ejercicio de colecciones “La imagen del mapuche contemporáneo” del MHN, como en “Wenu Pelon” y “El metal sigue hablando” del MCHAP, la imagen de la sociedad mapuche contemporánea emerge como uno de los signos protagónicos de las mismas. Ello pareciera responder a un interés por parte de estas instituciones por reparar la invisibilización que se

da en sus muestras permanentes. A su vez, estas exposiciones abordan temáticas contingentes en cuanto a la representación del indígena. “La imagen del mapuche contemporáneo”, por ejemplo, atiende directamente a la problemática de la representación del mapuche no solo en los museos, sino en la sociedad chilena en general, visibilizando a hombres y mujeres mapuche jóvenes y urbanos, los cuales suelen estar ausentes tanto del discurso museológico como del imaginario nacional, que asocia lo mapuche con la vida en comunidades al interior del territorio ancestral mapuche.

Por su parte, las exposiciones temporales del MCHAP contraponen el enfoque estático y alocrónico presente en aquellas de carácter permanente con una representación dinámica. Ello ocurre principalmente gracias a la presentación de cortometrajes y videos que permiten ver a algunos de los miembros de esta sociedad en movimiento, en su territorio y hablando en su propia lengua. De este modo, las personas mapuche que presenta y representa el artista visual Francisco Huichaqueo aparecen en la exposición como sujetos con una opinión y perspectiva sobre los objetos allí expuestos, se relacionan con estos y los insertan en un contexto biográfico y cultural.

En el Museo Regional de La Araucanía no se observa la dicotomía muestra permanente /muestra temporal, pues en ambas se utiliza la imagen contemporánea de la sociedad mapuche. En este sentido, se advierte en el MRA una pretensión de mostrar a la sociedad mapuche del *wallmapu* en un amplio espectro temporal y etario, pero siempre desde su conexión con la objetualidad que se exhibe. De este modo, la mayoría de las fotografías del MRA representan a personas mapuche en el hacer, entendido como práctica ritual o cotidiana.

El Museo Mapuche de Cañete, por su parte, opta por otro recurso para referirse a la contemporaneidad mapuche a través de las imágenes. A lo largo de todo el recorrido se observan diversas fotografías en blanco y negro, la mayoría de las cuales son de tiempos pasados, mientras que solo es posible ver a personas mapuche actuales al principio (y final) de la exposición, en el gran panel que muestra a diferentes personas de comunidades aledañas, cuya mayoría participó del proceso de remodelación. Con ello, el Museo Mapuche de Cañete separa espacial y conceptualmente a quienes son parte del pasado del mundo mapuche y quienes representan su actualidad. Lo anterior pudiera ser interpretado como una operación de “sacar” a los actuales mapuche del Museo y situarlos en otra dimensión, esto es, al interior del Museo como espacio que sienten propio, pero no al interior de la exposición.

En este sentido, se podría decir que las personas mapuche que aparecen en esas fotografías no son representadas, sino presentadas al visitante, en efecto, serán sus rostros aquello que primero verá el visitante como también lo último, dado que, al concluir el recorrido se retorna al punto de inicio y el o la visitante vuelve al Hall central donde se encuentra dispuesta la gigantografía. En este sentido, el MMC es aquel que le otorga mayor protagonismo a las personas, ubicándolas al ingreso del Museo, como si fueran estos quienes invitan al visitante a hacer el recorrido, un recorrido que, en parte, contribuyeron a crear.

Por último, cabe destacar, el rol que cumplen las imágenes en las distintas exposiciones analizadas. Mientras en el caso de la exposición permanente del MHN estas son un elemento que se presenta inconexo, en muestras como la del MRA y el MMC, las fotografías operan como conectores entre la objetualidad y los textos, recordando siempre al visitante que tras dicha objetualidad existe un grupo de personas que la crearon, usaron o portaron. Ello también se encuentra presente en el MCHAP, pero de una manera más mecánica y en menor cantidad.

Más allá de imágenes y videos, son pocos los recursos museográficos que se utilizan en las exposiciones revisadas, en su mayoría compuestas por la triada palabra/imagen/objeto. Una excepción son los denominados espacios sensoriales de la exposición del Museo Mapuche de Cañete, los cuales permiten una aproximación a aspectos intangibles de su cultura, así como aquellos que no poseen un correlato artefactual o que este es difícilmente musealizable. Se observan ejemplos de lo anterior con la referencia al fuego y la *ruka*, como espacio de encuentro y transmisión del saber representado con un dispositivo lumínico; los videos animados sobre historias y leyendas y los dispositivos sonoros que permiten al público escuchar cantos o conversaciones en mapudungun. A través de estos, el público es capaz de adentrarse en una esfera más desconocida del mundo mapuche, que dice relación con lo doméstico y con la transmisión del saber al interior de esta sociedad.

Por último, el Museo Mapuche de Cañete hace uso de infografías, mapas esquemáticos y cuadros que le entregan a la exposición un carácter más didáctico y permiten comprender mejor a una sociedad culturalmente distinta. Ejemplos de lo anterior son la infografía que explica las relaciones de parentesco al interior de la sociedad mapuche con sus respectivos nombres en mapudungun o la representación del cosmos mapuche que se encuentra presente en el *kultrun*. En este sentido, los recursos museográficos del MMC se utilizan en la muestra para entender de mejor manera los objetos en exposición, pero también para profundizar

sobre contenidos de carácter intangible. Ello desde una perspectiva didáctica que invita al entendimiento y la contextualización.

Con todo, el enfoque didáctico no es exclusivo de este Museo, El MRA, si bien no dispone de muchos elementos didácticos en la exposición ha suplido esta falencia a través de un nutrido reportorio de actividades educativas que permitan hacer inteligible su exposición a los más pequeños. Asimismo, es el único de los museos estudiados que presenta dentro de su exposición una recreación propiamente tal, a saber, la instalación de la recreación de un sitio arqueológico en el suelo de la exposición, el cual se encuentra cubierto por un vidrio.

Salvo este ejemplo, las recreaciones, como dioramas y escenas a escala, se encuentra ausentes del actual lenguaje museográfico de los museos estudiados en relación con los pueblos indígenas. Sin embargo, tanto el Museo Regional de La Araucanía como el Museo Mapuche de Cañete, contaban con recursos de esta naturaleza dentro de sus antiguas exposiciones permanentes. En la antigua exposición del Museo Mapuche de Cañete se representaba un contexto funerario, mientras que en la del Museo Regional de La Araucanía se exhibía una réplica de una *ruka*. Ambas representaciones, cabe reconocer, de acuerdo con las imágenes revisadas y los dichos de sus directores, eran de mala calidad y podrían haber sido criticadas como una burda aproximación a sus referentes. Pese a lo anterior, el director del Museo Regional de La Araucanía, con sorpresa, reconoce que el público resiente la falta de esos recursos:

“Eh... respecto de la gente mapuche, eh... hay un tema bien recurrente. Aquí había antes una suerte de *ruka*, en el museo. Era una instalación bastante precaria, con cubre piso café, un fuego hecho de papel celofán, había un *cupulhue*, que son estas estructuras para llevar a las guaguas [bebés] con una muñeca plástica adentro colgada. Y la gente reclama mucho eso. Les gustaba y todavía hay gente que me dice “Oye, pero ¿dónde está la *ruka*?” (Miguel Chapanoff, director MRA, entrevista, 2012).

Las recreaciones de escenas, más aún, las que contemplan representaciones de personas a escala, propician un debate interesante al interior de la museología. Por un lado, resulta comprensible que el público las prefiera, dado su carácter didáctico y fuerte componente representacional; para explicar una *ruka* y las diversas actividades que se desarrollan en su interior, es necesaria una larga explicación, mientras que la presentación de una réplica a escala comporta una inmediatez mucho más pregnante que la lectura de un texto o la observación de una fotografía. A su vez, como se observa en el caso del Museo Regional de

La Araucanía, incluso las personas de origen mapuche valoraban la réplica de la *ruka*, pese a su precariedad.

Sin embargo, este tipo de recreaciones en escenas o dioramas no dejan de remitir a una suerte de espectáculo colonial, que refuerzan la dimensión de otredad de las personas allí representadas y propician el “efecto realidad” al que alude Riegel (1996). Así, se genera la dicotomía de dentro/fuera del museo, adentro los “objetos de estudio” a los que se contempla y analiza como si fueran una especie, y “afuera” la civilización que observa a estos indígenas “sin tiempo”, detenidos en el momento de la recreación.

Quizás, ello no tuviera aquella carga de violencia simbólica si quienes estuvieran representados en su interior fuesen tanto mapuches como colonos, en lo que podría ser entendido como una representación de un momento puntual en la historia del encuentro, o si se quiere, la “Frontera”. Otra alternativa sería el plantear el Museo como un espacio vivo donde la *ruka* no corresponde a una escenografía, sino a un espacio vigente para la transmisión de la propia cultura, como ocurre en el Museo Mapuche de Cañete, o bien, a través de una referencia a dicho espacio que no pretenda imitarlo, como ocurre con la interpretación del espacio *ruka*, al interior del MMC.

La “demanda del público”, en ocasiones, se contrapone con la demanda de las comunidades de base. Un ejemplo emblemático de lo anterior es la exhibición de momias al interior de los museos. Como se mencionó en capítulos anteriores, Jorge Pavez (2015) describe certeramente este conflicto a través del caso del Museo Gustavo Le Paige, en el extremo norte del país. El Museo luego de acceder a los reclamos de las comunidades indígenas licantay del territorio para que no se exhibieran sus momias recibió una masiva condena por parte de los visitantes del museo, quienes entendían a las momias como su principal atractivo. De este modo, los museos se encuentran en una encrucijada entre ambas comunidades, las de base, sustento de sus contenidos, y sus visitantes, sus “consumidores” y en último término, quienes contribuyen a la permanencia de estas instituciones en el tiempo. Este conflicto de intereses se entronca con la naturaleza misma de los museos, en tanto constructores de realidades a la vez que productos de la sociedad, cuya mirada colonial, no solo se instala en las élites, sino que se reproduce y disemina en todos los ciudadanos. Así, se entiende que el público, espere del museo aquello que siempre le ha ofrecido, por lo que es también un rol de estas instituciones el instalar en la ciudadanía no solo un nuevo enfoque respetuoso hacia los pueblos indígenas sino también una perspectiva crítica sobre sus mismas prácticas de acopio y exposición de la cultura material indígena.

9.5 Fuentes

Hasta hace solo unas décadas todos los museos estudiados elaboraban sus exposiciones y relatos sobre la base de las investigaciones propias que habían desarrollado sobre sus colecciones y/o la información académica disponible, generalmente de corte histórico, arqueológico o antropológico. De este modo, las exposiciones eran diseñadas y ejecutadas por unas pocas personas, en un contexto en el que no se cuestionaba la autoría interpretativa de los museos, como tampoco su objetividad (Bennet, 1988, Ames, 1992, Macdonald, 2007).

A su vez, solo las últimas décadas las sociedades indígenas se han organizado como un actor social que emerge en la esfera pública, a través de demandas específicas cuyo eje central es su etnicidad (Bengoa, 2000, Zúñiga, 2004). Dichas organizaciones, asimismo, cuentan ahora con una cada vez más significativa *Intelligentsia*, que ha puesto en cuestión el discurso oficial sobre la historia y su rol en ella. Comienza entonces una crítica a la colonialidad que persiste en la sociedad y que permea sus políticas e instituciones. A su vez, la postmodernidad trajo consigo una crítica a los meta-relatos y las visiones unívocas sobre determinado fenómeno. Palabras como verdad y objetividad, entonces, comienzan a ser puestas en cuestión, a la vez que comienzan a buscarse nuevos mecanismos para aproximarse a una realidad que se asume compleja y multifocal.

En este marco, los museos chilenos no han estado ajenos a la crisis que han debido enfrentar los museos de distintos puntos del globo. Por primera vez desde su creación, los museos han sido cuestionados en términos de su legitimidad para narrar la historia de otros e interpretar su cultura material. En Chile, ello aún se restringe mayoritariamente a la escena académica y los museos aún cuentan con legitimidad como entidades que retratan la realidad desde un prisma sin sesgos. Tampoco han sido significativas las críticas a nivel público desde sociedades indígenas a los museos en términos del discurso que realizan sobre ellos o el uso que le dan a su materialidad. Sin embargo, y atentos a la realidad social nacional y el discurso museológico internacional, muchos museos chilenos han efectuado cambios significativos en cuanto a las fuentes que se utilizan para elaborar sus guiones, así como a los actores que se convocan para participar de este proceso.

En primer término, cabe destacar un giro desde un discurso unívoco a uno multivocal, como reconoce Shelton (2003), en el que convergen distintos tipos y niveles de relato. Ello ocurre en el Museo Regional de La Araucanía, el cual, junto con un relato más aséptico e informativo,

presenta otro más poético e interpretativo, acompañado de citas que refieren a un amplio espectro de fuentes presentes y pasadas. De esta forma, son los protagonistas o testigos de los hechos quienes comienzan a tener una voz al interior del museo. Ello no solo le concede mayor legitimidad al relato, en tanto no se presenta como el único posible, sino que subjetiviza los fenómenos aludidos a través de versiones, entregadas por quienes los vivieron, las cuales pueden ser, incluso, opuestas. Con ello, el Museo abandona el rol de presentar una verdad y opta por presentar muchas verdades, las cuales homologa en la medida que las yuxtapone en el mismo espacio museológico, asumiendo así un rol menos protagónico como constructor del relato.

En los museos estudiados, la mayoría de las citas provienen de personas mapuche contemporáneas, provenientes de poesías (MRA y MCHAP), testimonios y crónicas pasadas (MRA y MMC) investigaciones (MRA y MMC) o testimonios obtenidos en el marco de la realización de la exposición (MRA, MMC y MCHAP, con sus exposiciones temporales).

En este contexto, la participación de las comunidades de base en los museos comienza a perfilarse como un fenómeno creciente en la museología chilena. Un ejemplo significativo de lo anterior, son las Jornadas de Reflexión que llevó a cabo el Museo Histórico Nacional el año 2013. Con estas, uno de los museos más importantes del país, asumía la necesidad de convocar a la ciudadanía para conocer su opinión sobre el relato que el Museo debía ofrecer sobre la historia del país. Así, la participación ciudadana se ha instaurado como un mecanismo para obtener información desde otras fuentes, antes desestimadas, así como para legitimar el relato de los museos sobre determinados fenómenos o actores sociales.

En el caso del pueblo mapuche, es posible advertir diversas experiencias en estos museos que dan cuenta de una mayor apertura hacia sus comunidades de base, ya sea para la elaboración conjunta de contenidos en una exposición o para incrementar el conocimiento sobre su colección a través de procesos de co-documentación. Sin embargo, la participación mapuche en los museos chilenos ha tomado formas diversas, puede ser de manera individual, a través de la convocatoria a una persona en específico, como ocurre en los casos del MHN con su ejercicio de colecciones y las exposiciones comisariadas por Francisco Huichaqueo en el MCHAP, o también puede ser grupal como en los casos del Museo Mapuche de Cañete y ambas exposiciones del Museo Regional de La Araucanía. A su vez, la participación puede ser de convocatoria abierta, como en el caso del MMC, o de convocatoria cerrada, donde

quienes escogen a los participantes son los funcionarios del museo, como ocurrió con ambas exposiciones del MRA.

Asimismo, los niveles de incidencia difieren. Si en el Museo Regional de La Araucanía, los grupos que asesoraron al Museo en ambas exposiciones analizadas lo hicieron en tanto informantes, que contribuyeron específicamente a entregar conocimiento sobre la colección o corregir y precisar información sobre los textos, en el caso del Museo Mapuche de Cañete, la comunidad tuvo una participación más continua y profunda, en tanto se le convocó para acompañar al museo en las distintas etapas de elaboración de la exposición y esta, a través de los sabios reconocidos por la comunidad, incidió en decisiones importantes en cuanto a la organización de contenidos y la exhibición – o no exhibición – de ciertos objetos, ello basándose en criterios como su relevancia o pertinencia cultural o ciertos tabúes al interior de la comunidad, como ocurre en el caso de la no exhibición del *rewē*. Ello, si se analiza desde la perspectiva del control cultural que propone Bonfil (1991), implicaría que, en el caso de la remodelación de la exposición del Museo Mapuche de Cañete, la cultura mapuche se torna autónoma, en tanto quien ostenta control sobre sus elementos culturales es la misma comunidad, dado que incide en cómo exponer, qué exponer y qué decir sobre aquello que se expone. Lo mismo ocurre en el caso de ambas exposiciones temporales del MCHAP, en las cuales Francisco Huichaqueo, en tanto persona mapuche, se apropia de su cultura material y la expone presentándola como un repertorio objetual de su pueblo. Sin embargo, en casos como el del Museo Regional de La Araucanía, pese a que existió una participación respetuosa y vinculante, esta se dio bajo el modelo de consulta.

El abrirse al desarrollo de metodologías participativas supone ciertas complejidades, más aún cuando se trata de sociedades culturalmente distintas como la chilena y la mapuche. Ello pues, el elaborar un relato conjunto exige una constante tensión en la que se deben negociar contenidos y propuestas de una manera que satisfaga a ambas partes. En ese plano, los museos deben comprender desde el comienzo del proceso que al propiciar la participación de su comunidad de base deberán ceder poder en la toma de decisiones, aspecto que resulta difícil de asumir para entidades que tradicionalmente han operado de manera independiente a la ciudadanía, entendiéndola como público pasivo y no como un actor incumbente.

Con la sociedad mapuche, a las complejidades mencionadas se suma una de carácter específico que dice relación con la desconfianza que para muchos mapuche despierta el Estado. Dicha desconfianza se ancla no solo en promesas no cumplidas desde su anexión al

territorio nacional, también en una mal entendida participación que muchos entes del gobierno han asumido y que tiende a homologar la participación vinculante a la mera consulta o información sobre políticas y programas definidos previamente, donde la participación, en consecuencia, opera más como un proceso legitimador que una apertura a la incidencia de los pueblos indígenas en las medidas que los atañen. Además, si se considera que Chile, al igual que todos los Estados latinoamericanos suscribieron el convenio 169 de la OIT, su interpretación también podría aplicarse a la esfera museológica, en específico, en lo que respecta a su artículo N°1, que señala:

“Al aplicar las disposiciones del presente Convenio, los gobiernos deberán:

Consultar a los pueblos interesados, mediante procedimientos apropiados y, en particular a través de sus instituciones representativas cada vez que se prevean medidas legislativas o administrativas susceptibles de afectarles directamente.

Establecer los medios a través de los cuales los pueblos interesados puedan participar libremente, por lo menos, en la medida que otros sectores de la población y a todos los niveles, en la adopción de decisiones en instituciones electivas y organismos administrativos y de otra índole responsables de políticas y programas que les conciernan. (Convenio 169 OIT. Art., N°1, letras a y b. OIT- Chile, 2007: 28)

Así, dado que los museos públicos son también instituciones dependientes del Estado, tal y como se aplicó este convenio para evaluar la creación de una nueva institucionalidad cultural, este podría ser aplicado a la elaboración de las exposiciones que refieran a ellos, en especial en museos de carácter público, toda vez que en ellas se construye un discurso sobre su cultura y sociedad, aspecto que, sin duda, los atañe.

9.6 Discurso

Como se advirtió en páginas precedentes, las exposiciones analizadas presentan similitudes significativas en cuanto a la tipología de objetos mapuche y pre- mapuche que presentan en sus exposiciones, como también a los mecanismos para su montaje. El ámbito en que la diferencia puede advertirse con mayor magnitud es en los contenidos expresados de manera escrita, a saber, los textos que acompañan a los objetos y contribuyen a darle una organización y cohesión al relato museográfico.

En todas las exposiciones permanentes analizadas, la mediación a través de textos no solo se encuentra presente, sino que ostenta un rol protagónico, incluso en las del Museo Chileno

de Arte Precolombino, cuya propuesta museológica apunta a la contemplación de la pieza como principal mecanismo para su comprensión.

Los textos cumplen la función de entregar información de diversa naturaleza, ya sea sobre determinada pieza o conjunto de ellas, o bien, sobre aspectos de la sociedad mapuche que no poseen un correlato artefactual o, en el caso de que exista, no se encuentre disponible en la exposición. La primera es característica del Museo Chileno de Arte Precolombino, mientras que la segunda es prioritaria en la exposición permanente del Museo Histórico Nacional, puesto que, pese a que exhibe objetos mapuche y pre-mapuche, la gran mayoría de sus textos no refieren a ellos, sino a hitos de la historia chilena en los que la sociedad mapuche fue uno de sus actores relevantes.

El Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete combinan ambas estrategias. El primero posee un relato temático, cuyos textos suelen vincularse de manera estrecha a la objetualidad que se exhibe y uno de carácter histórico, que suele desarrollarse independientemente a los objetos presentados en la unidad expositiva. El segundo, por su parte, pese a que utiliza los textos para explicar las piezas, ello resulta un punto de partida para referirse a aspectos más intangibles, vinculados a la historia y cultura mapuche, su cuerpo de creencias y tradiciones. A su vez, muchos de sus textos no refieren a ningún objeto en particular, y se presentan independientes o asociados a otro tipo de recursos, como infografías, dispositivos o fotografías.

El volumen de textos es, a la vez, variable. El Museo Histórico Nacional, sin duda, es el que presenta la menor cantidad de estos. En segundo lugar, se encuentra el Museo Chileno de Arte Precolombino, que mantiene a lo largo de toda su exposición una extensión similar de contenidos, los cuales se presentan sintéticos pero informativos.

Los museos que desarrollan mayor cantidad de contenidos son el Museo Mapuche de Cañete y el Museo Regional de La Araucanía, lo que les permite mayor detalle o profundidad en los temas que tratan. Sin embargo, ello también resulta variable y dependerá de los acentos y enfoques de ambos museos. Así, el Museo Regional de La Araucanía desarrolla con extensión temáticas como la cerámica, mientras el Museo Mapuche de Cañete es más sucinto en cuanto a este tema, pese a que pueda extenderse con otros que el MRA no aborda. Un ejemplo de lo anterior es la figura de la *machi* y el *kultrun*, ambas temáticas que el MMC desarrolla con profundidad y desde diferentes aristas, mientras que el MRA no los introduce como temas en la exposición y resulten invisibilizados en la misma.

A su vez, encontramos diferencias en cuanto al hablante de los textos. Con respecto a quién es el que efectúa el discurso museográfico, tanto el Museo Histórico Nacional como el Museo Chileno de Arte Precolombino en sus exposiciones permanentes utilizan únicamente un hablante en tercera persona plural, refiriéndose, cuando lo hacen directamente, a “los mapuche” o “este pueblo”, lo cual establece una distancia con respecto a lo que se narra que supone cierta objetividad. Así, quien habla es un narrador desconocido, que se hace cargo de todo el relato sin interrupciones en cuanto a ritmo o a la emergencia de otras voces.

El Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete, por su parte, además de utilizar un hablante en tercera persona plural, hacen uso de testimonios que se dirigen en primera persona singular o, en menor medida, en primera persona plural, ello interrumpe el relato y le concede un giro más testimonial, el cual queda explicitado a través del uso de comillas, lo que permite que el o la visitante, comprendan que el hablante principal de la exposición da espacio al relato de otra persona.

En este plano, es posible distinguir dos aproximaciones a la sociedad mapuche en estas exposiciones, las cuales, en términos antropológicos puede expresarse desde la dicotomía EMIC/ETIC. El Museo Histórico Nacional y el Museo Chileno de Arte Precolombino utilizan de manera exclusiva un enfoque ETIC en sus exposiciones, en tanto la voz que guía el relato proviene desde el punto de vista de un sujeto externo a la cultura representada: la mapuche. En cambio, el Museo Mapuche de Cañete y el Museo Regional de La Araucanía combinan ambos enfoques, uno ETIC cuando se trata de la tercera persona plural y uno EMIC cuando emerge en el relato la voz de personas que pertenecen a la cultura a la que remite la exposición. Con todo, en el caso del Museo Mapuche de Cañete, el enfoque EMIC se hace más ostensible, en cuanto las citas de personas de la comunidad son más frecuentes en el relato, a la vez que ostentan un lugar preponderante dentro de la jerarquización de sus textos.

Asimismo, en el Museo Mapuche de Cañete surge otra voz, la primera persona plural, esta vez no como cita, sino como parte de un guion central en que se combina un hablante que se refiere a “los mapuche” y otro que relata desde el lugar de “nosotros, los mapuche”. A continuación, se presentan dos referencias que ilustran lo anterior:

“En ese instrumento sagrado mapuche **nuestros ancianos** dejaron impresos todos los aspectos de su entorno, visibles e invisibles, tangibles e intangibles” (fragmento panel “*Kulxun*” [*kultrun*], sala “*Relamtugen*. El habitar frente a la tierra”, MMC).

El *Gijatun* [*nguillatun*] es la ceremonia social más importante **del mundo mapuche**, se realiza en épocas diferentes y el tiempo lo determina cada comunidad” (fragmento panel “*Gijatun*” [*nguillatun*], sala “*Relamtugen*. El habitar frente a la tierra”, MMC).

En este sentido, el Museo Mapuche de Cañete presenta un discurso más complejo e híbrido, en el cual se combina un tono más neutro con otro que se identifica con aquello que describe, ello no de manera individual, sino colectiva. Tras el nosotros, entonces, se remite a la comunidad y se refuerza la idea de transmisión del conocimiento, en que los mapuche explican a los no mapuche determinada práctica, objeto o personaje. El Museo Regional de la Araucanía, en cambio, si bien hace emerger a los mapuche a través de los diversos testimonios que entrega, distingue y jerarquiza el relato, en el cual existe una voz en *off* que es quien lo conduce y otras muchas voces que intervienen para contextualizar y explicar desde la propia experiencia, manteniendo, con ello su autoría en el discurso museográfico.

Ahora bien, en términos de los contenidos expresados en los textos, ellos no necesariamente guardan relación con la tipología museológica de cada institución, más bien, es posible observar una combinación de enfoques. Por ejemplo, el Museo Histórico Nacional, pese a que tiene como prioritario un enfoque histórico en su relato, las pocas veces que refiere a la objetualidad mapuche, lo hace desde una dimensión más arqueológica que histórica.

Por su parte, pese a tratarse de un museo de arte, el Museo Chileno de Arte Precolombino, a nivel de discurso, presenta una marcada tendencia hacia la entrega de información arqueológica o antropológica que no difiere significativamente de la que entrega el Museo Regional de La Araucanía en su recorrido temático. Lo anterior puede advertirse en el siguiente cuadro que compara los textos referidos a las pipas en los guiones de las exposiciones permanentes del Museo Chileno de Arte Precolombino y el Museo Regional de La Araucanía:

Tabla II: textos sobre las pipas mapuche (MCHAP y MRA)

Museo Chileno de Arte Precolombino “Humos para sanar” (“Chile antes de Chile”)	Museo Regional de La Araucanía “Humos de lo sagrado. Pipas en el mundo mapuche” (exposición permanente)
<p>“Fumar tabaco y otras sustancias fue una práctica arraigada en muchas poblaciones prehispánicas. Los pueblos del centro y sur de Chile fumaban en actos sociales, ceremonias religiosas o ritos de sanación. En la actualidad, la costumbre de fumar en pipas como estas persiste entre los (o las) <i>machis</i> mapuches, para quienes el uso del tabaco y el humo son imprescindibles en los rituales a la tierra, la curación de enfermos y la adivinación”</p>	<p>“El uso de pipas en la zona centro sur de Chile proviene desde tiempos prehispánicos asociadas al consumo de tabaco y otras plantas tanto para la vida social cotidiana como para usos en contextos rituales. Los antiguos habitantes del <i>wallmapu</i> conocieron y utilizaron diversas plantas alucinógenas como el tabaco del diablo (<i>Lobelia tupa</i>), el chamico (<i>Datura stramonium</i>) y el latue (<i>Latua pubiflora</i>), llamado también palo brujo. En la cosmovisión mapuche la manipulación del mundo vegetal y su consumo con fines rituales o de sanación está bajo el dominio de lo sagrado pues se les considera elementos de poder que posibilitan el contacto con el cosmos y el mundo espiritual de los antepasados”</p>

Si bien el texto del MCHAP posee una menor extensión que el del MRA, la información que se presenta es similar, dado que ambos aluden a la cronología y ubicación de la práctica asociada a la pieza, la *kitra* (pipa), así como su presencia en actividades cotidianas, ceremonias rituales y ritos de sanación. Ahora bien, mientras el MCHAP se centra más en este último tema, vinculando la *kitra* con la actividad sanadora y premonitora de la *machi* que proyecta hasta la actualidad, el MRA pone acento en su relación con la cosmovisión mapuche, haciendo, a su vez, hincapié en el estrecho contacto de los mapuche con la naturaleza.

Asimismo, tanto el Museo Regional de La Araucanía como el Museo Mapuche de Cañete combinan enfoques en su guion. El Museo Regional de la Araucanía presenta en su guion un relato de corte más eufemístico, así como testimonial, gracias a la disposición de citas de diferentes fuentes integradas al guion principal. Algo similar ocurre con el Museo Mapuche de Cañete, el cual, pese a que tiene un enfoque prioritariamente testimonial, así como un lenguaje más cercano y menos académico, también hace uso de enfoques arqueológicos para interpretar la objetualidad en exposición.

A la vez, en el caso de los últimos tres museos mencionados, dichos acentos pueden intercambiarse, de manera que observamos un discurso muy técnico para referirse a la cerámica por parte del MMC, mientras que el MRA adopta una perspectiva más poética para

referirse a dicha materialidad. En suma, y al igual que con lo que ocurre con respecto al uso y disposición de objetos, nos encontramos con formas híbridas para su abordaje en los distintos museos que combinan enfoques según los objetos o grupos de objetos a los que refieran.

Ahora bien, en lo que respecta a los contenidos propiamente tales, en aquellos referidos directamente a determinado objeto o grupo de estos, es posible distinguir los siguientes:

1. Características y tipología de la pieza
2. Manufactura y condiciones de producción
3. Historia de la práctica asociada a la pieza
4. Usos
5. Significado
6. Relación con la sociedad mapuche
7. Relación con lo trascendente/cosmovisión
8. Relación con la naturaleza
9. Relación con otros grupos
10. Dimensión biográfica/subjetiva

Por lo general, los textos refieren a dos o más de estos tipos de contenidos y, según qué unidad de contenido, cambiará, a su vez, la preponderancia que cada uno detente. Sin embargo, cabe reconocer que por su perfil más arqueologicista, los museos Chileno de Arte Precolombino y Museo Regional de La Araucanía suelen referirse con mayor extensión a los primeros 4 puntos, aunque traten también los siguientes, mientras que en el caso del Museo Mapuche de Cañete ocurre lo contrario, pese a presentar una mayor preponderancia de los últimos criterios, también utiliza los primeros, aunque con menos extensión.

Con todo, resulta difícil comparar las exposiciones mencionadas en este ámbito, dado que organizan los contenidos de maneras distintas. Por ejemplo, si un museo puede referirse a la vida ritual en su conjunto, a través de objetos de diversa materialidad, otro museo divide esos contenidos por materialidad, de manera que se encuentran dispersos en el relato. Con todo, existen ciertos temas comunes en el Museo Chileno de Arte Precolombino, el Museo Regional de La Araucanía y el Museo Mapuche de Cañete, que nos permiten efectuar comparaciones sobre los contenidos expresados, su tono, acento y enfoque. El Museo Histórico Nacional, por su parte, no se consideró desde esta esfera, dado que, como se mencionó con anterioridad, no presenta textos referidos a la objetualidad que expone.

A continuación, se presentan dos cuadros, asociados a un contenido en específico que los tres museos antes mencionados identifican como una unidad de contenido en su exposición e insertan como un todo en una vitrina o parte de ella, a saber, las denominadas “piedras de poder” (clavas y *toquicura*) y la platería mapuche.

En estos cuadros se rescatan los textos de cada uno de estos museos en sus exposiciones permanentes, con el objeto de comprender qué se dice de ellos y cómo se dice.

Tabla 12: textos sobre las piedras de poder (MCHAP, MRA y MMC)

Museo Chileno de Arte Precolombino ("Chile antes de Chile")	Museo Regional de La Araucanía (exposición permanente)	Museo Mapuche de Cañete (exposición permanente)
<p><u>Los toquicura</u></p> <p>Los primeros españoles que llegaron al sur de Chile debieron enfrentarse a los <i>toqui</i>, hombres que asumían el mando en tiempos de guerra. Según su color y tamaño, estos artefactos de piedra pulida o <i>toquicura</i> reflejaban el grado de autoridad de quienes los poseían. Cuando un <i>toqui</i> enviaba su <i>toquicura</i> cubierto de sangre a los demás jefes, ellos recibían la señal: debían prepararse para enfrentar al enemigo. Colgados del cuello de los caciques, estos pendientes constituyeron símbolos de poder y unión entre los pueblos mapuches.</p> <p><u>Las clavas</u></p> <p>Se desconoce el significado, la función y la época de estos objetos de piedra, cuya forma recuerda la estilizada cabeza de un ave. Es probable que hayan sido insignias de autoridad y que tengan su origen en uno u otro lado de la cordillera. De hecho, están presentes en las manos de personajes del arte de La Aguada, una cultura del noroeste de Argentina. El intrigante parecido de algunas clavas con los bastones de mando de la Polinesia, despierta interrogantes sobre su origen aún no resueltas por la arqueología.</p>	<p><u>Clavas y toquicuras, piedras de poder</u></p> <p>"...el <i>toqui curá</i> baja en la tormenta. Eso hay arriba, porque arriba también tenemos mucho mapuche arriba... que ellos fabrican, hacen sus cosas". Amaranto Aigo, ex lonko, comunidad Ruca Choroí, febrero 2001</p> <p>Las Comunidades de los Bosques templados del Sur trabajaron la piedra con extrema fineza, asociando algunos objetos de este material con el mundo mágico religioso, artilugios de arte y poder. Dada su importancia, las insignias de mando elaboradas de piedra debían ser excepcionales en su forma y belleza atribuida a un origen sagrado. Su forma de adquisición no podía ser mediante intercambio ni comercio. Si una persona poseía uno de estos objetos, era porque lo había heredado, o la comunidad se lo había entregado en virtud de su poder o sabiduría. Los elegidos soñaban con ella hasta que se encontraba fortuitamente con ella en medio de los campos arrojada desde el azul cielo.</p> <p>"Pero esa piedra tiene que agarrarla. Tiene que saber mucho, hay que saber mucho cómo manejarla, señora. Si usted no sabe cómo manejarla, esa piedra puede terminar con su familia...Lo come... y hace de piedra no más, pero no es piedra ésa. La forma tiene... que formaba como lagartija, dicen. Si, como lagartija, pero no tiene cola. Dicen que la cabeza tiene forma de lagartija, pero no tiene...no tiene, la cabecita, dicen...así como lagartija. Pero tiene ojos...parece que con los ojos no ve nada, pero forma de ojos no más tiene, pero no tiene ojos, dicen. Eso, el dueño, es Callfucurá. La piedra se llama curá. Callfucurá, Namuncurá... Color verde". Aluminé, Neuquén 11 de Febrero de 1973</p>	<p><u>Genkura. Piedras de poder</u></p> <p>Las piedras se buscaban con el propósito de construir con ellas tótems o insignias y sus características dependían de la persona que lo iba a usar. Las piedras eran buscadas en sitios específicos de la cordillera de la Costa, <i>Nawelfyta</i> y los Andes. Estas piedras eran soñadas. La persona tenía que salir a buscarla en una determinada época, normalmente para <i>wexipantu</i> [<i>wetripantu</i>]. Se partía con la luna nueva y la búsqueda duraba entre nueve y trece días.</p> <p>"Por la fuerza de las piedras, las ocupaban para hacer las <i>Rechricura</i>, esos cálices en que bebían el <i>Mudai</i> ya consagrado; y las <i>Catancura</i>, esos discos de energía con que daban poder a los instrumentos de labranza, evitando la ira de la tierra abierta en heridas; y las <i>Pimuntuhue</i> que eran propicias para la adivinación". Miguel Laborde. La selva fría y sagrada. 1990.</p> <p>"...Ellos (los que tenían poder) buscaban esa piedra de gran poder, proveniente, digamos, del dios del pueblo mapuche. Ese poder viene de los truenos que caen en esa piedra a grandes profundidades de la tierra y después de un ciclo de tiempo, vuelve. Ellos sabían dónde caían, las buscaban y se la colocaban los <i>toki</i>, los que tenían más atribución de mando que los lonko. Esta es una piedra de mucho poder, de mucha sabiduría." Miguel Levíqueo, Lonko Rucaelbún, Elicura. 2007.</p>

Tabla 13: textos sobre la platería mapuche (MCHAP, MRA y MMC)

Museo Chileno de Arte Precolombino	Museo Regional de La Araucanía	Museo Mapuche de Cañete
<p><u>La platería de los mapuches</u></p> <p>A fines del siglo XVIII la joyería en plata floreció en La Araucanía. Su rica variedad de estilos y originales formas marcan el apogeo de la riqueza y el poder de la sociedad mapuche. Por entonces, este pueblo se movía libremente por un amplio territorio, que alcanzaba hasta las pampas argentinas, dominando el comercio de ganados y caballares en las plazas comerciales fronterizas. Las monedas de plata que ganaban se convirtieron en símbolos de poder y prestigio y, transformadas en joyas, comenzaron a ser usadas como ornamentos por las esposas de los <i>lonkos</i> o jefes.</p>	<p><u>Platería mapuche: el resplandor del ornamento</u></p> <p>“Si los joyeros tenían la intención de fabricar un pendiente, ponían en el cajón un pendiente como modelo, dejaban imprimida su forma en la arena...en seguida se juntaban sólidamente los dos cajones. Vertían después la plata derretida por el orificio. Cuando calculaban que se hubiera enfriado, desmontaban las partes del cajón y aparecía la plata cuajada, teniendo la misma forma del pendiente modelo. Lo quitaban del molde y lo perfeccionaban con lima y martillo sobre el yunque”. Pascual Coña 1903.</p> <p>“Así trabajaban los integrantes de la plata para diversas vendas y cintas de la cabeza...Así hacían los aseguradores de las trenzas, los broches de las fajas...y los enlaces del pelo en las espaldas. De la misma forma confeccionan los plateros los cuellos de plata, las cúpulas o realces de los collares, los colgantes grandes del pecho, los prendedores punzón y tupo, el siquill, trapelacucha y cruselis, los anillos y los muy variados zarcillos”. Pascual Coña 1903.</p> <p>La platería en el Mundo Mapuche irrumpe con fuerza a principios del siglo XVIII. Armamentos, adornos tanto femeninos como masculinos, aperos de montar y utensilios domésticos son forjados con monedas que circulan por el territorio mapuche. Otros artefactos de plata conseguidos en los malones son derretidos y forjados por los incansables plateros. De sus manos nacen objetos que resplandecen y cuyo valor no reside en el metal sino en su significado, en el prestigio que denota el ornamento. El trabajo y uso de la platería comienza a decaer a fines del siglo XIX, el níquel, el bronce y el latón reemplazan las antiguas monedas de plata. Los mapuches empobrecen con la radicación y ocupación de su <i>wallmapu</i>, ahora deben vivir como vencidos... los clanes deben desprenderse de sus atavíos y ornamentos. Se les vende, se truecan por ganado o granos, se les empeña y finalmente se pierden. Hoy en día aquellas joyas, las que quedan y las que nuevos plateros se empeñan por elaborar vuelven a ungir de honor y orgullo a quien las usa.</p>	<p><u>Malen Ñi takvn: Vestimenta de la mujer</u></p> <p>“Las mujeres del tiempo atrás vestían el quipam que se parece al chamal de los hombres. Al ponérselo llevan las dos puntas del paño quipam hacia atrás del cuello; allí las retienen; pasa por los sobacos. Por delante el paño atraviesa el pecho por arriba de los senos, y cae extendido hacia los pies. Luego tiran las dos puntas de atrás por encima del hombro derecho, así que el paño lo rodea. En seguida cogen el margen del paño que atraviesa el pecho y lo juntan con las dos puntas tiradas desde atrás del cuello, traspasan con un prendedor de palito o de metal las (tres) partes unidas, lo que da firmeza al quipam...La mujer concluye por ceñir el quipam con el ceñidor llamado cinturón de la cintura. El hombro izquierdo queda desnudo.</p> <p>En tiempo muy antiguo las indígenas no poseían muchas alhajas de plata; tenían el prendedor tupu y los pendientes, más no. Más numerosos eran los adornos de chaquiras. Las ensartaban en hilos y tenían así largas hileras de chaquiras. Con estas sartas de chaquiras se envolvía el cuello, las muñecas y los tobillos. Llevaban otra sarta colgante del cuello, se llamaba <i>maimaitu chaquiras</i>. Otras hileras hacían para afirmar las trenzas del cabello; se llamaban <i>cintas torcaz</i>, por medio de ellas sujetaban en su posición las trenzas arrolladas en la cabeza. Esas chaquiras tenían diversos nombres. Una clase se llamaba <i>chaquiras coloradas</i>, otras amarillas, otras verdes, rayadas, <i>torcaz</i>, <i>tórtola</i>; muchas otras clases tenían su nombre especial; ya no recuerdo todas.” (Pascual Coña).</p> <p>El uso de <i>trarilonkos</i> y <i>prendedores</i> durante ceremonias tiene una función protectora, ya que las fuerzas maléficas andan detrás de la cabeza y del corazón, como son partes penetrables para hacer mal a la persona. La ceremonia por excelencia es un momento arriesgado, porque se convoca a la comunicación sobrenatural lo cual puede ser de dos clases: bien o mal. Para protegerse contra este riesgo, la mujer mapuche se viste con joyas grandes y pesadas en las partes débiles: la cabeza y el corazón. Al mismo tiempo las joyas son símbolos para “<i>küme lonko</i>” y “<i>küme piuke</i>”: una cabeza buena y un corazón bueno, conceptos que garantizan una persona bondadosa y libre de malignidad.” (NATASHA WEVER. <i>Küme platañma domo</i>)</p>

Museo Chileno de Arte Precolombino	Museo Regional de La Araucanía	Museo Mapuche de Cañete
		<p><u>Rvxafvn. Crear objetos de plata</u></p> <p>La platería mapuche surge del conocimiento y dominio de la filosofía. La construcción de piezas como el <i>Keltatue</i>, <i>Sikil</i>, <i>Trarilonko</i>, <i>Kilcai</i>, <i>Ritril</i>, <i>Punzon</i>, <i>Tupu</i>, refleja como fue el comienzo de la vida en el <i>Wallmapu</i>, y las fuerzas que la posibilitaron, como nace la vida humana en el <i>Nagmapu</i> y su interrelación con el resto de los elementos de la naturaleza, la relación entre la vida, la muerte y lo espiritual. La forma física del <i>Wallmapu</i> y los espacios en que se divide, etc.</p> <p>La platería surge también del desarrollo económico alcanzado por el pueblo Mapuche, fundamentalmente en el siglo XVIII. La base ganadera, junto a un alto nivel de intercambio comercial con los españoles y de gran trasiego con los Puelche, trajo consigo la introducción de la moneda de plata que se concentró en los <i>lonkos</i>.</p> <p>El conocimiento de la manufacturación de los metales permitió que algunos mapuche se fueran transformando en <i>retrafes</i>, en cada uno de los niveles sociales.</p> <p>La platería tuvo una connotación social. Para la construcción de algunas piezas como el <i>Chawai</i>, <i>Trariku</i>, <i>Trarinamun</i>, <i>Keltachapehue</i> y otras, se debió tomar en cuenta el <i>Tugun</i> (territorio de origen) de la persona para quien se hacía.</p> <p>También tuvo una connotación política, que se manifestó en el enjaezamiento de los caballos del lonko y posteriormente en utensilios del lonko como rebenque, espuelas, cinturones, sombrero, mate, bombillas, etc.</p>

Como se puede advertir en la tabla N°12, el hecho de que el Museo Mapuche de Cañete sea el que destina mayor espacio expositivo de los tres para referirse a la sociedad mapuche, no implica que desarrolle todos sus contenidos con mayor profundidad y extensión. Al contrario, con ciertos temas u objetos presenta un discurso sintético, mientras que otros, como la vestimenta femenina y la platería, los desarrolla con gran extensión. En este sentido, la selección de contenidos del MMC guarda más relación con la relevancia que estos tengan (para el Museo y la comunidad) que con la existencia de objetos que permitan desarrollarlos.

Los textos presentados nos permiten, a la vez, comprender el tono del discurso. Mientras el Museo Chileno de Arte Precolombino presenta un tono homogéneo, pedagógico y sintético que logra entregar información relevante en pocas palabras, el Museo Regional de La Araucanía combina un tono más poético con uno técnico, que tiende a ser más descriptivo y con una mayor referencia al contexto cosmológico e histórico de la sociedad mapuche. El del Museo Mapuche de Cañete, por su parte, se caracteriza por ser más cercano y menos técnico, aunque, al igual que el Museo Chileno de Arte Precolombino, posee una arista pedagógica, en términos que pone su centro en la explicación y la contextualización. Por ejemplo, mientras el MRA y el MCHAP se centran en describir el contexto histórico en que surge la platería al interior de la sociedad mapuche, el MMC pone acento en el significado de las prendas, en tanto protectoras de las mujeres que las portan.

Por último, los ejemplos mencionados ilustran la diferencia entre un enfoque centrado en el objeto del MCHAP y el MRA, y uno que pone acento en la práctica, manifiesto en el MMC. De este modo, mientras los dos primeros abordan las piezas de plata mapuche, en tanto manufactura (“la platería mapuche”), el MMC la inserta como contenido en el marco de la vestimenta femenina. Similar perspectiva se aprecia en la referencia a la vestimenta ecuestre, que para el MRA y el MCHAP son presentadas como “el caballo símbolo de autonomía y dominio mapuche en una sociedad intercultural” y “Cultura ecuestre y arte textil mapuche”, respectivamente, mientras que el MMC introduce una objetualidad similar, desde la perspectiva de la “Vestimenta del Hombre”. Con respecto al discurso histórico las diferencias resultan más significativas, como se verá continuación en las tablas N° 14 y N°15:

Tabla 14: textos sobre la “Guerra de Arauco” (MHN, MRA, MMC)

Museo Histórico Nacional	Museo Regional de La Araucanía	Museo Mapuche de Cañete
<p><u>El Biobío como frontera</u></p> <p>Mientras los conquistadores avanzaban hacia el sur de Chile, los sucesivos levantamientos de la resistencia mapuche definían lo que por mucho tiempo fue una verdadera frontera: el río Biobío, lugar de encuentro bélico y, más tarde, comercial entre españoles e indígenas.</p> <p>El avance fundacional y el proceso de dominación de los indígenas fueron interrumpidos en 1553, cuando una gran rebelión mapuche guiada por Lautaro le costó la vida a Valdivia, obligando a los españoles a abandonar la ciudad de Concepción y algunos fuertes más al sur.</p> <p>Los gobiernos de Francisco Villagra –1561 a 1563 –, y los dos de Rodrigo Quiroga –1565 a 1567 y 1575 a 1580–, se destacan en la historia de Chile porque debieron hacer frente al segundo gran alzamiento del pueblo mapuche. La guerra durante esos años produjo una profunda desmoralización en los conquistadores, que carecían de la organización militar y los recursos necesarios para someter a los indígenas. El último gobernador del siglo XVI, Martín García Oñez de Loyola, murió en 1598 en medio del “Desastre de Curalaba”, que significó la destrucción de 7 ciudades al sur del Biobío y estableció la frontera austral de la Capitanía General del Reino de Chile en la ribera norte de este río.</p> <p>A diferencia de lo sucedido en otros lugares de América, la resistencia indígena en Chile fue constante. Organizados en escuadrones altamente especializados, la táctica guerrera empleada por los mapuches consistió en atracarlos en forma periódica, en lugares geográficos estratégicos, bajo emboscadas y en oleadas sucesivas.</p>	<p><u>Forasteros en el wallmapu. Los españoles le llamaron las tierras de Arauco</u></p> <p><i>“Fue después cuando los mapuches escucharon el ruido de los choroyes. Nunca habían bajado de la cordillera donde anidaban entre los piñoneros. Una mañana los sintieron bajar con su bullicio. Se le consultó a la Machi, la que tomando a uno de sus animalitos en sus manos dijo las grandes desgracias que iba a vivir el pueblo. Dijo que las familias iban a llorar mucho, que iban a sufrir mucho a causa de una guerra que iba a venir. Eso lo dijo claramente la machi, porque los choroyes anunciaron la llegada de los españoles”.</i> Relato recogido en la Provincia de Malleco, Bengoa 1985: 28 Relato recogido en la Provincia de Malleco. Citado en: Bengoa, José 1985 Historia del Pueblo mapuche Siglo XIX y XX. Ediciones Sur Colección Estudios Históricos. Editorial Interamericana. Santiago, Chile.</p> <p>En Enero de 1550 doscientos hombres de a caballo comandados por Pedro de Valdivia cruzan el Biobío fundando las ciudades de Tucapel, Purén, Angol e Imperial. Más al sur instaló ciudades en Villarrica, Osorno y Valdivia. Comenzaban así 300 años de intentos de conquista y ocupación del wallmapu. En 1598 los mapuche destruyeron todas las ciudades españolas al sur del Biobío, las cuales no se refundarían sino 280 años después.</p> <p>En el parlamento de Quilín, realizado en 1641, la corona española reconoce la independencia del territorio y la nación mapuche entre el Biobío y el Toltén, condición que se mantendría más o menos estable hasta la ocupación chilena del territorio doscientos años más tarde. Era el nacimiento de La Frontera.</p> <p><i>“A partir de las paces de Quilín,[...] se comenzó a entablar el comercio entre españoles e indios. Entraban y salían los españoles libremente a las tierras de los indios sin algún recelo; y los indios de la propia suerte iban a las ciudades y estancias de los españoles a comerciar, trocando sus ponchos y otras cosas por las que necesitaban; y así mutuamente se vivía en buena conformidad”.</i> Miguel de Olivares 1865</p>	<p><u>Llegada españoles</u></p> <p>1.540 a 1.600. Fundación de las primeras ciudades. Primeras guerras y conflictos. Michimalonko, Lautaro, muerte de Pedro de Valdivia en Cañete, derrota en los pantanos del río Tucapel.</p>

Tabla 14: textos sobre la Ocupación de La Araucanía (MHN, MRA y MMC)

Museo Histórico Nacional	Museo Regional de La Araucanía	Museo Mapuche de Cañete
<p><u>La expansión del territorio</u> En 22 años Chile pasó de ser un país confinado al Valle central a otro de gran extensión, que abarcaba desde Tarapacá hasta Tierra del Fuego. No obstante, en el período el país debió ceder antes Argentina sus pretensiones sobre la Patagonia. Durante gran parte del siglo XIX, los países hispanoamericanos se preocuparon de establecer sus límites territoriales mediante la guerra o la diplomacia. Además, ocuparon aquellos territorios agrestes no alcanzados por el imperio español. Chile no fue la excepción, y en ese movimiento entre 1862 y 1884 salió favorecido. En cuanto a su frontera sur, en 1862 se inició la llamada Pacificación de La Araucanía, en la práctica, una guerra de ocupación de los territorios mapuches conservados por ellos durante más de tres siglos, lo que implicó la expansión de las tierras dedicadas al cultivo de rengu. Además, al rimo de la producción ovejera, se inició la ocupación económica de Magallanes y Tierra del Fuego.</p>	<p><u>Forasteros en el <i>wallmapu</i>. colonos en La Araucanía</u> <i>Rápido anda nuestro tren. Los carros están repletos de viajeros; el elemento extranjero predomina. A mi alrededor conversan en alemán, en francés, en inglés, a veces también en español... Muchedumbres esperan en todas las estaciones. Sentadas en el andén, en filas, mujeres chilenas preparan al aire libre la cazuela (puchero) para los viajeros. La variedad de los trajes, la agitación de esta muchedumbre abigarrada, los gritos, los movimientos desordenados, le prestan momentáneamente una animación extraordinaria a esas localidades aisladas.</i> Francisco Grin en viaje de Angol a Nueva Imperial 1887 . Finalizada la ocupación militar en la Araucanía, luego de 15 años de resistencia mapuche, el pueblo originario fue radicado en comunidades y sus tierras fueron confiscadas por el Estado que luego las remató y entregó a colonos nacionales y extranjeros. En 1882 se instala en Europa la Agencia General de Colonización, responsable de traer a la Araucanía sus nuevos pobladores. Eran originarios de España, Alemania, Inglaterra, Portugal, Francia. Los más numerosos fueron holandeses, suizos e italianos. Se radicaron junto a colonos chilenos en pequeños pueblos unidos por el ferrocarril. Desde allí las familias se desplazaron a ocupar los campos asignados. Algunos tuvieron éxito, el resto fracasó en la empresa, empobrecidos se devolvieron a sus países o se radicaron en las ciudades dedicándose al comercio, el artesanado y la pequeña industria. <i>“Es una dura existencia la nuestra”, me dice este joven, cuya vestimenta en mal estado me atestigua su pobreza. “Incluso trabajando hasta hacerse polvo la vista, avanzamos muy poco. No es nada cuando se está acostumbrado a esta clase de trabajo, pero el que maneja el hacha por primera vez conoce momentos muy malos”.</i> (Francisco Grin 1887 haciendo mención a la entrevista con un colono suizo de la Colonia de Victoria) <i>[...] al alba del viernes desde Los Sauces se ordenó la partida para la “Nueva Italia”, era un espectáculo imponente ver la gran fila de 145 carretas con vigorosos bueyes [...] La bellísima i original caravana era acompañada i dirigida por los Gendarmes de la Colonia i sus oficiales...</i></p>	<p><u>Despojo</u> Derrota militar, reparto de las tierras mapuche e inicios de la Colonización. El repliegue 1.850 a 1.900 (última resistencia hasta Villarrica) desde el río Cautín al río Cruces.</p>

Museo Histórico Nacional	Museo Regional de La Araucanía	Museo Mapuche de Cañete
<p>Ambas empresas fueron desastrosas para los indígenas. Los Mapuches malvendieron sus tierras o simplemente les fueron arrebatadas por la fuerza, mientras que los alacalufes, yaganes, tehuelches, y onas –kaweshkars, yámanas, oanikens (sic) y selk'nams, según sus propias lenguas– fueron exterminados por las enfermedades occidentales y por una inusitada violencia, en la que se llegó a pagar por cabeza de indígena muerto. Lo anterior en medio de la completa indiferencia de la sociedad chilena.</p> <p>En su expansión hacia el norte, Chile conquistó militarmente Antofagasta y Tarapacá, en la Guerra del Pacífico. Con ello, el país capturó ricos territorios mineros, pero también debió ceder, en 1881, la mayor parte de la Patagonia a Argentina, ante la amenaza de que este país se sumase como adversario a aquella guerra.</p>	<p><i>Muchos de los viejos colonos i de los más jóvenes se encontraron con sus conocidos lo que resultó un encuentro conmovedor...el ruido de las ruedas de estas 145 carretas sembraba música, himno del trabajador que va de un mundo a otro".</i> Diario L'Italia de Valparaíso 16 de marzo de 1905.</p> <p>Cada familia recibió una yunta de bueyes y una carreta, hacha, corvina y un rifle con que defenderse del ataque de los indígenas. La vegetación que cubría todo el terreno era tan áspera que la familia Heyboer demoró un año en llegar al lote asignado, ubicado a 7 km de Gorbea por la cuarta faja. Relato de un Colono Holandés llegado en 1903 a Gorbea.</p> <p style="text-align: center;"><u>La reducción mapuche: de comerciantes y ganaderos a pequeños campesinos y obreros urbanos</u></p> <p><i>Señores: No vengo a llorar como mujer lo que mis abuelos supieron defender como hombres; pero permitidme que os diga que mientras los valientes conquistadores nos trataron francamente como enemigos, pudimos defender nuestra tierra, pero cuando algunos malos gobernantes de la República se hicieron nuestros amigos, su amistad debilitó el vigor de nuestra raza, alcoholizándola, y nos sumió en la miseria arrebatándonos nuestras tierras.</i> Manuel Manquilef Extracto del discurso en el Congreso Araucanista. Santiago 1916.</p> <p>El Proceso de reducción y entrega de títulos de merced ocurrió entre 1884 y 1929. Con ello se liquidó el espacio territorial mapuche. El estado asignó terrenos a familias extensas elegidas y distribuidas arbitrariamente. Se alteró el hábitat, el modo completo de convivir y los sistemas institucionales fundamentales de la sociedad mapuche. Sólo se asignaron las tierras cercadas, limpias y cultivadas. Las tierras de montaña, bosques, vegas, pastizales y veranadas o las que estaban en barbecho no fueron reconocidas como parte de la propiedad mapuche y fueron declaradas propiedad fiscal. El estado entregó 3.087 títulos de merced equivalentes a 475 mil hectáreas y favorecieron a 77.751 personas, es decir cerca de un 50% de la población mapuche de la época. El resto quedó sin tierras, viviendo en los mismos lugares que habían ocupado, pero sin derecho a propiedad. Los títulos de merced no podían ser vendidos a personas que no fueran indígenas. Sin embargo, la comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato, en el 2004 detectó un 31% de tierras “perdidas”, es decir que en la actualidad no están en manos de mapuches...</p>	

Los eventos históricos seleccionados en estos cuadros corresponden a: a) la llegada del español/ Guerra de Arauco y b) la denominada “Pacificación de La Araucanía”. Ello pues, como se dijo con anterioridad, corresponden a hitos históricos de suma relevancia para la sociedad mapuche y, dada su relevancia en la definición identitaria de este pueblo, resultaba interesante comparar los enfoques con que estos museos los abordan. A su vez, ello explica que la mayoría de las exposiciones permanentes refirieran a ellos. El único Museo que no hace referencia a estos eventos es el Museo Chileno de Arte Precolombino, dada su vocación artística, ello explica, a su vez, su ausencia en las tablas N°14 y N°15.

La información presentada en estos cuadros permite establecer algunas conclusiones sobre la aproximación de estos museos a la dimensión histórica del pueblo mapuche. En el caso del Museo Mapuche de Cañete, ambos contenidos se presentan al interior de la línea (o círculo) de tiempo, de manera que los textos referidos tanto a la Guerra de Arauco como a la ocupación definitiva de su territorio (“Pacificación de La Araucanía”) son mínimos. El relato se restringe a mencionar algunos hitos y a situarlos espacio-temporalmente con un lenguaje que sorprende por su asepsia. En este sentido, el lenguaje utilizado pareciera responder más un esquema de ideas ampliamente conocidas que no merecen mayor desarrollo, dado que son de conocimiento común. Será en la dimensión temporal del futuro (“*Kvpan mogen*. La vida que viene”) en que el texto de este museo se torna más explicativo y dotado de una perspectiva, la mapuche:

“El futuro mapuche es la construcción y la consolidación de lo que se ha venido trabajando desde diferentes aspectos, a partir de lo que fue la forzada incorporación a los estados chileno y argentino (conocida como “Pacificación de la Araucanía” y “Guerra del Desierto” respectivamente). Esta consolidación podría decirse que es la reconstitución del *wajmapu* [*wallmapu*] como concepto y vida territorial, cuando se logre traspasar los cuatro movimientos vitales que ha venido desarrollando como pueblo. Esto es:

Movimiento político: Ha tenido un desarrollo y transformación permanente desde 1.910 hasta llegar a los actuales discursos de autonomía.

Movimiento cultural: No solo rescata, sino que recrea el mundo mapuche contemporáneo. Estos dos elementos han tenido un fuerte desarrollo en las últimas décadas.

Para completar el círculo se prevé otros dos movimientos cuyos actores en el pasado fueron trascendentes en la construcción y visión mapuche:

Movimiento de lo práctico

El trabajo de los *kalku* con las energías de la naturaleza.

Movimiento de lo sagrado

Debería ser la reconstitución de la visión sagrada a través del trabajo de los *Machi*, *Genpin*, todos los que trabajan en este espacio de conocimiento”

(panel: “*Kvpan mogen*. La vida que viene”, MMC).

En este sentido, la interpretación de la historia en el MMC se realiza desde la sociedad mapuche y su cosmovisión, de manera que su destino se encuentra tanto influido por una acción política y cultural como por una de carácter ritual, asociada al diálogo con la naturaleza y la mediación de figuras sabias conocedoras de la cultura.

Desde otra perspectiva, el Museo Regional de La Araucanía, efectúa un relato multivocal de los hitos conflictivos en la historia entre los habitantes originales del *wallmapu* y quienes define como “forasteros”, es decir, españoles y colonos europeos. Así, ofrece matices a la “Guerra de Arauco” y la “Pacificación de La Araucanía”, haciendo hablar tanto a españoles, como a colonos y a mapuches. Con todo, y al igual que en caso del MMC, quien resulta el protagonista de la historia es el mapuche, a la vez que se presenta como víctima, no de los forasteros, sino del Estado chileno.

En cuanto al Museo Histórico Nacional el discurso es más confuso, ya que, en una primera instancia sitúa como protagonista y héroe/víctima al español, el cual debe sobrellevar la “constante amenaza” indígena. Sin embargo, cuando hace referencia a la ocupación de La Araucanía, los indígenas son los que se transforman en víctimas, pero esta vez, no por culpa del Estado, sino de los colonos que los despojaron de sus tierras. Con todo, los textos del Museo Histórico Nacional, mantienen un discurso colonial, que asume tácitamente que aquellas “empresas”, “desastrosas” para los mapuche y los indígenas del extremo sur, serían una suerte de “costo” para el progreso de la nación. De este modo, el título del panel, no refiere al despojo mapuche o al genocidio de algunos de los pueblos fueguinos, sino a la expansión del territorio, manteniendo así un enfoque donde el protagonista es el Estado chileno y sus ciudadanos y donde los pueblos indígenas se ubicarían en una suerte de limbo, en tanto habitantes del territorio, pero no ciudadanos del país.

En lo que refiere a objetos, prácticas, cosmovisión y tradiciones, pese a las diferencias y niveles diferenciados de profundización y contextualización, las exposiciones rondan por líneas temáticas similares. De dichos enfoques derivarán, asimismo, representaciones más o menos folclóricas o más o menos alocrónicas, pero todas, igualmente reivindicativas, en términos de valorar las prácticas mapuche y su cultura material, ya sea por su capacidad productora o la significación que esconden dichos objetos. En este sentido, se podría señalar que estos contenidos son más inocuos que aquellos que refieren a la relación entre la sociedad mapuche y el Estado de Chile, ya que, de sus diferentes interpretaciones, deriva una concepción sobre las responsabilidades de este con aquella. No en vano, las Jornadas de Reflexión al interior del Museo Histórico Nacional suscitaron polémicas y debates. Puesto

que, al presentar una determinada versión de la historia en un museo esta se sacraliza, en tanto el museo, más uno de carácter nacional, mantiene hasta la fecha una legitimidad en cuanto a la presentación de la “historia oficial”, lo que, en la práctica, se asume como verdad.

De este modo, pareciera que la dimensión política de la sociedad mapuche y su relación conflictiva con el Estado chileno solo ingresa al Museo desde la sugerencia y la metáfora, a través de exposiciones cuyo enfoque es más artístico que histórico o antropológico. En efecto, a través del ejercicio de colecciones del MHN y las dos exposiciones temporales del MCHAP, de manera indirecta, pero a la vez potente, el conflicto emerge, entendiendo como conflicto no solo el que deriva de la recuperación de tierras, sino en su sentido amplio, en tanto encuentro entre dos culturas, donde aquella subordinada manifiesta su malestar ante la mirada colonial y exige nuevas formas de relación. Un ejemplo ilustrativo de lo anterior es la exposición “*Wenu Pelon*”, a través de la cual Francisco Huichaqueo interpela a la figura del museo, señalando “somos una cultura viva, no un objeto de museo”.

Así, pareciera que, en la actualidad, las artes visuales estarían operando como una herramienta de descomprensión al interior de los museos, planteando una fuerte crítica que cuestiona la mirada colonial a la vez que presenta otros modos de representar a la sociedad mapuche, como una sociedad viva y desde sus distintas dimensiones, donde la política resulta una central.

Como se mencionó en páginas precedentes, es esta dimensión, la política, la que muchos pueblos indígenas desean reivindicar al interior de los museos, en ello radica principalmente su tránsito de objeto de estudio a sujeto históricamente situado. Ello pues, si bien los museos pueden instalar un discurso relativista en términos culturales que reconozca y valore la diversidad cultural de los pueblos indígenas, es cuando se les reconoce en tanto sujeto histórico con una voz y perspectivas sobre su propio devenir histórico cuando comienza a desdibujarse la mirada colonial que instalan y legitiman estas instituciones desde sus orígenes.

9.7 A modo de conclusión:

La presente investigación se origina en base a la pregunta sobre la representación de la sociedad mapuche en los museos chilenos, entendiendo la representación desde su doble acepción, en tanto, “volver a presentar” a través de una construcción de significados, y como “hablar por un otro”. En ese sentido, los museos chilenos, a través del leguaje complejo que comporta una exposición no solo construyen representaciones sobre los mapuche, sino que tradicionalmente se constituyeron como la voz autorizada para hablar por y de ellos.

Lo anterior ha sido analizado en el contexto social e histórico en que se encuentra actualmente la sociedad mapuche, la cual, desde los años noventa del pasado siglo, se ha constituido como un actor que emerge en la esfera pública a través de demandas de corte político y social, ancladas en su diversidad histórica y lo que definen como una resistencia política y cultural. En este marco, se planteó que el discurso que construyen los museos sobre los mapuche resulta un factor que contribuye a la imagen que los ciudadanos poseen sobre dicho pueblo, en tanto los museos aún gozan de gran legitimidad social como entes supuestamente neutrales que difunden un relato objetivo de la realidad. Sin embargo, tras una exposición se desarrolla un sinnúmero de operaciones de selección y discriminación, en cuanto a los objetos a utilizar, los contenidos a tratar y los enfoques o acentos a privilegiar. Así, pese a que la objetualidad que presentan todos los museos es similar, los contenidos que emergen en torno a estos difieren y permiten proyectar imágenes distintas sobre esta sociedad.

Una de las expectativas de la presente investigación era corroborar el supuesto de que los cambios a nivel social, político y jurídico que se han dado en relación con los pueblos indígenas en Chile y en el mundo, han permeado la esfera museológica nacional, aunque con niveles diferenciados y sin un marco regulatorio formal. En efecto, es posible advertir un cambio en la relación de los museos estudiados con sus denominadas comunidades de base mapuche, en términos del leguaje que se utiliza, los contenidos que se expresan y la emergente aparición de metodologías participativas orientadas a incorporar el saber tradicional mapuche en los museos, ya sea a través de procesos de co-documentación o de la participación individual o colectiva de personas mapuche en las exposiciones, algunas de las cuales responderían a procesos colaborativos de exposición (Phillips, 2003).

Sin embargo, el análisis de las exposiciones consideradas en esta tesis permite concluir que los resultados de lo anterior son diferentes y guardan relación con la tipología de museo y la envergadura y homogeneidad de su comunidad de base. Ello explica que experiencias como la del Museo Mapuche de Cañete, pese a las complejidades del proceso, hayan sido satisfactorias para las partes involucradas. Ya que, al tratarse de un museo exclusivamente dedicado a la sociedad mapuche lafkenche de la provincia de Arauco, su comunidad de base se presentaba más homogénea y acotada, de manera que resultaba más fácil para la institución contar con contrapartes válidas –los sabios y sabias de las comunidades–, en la interpretación de los objetos dispuestos y sus contenidos. Lo anterior resulta más difícil en museos de corte territorial- administrativo, como el Museo Regional de La Araucanía o el Museo Histórico Nacional, los cuales, al referirse a una comunidad heterogénea, representan a más de un actor, lo que supone una negociación más compleja en términos de contenidos y enfoques a presentar.

Con todo, cabe reconocer que el éxito del Museo Mapuche de Cañete se debe en parte importante a la presencia de su directora, Juana Paillalef, quien operó como mediadora entre los funcionarios, el equipo de diseño y la comunidad. Su origen mapuche no solo contribuyó a la comprensión por parte del Museo de las prioridades y requisitos que planteó la comunidad, sino que, al tratarse de una persona mapuche, logró contar con mayor legitimidad para dirigirse a ellos, siguiendo sus protocolos y reduciendo las resistencias esperables de una comunidad que experimenta de manera próxima un conflicto con el Estado Chileno y del cual el Museo inevitablemente es uno de sus representantes.

Como resultado de la exposición del MMC se obtiene un enfoque testimonial donde la sociedad mapuche se advierte dinámica y culturalmente vigente, lo cual se opone a otros museos, como el Museo Histórico Nacional, en cuya muestra permanente, además de la persistencia de ciertos sesgos históricos, se representa a la sociedad mapuche desde una alteridad negativa, en tanto obstáculo o enemigo del que tácitamente se entiende como el protagonista, a saber, el español y luego, el chileno.

De este modo, si bien existen muestras como la del MMC y el MRA que han hecho un giro en la comprensión de la sociedad mapuche, contextualizando su situación actual desde una lectura que reconoce el despojo, otros, o bien lo excluyen del proyecto nacional (MHN) o bien lo sitúan en un tiempo indeterminado, negándoles simbólicamente su contemporaneidad (MCHAP). Pese a lo anterior, aquellos museos en cuyas exposiciones permanentes no se advierte un cambio discursivo orientado descolonizar discursos –el MHN

y el MCHAP– este sí se reconoce en sus exposiciones temporales, ambas realizadas en colaboración con artistas visuales mapuche y que contrastan con aquellas en términos de ofrecer un discurso crítico, así como nuevos mecanismos para representar a la sociedad mapuche.

Al respecto, es posible establecer un correlato entre la postura del Estado chileno y la de los museos ante los pueblos indígenas del territorio. Si bien el Estado de Chile ha propiciado la valoración de la cultura de los pueblos indígenas, así como la salvaguarda de sus derechos a través de legislaciones, adhesiones a convenios internacionales y programas específicos, ello se ha dado en un marco que no cuestiona el modelo de desarrollo imperante, así como la condición unitaria y vertical del Estado de Chile. Lo anterior, es aplicable también a los museos estudiados, los cuales, con niveles diferenciados han propendido a eliminar los enclaves evolucionistas insertos en su discurso hacia el sujeto indígena, y el sujeto mapuche en específico, a la vez que crecientemente comienzan a incorporar la visión mapuche en sus exposiciones. Ello, sin embargo, no ha significado una crítica en su interior en tanto instituciones que forjaron y reprodujeron una mirada colonial sobre los indígenas, como tampoco sobre sus modos de acopio de las colecciones antropológicas y su autoridad en la representación del indígena. Así, persiste en su interior, la hegemonía del saber occidental o paradigmático, fuertemente relacionado con el desarrollo de la ciencia, la cual se naturaliza y asume como mecanismo prioritario para aproximarse a la diversidad cultural. Al igual que lo que ocurre con muchos museos etnográficos ubicados en América y Europa, sus comisarios “invitan” a participar a sus comunidades de base, pero a la vez, temen que dicha participación opere como pivote para reclamos vinculados con aspectos como la potestad ante las colecciones o la autoridad curatorial, lo que pone en cuestión, en suma, la misma existencia de los museos etnográficos como los conocemos en la actualidad.

En suma, un diálogo efectivo supone la horizontalidad de las partes en cuestión, de lo contrario, la participación opera como un formalismo sin contenido o una operación cosmética que no aborda la verticalidad con que se instauró la mirada colonial en el continente americano. Sin embargo, casos como el Museo Mapuche de Cañete, pese a sus falencias y omisiones, permiten ilustrar que el Museo, en tanto zona de contacto puede operar no solo como una reparación simbólica de los crímenes y despojos de los que fueron víctimas los pueblos indígenas del país y todo el continente, sino que, a la vez, abren espacios donde la interculturalidad produce nuevas formas de relatar y entender la cultura material.

Ello se ve de manifiesto, a su vez, en las exposiciones temporales analizadas en esta tesis, las cuales comportan una nueva mirada a una objetualidad analizada tradicionalmente desde sus coordenadas científicas. En la medida en que los museos se desprendan de su pesado rol, asociado tradicionalmente a la puesta en escena de eventos y actores sociales desde un supuesto lugar de verdad y objetividad, podrían entonces, tornarse en espacios de diálogo y encuentro, donde las tensiones se descomprimen en exposiciones de carácter más lúdico, o bien, testimonial.

Con todo, nos encontramos frente a un fenómeno de reciente data y resulta difícil concluir si los casos antes mencionados son el antecedente de un nuevo pacto entre museos y comunidades de base indígena o se transformarán en casos aislados. Ello pues, el marco regulatorio chileno en lo que respecta al ámbito patrimonial y cultural es aún precario y el desarrollo de estas iniciativas depende, en último término, de la sensibilidad que los responsables de turno presenten ante este tipo de temáticas y su eventual capacidad para establecer nexos significativos con agrupaciones, comunidades o personas indígenas.

En ese plano, emerge también el tema representacional en su segunda acepción, esto es, la determinación de contrapartes mapuche representativas del colectivo con quienes negociar contenidos al interior del museo. Si en el caso del Museo Mapuche de Cañete ello resultaba más fácil de distinguir, esta cuestión se torna más compleja en un museo nacional: ¿quién o quiénes son las contrapartes legítimas para incidir en dicho discurso? Al respecto, una salida la ofrecen los museos de sociedad, los cuales, asumiendo la complejidad de proporcionar un discurso totalizante sobre la historia del territorio y sus actores, optan por exposiciones de menor duración y que trabajen determinadas temáticas o grupos. Lo anterior, se puede ver enriquecido con el ingreso de nuevos actores al campo patrimonial chileno, lo que podría comportar nuevos enfoques museológicos y museográficos para abordar la difícil tarea de representar, ya no desde la academia o una disciplina en específico, sino desde una multiplicidad de voces y perspectivas que converjan en el museo y desafíen a un visitante acostumbrado a observar momias e indígenas al interior de dioramas sin percibir que con ello se reproduce una mirada colonial que los cosifica y detiene en el tiempo. El museo entonces, reformularía su rol social, ya no desde el saber hegemónico, sino desde la propia autocrítica, la cual comparte con el público para buscar de manera conjunta nuevos modos para enfrentar y dialogar con la diversidad cultural presente en el territorio.

9.8 Enfoques y perspectivas

Como fue planteado al inicio, esta tesis pretende contribuir con el desarrollo de líneas de investigación que apunten a comprender la compleja situación que hoy en día enfrentan los museos con colecciones etnográficas, así como la dirección que seguirán en un futuro en un contexto de importantes reconversiones en su interior. Como se advirtió en capítulos precedentes, son diversas las esferas en que estos museos se han visto en cuestión, como su rol hegemónico en la interpretación de sus comunidades de base y su cultura material; su potestad sobre los bienes patrimoniales que custodia y una historia estrechamente ligada al colonialismo, ya sea europeo, o, en el caso de los países latinoamericanos, “interno”.

En esta tesis se abordó esta problemática desde el caso concreto de Chile y la sociedad mapuche, a través de una pregunta sobre su representación en los museos, en el marco de la reciente instalación de un modelo multicultural en el país, lo cual supone, entre otros aspectos, la implementación de una política de “nuevo trato” entre el Estado de Chile y sus pueblos originarios.

Pese a las particularidades que comporta el caso mapuche, las conclusiones de la presente tesis, permiten identificar problemáticas e interrogantes que no se restringen a Chile y, al contrario, ilustran tensiones y fracturas comunes a los museos del continente americano, a la vez que se vinculan con aquellas que enfrentan hoy los museos europeos, a saber, el complejo abordaje de la diversidad cultural en su interior, más aún, cuando aquellos “referentes” de esta diversidad, manifiestan un malestar sobre su condición de colonizados, tanto política como culturalmente, y donde el museo, resulta un espejo evidente de lo anterior.

En primer lugar, la discusión se abre hacia la creciente creación de museos, espacios patrimoniales y centros culturales por parte de personas indígenas, como ocurre en el caso de la sociedad mapuche. Con ello, aparece un ámbito aún emergente de investigación, que se vincula con el surgimiento de un discurso patrimonial indígena que, además de perseguir fines identitarios o económicos, pudiera también manifestarse desde una esfera política, como herramienta para dotar de un componente cultural (y patrimonial) demandas de larga data no resueltas hasta la fecha.

Ante la creciente demanda indígena por participar de los espacios de poder en donde se definen políticas y programas que los afectarán de manera directa, es de esperar que la tensión entre museos y comunidades de base se acreciente en un futuro, con una crítica

orientada a los museos en tanto espacios de reproducción de una mirada colonial. Lo anterior supone, a la vez, que los pueblos indígenas comiencen a articular un discurso patrimonial propio. Como se dijo, si bien los mapuche (y muchos pueblos indígenas del mundo) no contaban con conceptos homologables al de patrimonio y museo en su cultura, en la actualidad los han adaptado con diversos fines. Sin embargo, aún no es posible distinguir qué forma adoptará el discurso patrimonial en estas sociedades, como tampoco el cómo la cosmovisión y epistemología indígena tomará forma y se reproducirá en el espacio-museo. Experiencias como la de Museo Mapuche de Cañete, permiten plantear que junto con la adopción de un marco teórico conceptual aplicado al propio patrimonio aparece su reapropiación desde los propios códigos. Ello podría provocar nuevas formas de entender el patrimonio y los museos, lo que, en último término, abriría el campo patrimonial a nuevas formas de interpretar la cultura material en su interior.

En segundo lugar, otra arista a considerar, y que algunas de las experiencias estudiadas abordan, es la tímida instalación de enfoques de género en las exposiciones referidas a los pueblos indígenas, evidenciando el rol de la mujer en la sociedad mapuche. Pese a lo anterior, aplicar un enfoque de género no se restringe solo a visibilizar a la mujer, sino que supone también el visibilizar su ausencia, propiciando así un ejercicio como sociedad para comprender cuáles son los espacios en que habita lo femenino y cuáles otros les han sido restringidos a las mujeres, sean indígenas o no. Los museos, en este ámbito, resultan laboratorios de suma relevancia pues en ellos se imprime una “visión mundo” legitimada como oficial. Entonces, y como se observó en el Museo Histórico Nacional, no solo emerge la mirada colonial, sino también la mirada androcéntrica, que restringe el impacto del/de los sujeto/s femenino/s en la propia historia y cultura nacional. De este modo, como reconoce la responsable de la investigación sobre *trariwe* del Museo Regional de La Araucanía, la figura de la mujer indígena ha sido doblemente invisibilizada por la historia y los museos, esto es, en cuanto indígena y en cuanto mujer. Tanto la incorporación de su saber, como la visibilización de su rol al interior de su sociedad podría contribuir de manera significativa a la comprensión de estas sociedades, permitiendo una representación que atienda a los diferentes actores sociales que las componen. Sin embargo, aunque interesante, cabría preguntarse hasta qué punto es posible aplicar una perspectiva de género a sociedades culturalmente diferentes y en las que, como el caso mapuche, lo femenino y lo masculino se asumen como una dualidad indisociable.

Por último, otra esfera de análisis que comienza a perfilarse y que tiene relación con la aparición de una museografía crítica o de autor, es el surgimiento de experiencias museográficas que no se ajustan a determinado modelo o disciplina, sino que transitan entre lo artístico y lo antropológico en su sentido amplio y, desde ese lugar, marcado por la crítica desgarrada, la ironía, el juego o la sugerencia, pueden atender a diferentes fracturas de la sociedad, como lo es nuestra compleja relación con la diferencia.

Tras muchas de las experiencias retratadas, se comienza a avanzar en un proceso necesario de descolonización de los museos, cuyo relato y quehacer tradicionalmente se ha dado ignorando a los indígenas y su condición de ciudadanos con una cultura y cosmovisión diferentes. Las últimas décadas, estas sociedades se han empoderado progresivamente para participar en estos espacios e incidir en la interpretación que se hace de ellos mismos y cae en los museos la responsabilidad de generar instancias de diálogo y constituirse efectivamente en “zonas de contacto”. Ello, en último término, es un deber ético de los museos, que supone, asumir su origen colonial y las prácticas derivadas de este que se mantienen hasta la fecha, para ponerlas en cuestión y evaluar nuevos modos de relacionarse con sus comunidades de base. De este modo, el museo se instala como un agente relevante y necesario en la discusión sobre qué sociedad se desea construir hacia el futuro y el rol que deben ostentar los distintos actores que la componen.

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

Alcalde, G., Boya, J. & Roigé, X. (2010) “Els nous museus de societat: redefinint identitats”. En: Alcalde, G., Boya, J. & Roigé, X. (eds.) *Museus d' avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), pp. 155-193.

Aldunate, C. (1998) “Patrimonio cultural indígena”. En: Navarro, X. (comp.) *Patrimonio arqueológico indígena en Chile. Reflexiones y propuestas de gestión*. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera y Unesco, pp. 17-19.

Alegría, L. (2004) “Museos y campo cultural. Patrimonio indígena en el Museo de Etnología y Antropología de Chile”. En: *Conserva*, 8: 57-70.

_____. (2007) “Las colecciones del Museo Histórico Nacional de Chile: ¿invención o construcción patrimonial?”. En: *Anales del Museo de América*, 15: 237-248.

Alegría, L. & Gutiérrez, C. (2009) “Exposiciones del Centenario: ¿agotamiento de la disciplina histórica?”. En: *Patrimonio Cultural*, 51/14: 16-17.

Alegría, L. & Núñez, G.P. (2007) “Patrimonio y modernización en Chile (1910): la Exposición Histórica del Centenario”. En: *Atenea*, 495: 69-81.

Alvarado, M. (2001) “Pose y montaje en la fotografía mapuche”. En: Alvarado, M., Mege, P. & Báez, C. (eds.) *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción de un imaginario*. Santiago: Pehuén, pp. 13-28.

Álvarez- Santullano, P., Forno, A. & Risco del Valle (2015) “Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias”. En: *Alpha*, 40: 113-130.

Ames, M. (1992) *Cannibal tours and glass boxes. The anthropology of museums*. Vancouver: University of British Columbia Press.

_____. (2003) “How to decorate a house. The renegotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum”. En: Peers, L. & Brown, A. (eds.) *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 171-180.

_____. (2004) “Museums in the age of deconstruction”. En: Anderson, G. (ed.) *Reinventing the museum. Historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Oxford: Altamira Press, pp. 80-98.

- Ancán, J. (2001) “El cristal enterrado bajo los pies. Acerca de imaginarios e imágenes sobre/ de lo mapuche”. En: Alvarado, M., Mege, P. & Báez, C. (eds.) *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción de un imaginario*. Santiago: Pehuén, pp. 7-9.
- Anderson, B. (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Arnold, M. (1990) *La antropología social en Chile. Producciones y representaciones*. Santiago: Edición propia.
- Arrate, J. & Llaitul, H. (2012) *Weichan. Conversaciones con un weichafe en la prisión política*. Santiago: Ceibo.
- Arrieta, I., Fernández de Paz, E. & Roigé, X. (2008) “El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate”. En: Arrieta, I., Fernández de Paz, E. & Roigé, X. (coords.) *El futuro de los museos etnológicos. IX Congreso de Antropología. Retos teóricos y nuevas prácticas*, pp. 9-34.
- Ashley, S. (2007) “State authority and the public sphere. Ideas on the changing role of the museum as a canadian social institution”. En: Watson, S. (ed.) *Museums and their communities*. Nueva York: Routledge, pp. 485-500.
- Báez, C. & Mason, P. (2006) *Zoológicos Humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardin d' Acclimatation de París. Siglo XIX*. Santiago: Pehuén.
- Bal, M. (1992) “Telling, showing, showing off”. En: *Critical Enquiry*, 18: 556-594.
- Bartolomé, M. (2002) “Movimientos indios en América Latina. Los nuevos procesos de construcción nacionalitaria”. En: *Desacatos*, 10: 148-166.
- Baxandall, M. (1991) “Exhibiting intention. Some preconditions of the visual display of culturally purposefull objects”. En: Karp, I. & Lavine, S. (eds.) *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Londres y Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 33-41.
- Bayardo, R. (2005) “Museos: entre identidades cristalizadas y mercados transnacionales”. En: *Anais do Museu Paulista*, 13/2: 257-274.
- Bengoa, J. (2000) *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2003) *Historia de los antiguos mapuches del sur. Desde antes de la llegada de los españoles a las paces de Quilín*. Santiago: Catalonia.
- _____. (2008) *Historia del pueblo mapuche*. Santiago: LOM.
- _____. (2014) “La trayectoria de la antropología en Chile”. En: *Revista Antropologías del Sur*, 1: 15-42.

- Bennet, T. (1988) "Museums and 'the people'". En: Lumley, R. (ed.) *The museum time machine: Putting cultures on display*. Londres: Routledge, pp. 63-85.
- Bonfil, G. (1983) "El Museo Nacional de las Culturas Populares". En: *Nueva Antropología*, 5/20: 151-155.
- _____. (1989) "Identidad nacional y patrimonio cultural: los conflictos ocultos y las convergencias posibles". En: Ceballos, R., García Canclini, N. & Arantes, A. *Antropología y políticas culturales. Patrimonio e identidad*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Registro Oficial, pp. 43-52.
- _____. (1991) "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 4/12: 165-204.
- Burón, M. (2012) "Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica". En: *Revista de Indias*, 71/ 254: 177-212.
- Bustamante, J. (2012) "Museos, memoria y antropología a los dos lados del atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización". En: *Revista de Indias*, 71/254: 15-34.
- Camarena, C. & Morales, T. (2007) "Community museums and global connections: the Union of Community Museums of Oaxaca". En: Karp, I., Kratz, C. Szwaja, L & Ybarra-Frausto, T. (eds.) *Museum frictions. Public cultures/global transformations*. Durham, Nueva York y Londres: Duke University Press, pp. 322-344.
- Camelo, S. (2011) "Representaciones en el Museo del Oro de la ciudad de Bogotá". En: *Nómadas*, 35: 217-227.
- Cartes, A. (2013) "Arauco, Matriz retórica de Chile: Símbolos, etnia y nación". En *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, 13/12: 191-214.
- Casey, D. (2007) "Museum as agents of political change". En Watson, S. (ed.) *Museums and their communities*. Nueva York: Routledge, pp. 292-299.
- Castro, M. (1998) "El patrimonio indígena en los museos". En: Navarro, X. (comp.) *Patrimonio arqueológico indígena en Chile. Reflexiones y propuestas de gestión*. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera y Unesco, pp. 27-30.
- Chacana, S. (2012) *Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de trariwe del Museo Regional de La Araucanía*. Informe Proyecto Fondo de Investigación Patrimonial, Temuco: DIBAM.
- _____. (2013) *La mujer del color, usos y significados de los tintes del trariwe o faja femenina de la colección del Museo Regional de Araucanía*. Informe Proyecto Fondo de Investigación Patrimonial, Temuco: DIBAM.
- Chapanoff, M. (2009) "Hacer que los objetos hablen. Nueva museografía exhibición permanente Museo Regional de la Araucanía". En: *Museos*, 28: 31-37.

Chapman, W.R. (1985) "Arranging Ethnology. A H.L.F. Pitt Rivers and the typological tradition". En: Stocking, G. W. *Objects and the other. Essays on museums and material culture*. Wiscconsin: University of Wiscconsin Press, pp. 15-48.

Chihuailaf, E. (1999) *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: LOM.

_____. (2000) *De sueños azules y contrasueños*. Santiago: Cuarto Propio.

Comisionado Presidencial para Asuntos Indígenas (2008a) *Informe Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Santiago: Gobierno de Chile.

_____ (2008b) *Re-Conocer. Pacto Social por la multiculturalidad*. Santiago: Gobierno de Chile.

Clavir, M. (2002) *Preserving what is valued. Museum, conservation, and first nations*. Toronto: Vancouver y University of British Columbia Press.

Clifford, J. (1999) *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

_____. (2001) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna* (1ª reimpresión) Barcelona: Gedisa.

_____. (2007) "Quai Branly in process". En: *October* 120: 3-23.

_____. (2013) *Returns. Becoming indigenous in the twenty-first century*. Cambridge y Londres: Harvard University Press

Comaroff, J. L. & Comaroff, J. (2011) *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) (2015) *Sistematización Encuentro Nacional de Consulta Previa a los pueblos indígenas para la creación de la nueva institucionalidad cultural*. Valparaíso: Gobierno de Chile.

_____. (2016) *Proyecto de Ley Ministerio de las Culturas, las artes y el patrimonio*. Oficio 12.706. En línea. Accesible en:

<http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/proyecto-ley-ministerio.pdf>

Cosmai, N. P., Folguera G. & Outomuro, D. (2013) "Restitución, repatriación y normativa ética y legal en el manejo de restos humanos aborígenes en Argentina". En: *Acta Bioethica* 19/1: 19-27.

Cousiño, C. (1999) "La formación de los Estados nacionales y su relación con la Iglesia y la sociedad". En: Hünermann, P., Sacannone, J. C. & Eckholt, M. *América Latina y la doctrina social de la Iglesia. Reflexiones metodológicas*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, pp. 121-143.

Crow, J. (2011) "The mapuche Museum of Cañete (1968-2010). Decolonizing the gaze". En: *Journal Of Latin American Studies*, 20/2: 161-178.

Dias, N. (1994) "Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnographic displays". En: Bird, J., Curtis, B., Mash, M., Putnam, T., Robertson G. & Tickner L. (eds.), *Traveller's tales. Narratives of home and displacement*, Routledge: Londres, pp: 164-176.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (2013): *Cuenta Pública*, Santiago: DIBAM.

Durrans, B. (1988) "The future of the other: changing cultures on display in ethnographic museums". En: Lumley R. (ed.) *The museum time machine: putting cultures on display*. Londres: Routledge, pp. 144-169.

Endere, L. (2011) "Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley Corpus". En: *Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1/11: 1-7.

Fabian, J. (1983) *Time and the other. How anthropology make its objects*. New York: Columbia University Press.

_____. (2001) *Anthropology with an attitude*. California: Stanford University Press.

Fernández, A. (2007) "Entre lo animal y lo humano: fueguinos en las ferias, 1881-1889. Captura, exhibición e identidades colectivas". En: *Estudios*, 15/30: 251-277.

Foerster, R. (1995) *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Universitaria.

Fusco, C. (2002) "La otra historia de la performance cultural". En: Nouzeilles, G. (comp.) *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, pp. 39-83.

Gänger, S. (2009) "Conquering the Past: Post-War Archaeology and Nationalism in the Borderlands of Chile and Perú, c. 1880-1920". En: *Comparative Studies in Society and History*, 51/4: 691-714.

García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.

García Blanco, A. (1999) *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Akal.

Gascón i Martín, F. (2006) "Museo Mapuche de Cañete. Una experiencia intercultural de apropiación y descentralización del patrimonio". En: *Premio Innovación y Ciudadanía: 20 experiencias destacadas*. Santiago: LOM, pp. 128-141.

Gathercole, P. (1989) "The fetishism of artefacts". En: Pearce S.M. (ed.) *Museum studies in material culture*. Washington y Londres: Leicester University Press y Smithsonian Institution Press, pp. 73-81.

- Golding, V. (2013) "Collaborative Museums. Curators, communities, collections". En: Golding, V. & Modest, W. (eds.) *Museum and Communities. Curators, Collections and Collaborations*. Nueva York y Londres: Bloomsbury, pp. 13-31.
- Góngora, M. (1981) *Ensayo Histórico sobre la noción de Estado en Chile*. Santiago: La Ciudad.
- Grebe, E., Pacheco, S. & Segura, J. (1972) "Cosmovisión Mapuche". En: *Cuadernos de la realidad nacional*, 14: 46-73.
- Greenblatt, S. (1991) "Resonance and wonder". En: Karp, I. & Lavine, S. (eds.) *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display*. Londres y Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 42-56.
- Guber, R. (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Hall, S. (1997) "The work of representation". En: Hall, S. (ed.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, pp. 15-64.
- Hernández, F. (2006) "Principales tendencias del pensamiento museológico". En: Hernández, F. (ed.) *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea, pp. 155-226.
- Human Rights Watch (2004) *Undue Process Terrorism Trials, Military Courts and the Mapuche in Southern Chile*. En línea. Accesible en: <https://www.hrw.org/report/2004/10/27/undue-process/terrorism-trials-military-courts-and-mapuche-southern-chile>
- Iniesta i González, M (1994) *Els gabinets del mon. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pages.
- Instituto Nacional de Estadísticas (INE) & Programa Orígenes (MIDEPLAN) (2005) *Estadísticas sociales de los pueblos indígenas en Chile- censo 2002*. Santiago. Gobierno de Chile.
- _____. (2010) *Retratos de nuestra identidad: Los Censos de Población en Chile y su evolución histórica hacia el Bicentenario*. Santiago. Gobierno de Chile.
- Íñiguez, L (2006) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Jacknis, I. (1985) "Franz Boas and exhibits. On the limitations of the museum method of anthropology". En: Stocking, G. W. *Objects and the other. Essays on museums and material culture*. Winsconsin: University of Winsconsin Press, pp. 75-111.
- Jackson, J. & Warren, K. (2005) "Indigenous movements in Latin America, 1992-2004. Controversies, ironies, new directions". En: *Annual Review of Anthropology*, 34: 549-573.
- James, D. (2003) *The maori and museums. The politics of indigenous recognition*. Tesis para optar al grado de doctor de filosofía en estudios de museos. Massey: Universidad de Massey.
- Jenkins, D. (1994) "Object lessons and ethnographic displays: museum exhibitions and the making of american anthropology". En: *Comparative studies in society and history*, 36/2: 242-270.

- Jocelyn Holt, A. (1986) "La idea de nación en el pensamiento liberal chileno del siglo XIX". En: *Opciones*, 9: 67-88.
- _____. (2000) *Historia general de Chile: el retorno de los dioses*. Santiago: Planeta.
- Jolly, M. (2011) "Becoming a "new" museum?: contesting oceanic visions at Musee du Quai Branly". En: *The Contemporary Pacific*, 23/1: 108-139.
- Jones, A.L. (1993) "Exploding canons: the anthropology of museums". En: *Annual Review of Anthropology*, 22: 201-220.
- Kaplan, F. (1994) *Museums and the making of ourselves. The role of objects in national identity*. Londres: Universidad de Leicester.
- Karp, I. (1992) "Introduction. Museums and communities: the politics of public culture". En: Karp, I., Mullen Kreamer, C. & Lavine, S. (eds.) *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 1-33.
- Karp, I. & Kratz, C. (2007) "Introduction: museum frictions: public cultures /global transformations. En: Karp, I., Kratz, C., Szwaja, L. & Ybarra- Frausto, T. (eds.) *Museum frictions. Public cultures/global transformations*. Durham, Nueva York y Londres: Duke University Press, pp. 1-31.
- Kennedy, R. (2008) "Subversive witnessing: Mediating indigenous testimony in Australian cultural and legal institutions". En: *Women's Studies Quarterly*, 36/1-2:58-75.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1991) "Objects of ethnography". En Karp, I., Mullen Kreamer, C. & Lavine, S.D. (eds.) *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 386-443.
- Kreps, C. (2006) *Liberating Culture. Cross- Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*. Nueva York: Routledge.
- Ladrón de Guevara, B., Gaete, N., & Morales, S. (2003) "El patrimonio como fundamento para el desarrollo del capital social: el caso de un sitio arqueológico y Puntilla Tenglo". En: *Conserva*, 7: 5-22.
- Larraín, J. (2001). *La identidad chilena*. Santiago: LOM.
- Lidchi, H. (1997) "The poetics and politics of exhibiting other cultures". En: Hall, S. (ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, pp. 151-222.
- Lienlaf, L. (2010) "Museo Mapuche de Cañete. Una ventana hacia las historias de un pueblo". En: *Museos*, 29: 11.

- Llancapan, A. & Huenchuleo P. (2006) *Estudio de la realidad mapuche en la Región de La Araucanía*. Observatorio Económico- Social de La Araucanía. Temuco: Universidad de la Frontera.
- Lombard, J. (1997) *Introducción a la etnología*. Madrid: Alianza.
- Lorente, J. P. (2015) “Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica”. En: *Complutum*, 26/2: 111-120.
- Macdonald, S. (1997) “The museum as a mirror. Ethnographic reflections”. En: James, A., Hockey, J. & Dawson, A. *After writing culture. Epistemology and practice in contemporary anthropology*. Londres: Routledge.
- _____. (2007) “Exhibitions of power and powers of exhibitions. An introduction to the politics of display”. En: Watson, S. (ed.), *Museums and their communities*. Nueva York: Routledge, pp. 176-195.
- Macdonald, G. & Alford, S. (2007) “Canadian Museum and the representation of the culture in a multicultural nation”. En Watson, S. (ed.) *Museums and their communities*. Nueva York: Routledge, pp. 276-291.
- Maceira, L. (2008) “Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales”. En: Arrieta, I. (ed.) *Participación ciudadana, Patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 39-62.
- Magubane, Z. (2009) “Ethnographic showcases as sites of knowledge production and indigenous resistance”. En: Sleeper- Smith, S. (ed.) *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, pp. 45-64.
- Marimán, P. (1997) “Tierra y legislación indígena. Una mirada desde el programa del movimiento mapuche (1910-1970)”. En: *Liwen*, 4: 143-171.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén & J. Levil, R. (2006) *¡¡...Escucha winka...!!*. Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro. Santiago: LOM.
- Martínez, S., Menares, C. Mora, G. & Stüdemann, N. (2005). *Primeras Jornadas de Reflexión con las comunidades Mapuches*. Informe Museo Mapuche de Cañete.
- Mege, P. (2004) “Colores aquí. Simbología mapuche del color”. En: Llamazares, A. & Martínez, C. (eds.) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires: Biblos.
- Menard, A. (2016) “El devenir de la imagen del indígena”. En: *Diálogo Andino*, 50:133-140.
- Menares, C., Mora, G., Stüdemann, N. (2007) *Primera Exploración Etnográfica para la Nueva Museografía Museo Mapuche de Cañete*. Museo Mapuche de Cañete.
- Méndez, C. (1996) *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP (Documentos de Trabajo nº 56).

- Mignolo, W. (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2015) *Habitar la Frontera: Sentir y pensar la descolonialidad* (Antología 1999-2014). Barcelona: CIDOB.
- Ministerio de Desarrollo Social (2015) *Casen 2013. Pueblos indígenas. Síntesis de resultados*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Ministerio de Educación, DIBAM & Consejo de Monumentos Nacionales (2016) *Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas 2016*. Santiago: Gobierno de Chile.
- Mitchell, T. (1989) "The world as an exhibition". En: *Comparative studies in society and history*, 31/2: 217-236.
- Morales, L. (2007) "Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México". En: *Relaciones*, 28/3:32-66.
- _____. (2011). "Los museos de historia mexicanos". Ponencia presentada en el IV seminario del Proyecto Rime. *Lo Contemporáneo y el tiempo antropológico*. Madrid: ICOM.
- Moreno, T., (2010) "Hacia una metodología de trabajo". En: *Museos*, 29:13-17.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (1984) *Platería Araucana*. Santiago: MCHAP.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (1987) *Mapuche!*. Santiago: MCHAP
- Museo Chileno de Arte Precolombino (1997) *Rostros de Chile Precolombino*. Ilustraciones de José Pérez de Arce. Santiago: MCHAP.
- Museo Chileno de Arte Precolombino (2009) *Mapuche. Semillas de la Tierra*. Santiago: MCHAP.
- _____. (2011a) *Compartiendo Memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: MCHAP.
- _____. (2011b) *El Arte Precolombino Chileno. Colección Santa Cruz-Yaconi*. Santiago: MCHAP.
- _____. (2012) *Los pueblos originarios en los museos. Propuestas curatoriales y museográficas*. Santiago: ArtEncuentro.
- _____. (2014). *Chile antes de Chile. Guía de Sala*. Santiago: MCHAP.
- Museo Histórico Nacional (MHN) (1982) *Museo Histórico Nacional*. Santiago: DIBAM.
- _____. (2007) *Catálogo de la Exhibición Permanente del Museo Histórico Nacional*. Santiago: DIBAM.
- _____. (2010) *La Razón del Bicentenario*. Santiago: DIBAM.
- _____. (2013) *Reflexión y Diálogo para un nuevo guion*. Santiago: DIBAM.
- _____. (2014) *Efemérides. Fragmentos selectos de la historia reciente de Chile*. Santiago: DIBAM.

- _____. (2014b). *Memoria de Gestión 2013*. Santiago: DIBAM.
- Museo Nacional de Historia Natural (2011A). Informe final. Plan estratégico 2011-2015. Santiago: DIBAM.
- _____. (2011B) Política de colecciones. Santiago: DIBAM.
- Museo Regional de La Araucanía (MRA) (1941). *Acta Fundación Museo Araucano*. Temuco: DIBAM.
- _____. (1978) *Museo Regional de la Frontera (1940-1970). 10 años de vida*. Temuco: DIBAM.
- _____. (2007) *Acta de conversación con representantes mapuche*. Documento no publicado.
- Nettelbeck, A. (2012) “Remembering indigenous dispossession in the National Museum: the National Museum of Australia and the Canadian Museum of Civilization. En: *Time Society*, 21/29: 39-54.
- Niezen, R. (2000) “Recognizing indigenism. Canadian unity and the international movement of indigenous peoples”. En: *Comparative studies in society and history*, 42/1: 119-148.
- Núñez, A. (2013) “Resignificaciones y reapropiaciones del patrimonio cultural”. En: *Baukara*, 4: 6-21.
- Onciul, B. (2013) “Community engagement, curatorial practice and museum ethos in Alberta, Canada”. En: Golding, V. & Modest, W. *Museum and Communities. Curators, Collections and Collaborations*. Nueva York y Londres: Bloomsbury, pp. 79-97.
- Orellana, M. (1996) *Historia de la arqueología en Chile (1842-1990)*. Santiago: Bravo y Allende editores.
- Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2006) *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos indígenas*.
- Padró, C. (2003) “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto y contacto”. En: Lorente J. P. & Almazán D. (eds.) *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 51-70.
- Palestini, S., Ramos, C. & Canales, A. (2010) “La producción de conocimiento antropológico social en Chile postransición: discontinuidades del pasado y debilidades presentes”. En: *Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Surandinas*, 39: 101-120.
- Pavez, J. (2015) *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1890)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pazos, A. (1998) “La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología”. En: *Política y Sociedad*, 27: 33-45.

- Pearce, S.M. (1989) "Objects in structures". En: Pearce S. M. (ed.) *Museum studies in material culture*. Washington y Londres: Leicester University Press y Smithsonian Institution Press, pp. 47-59.
- Peers, L. & Brown, A. (2003) "Introduction". En: Peers L. & Brown A. (eds.) *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 1-16.
- Pérez Vejo, T. (2012) "Historia, antropología y arte: tres sujetos, dos pasados y una sola nación verdadera". En: *Revista de Indias*, 71/254: 67-92.
- Phillips, R. (2003) "Introduction". En: Peers L. & Brown A. (eds.) *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 155-169.
- _____. (2006) "Disrupting past paradigms: The National Museum of the American Indian and the First Peoples Hall at the Canadian Museum of Civilization". En: *The Public History*, 28/2: 75-80.
- Pinto, J. (2003) *La formación del Estado y la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago: DIBAM.
- Prats, Ll. (1997) *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Pratt, M (1992) *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. Nueva York: Routledge.
- Quijano, A. (2000) "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". En: Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quilaqueo, D., Merino M.E., & Saiz, J. (2007) "Representación social mapuche e imaginario social no mapuche de la discriminación percibida". En: *Atenea*, 496:81-103.
- Richards, P. (2010) "Of indians and terrorists: how the state and local elites construct the mapuche in neoliberal multicultural Chile". En: *Journal of Latin American Studies*, 42/1: 59-90.
- Riegel, H. (1996) "Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference". En: Macdonald S. & Fyfe G. (eds.) *Theorizing museums: representing identities and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 83- 104.
- Roigé, X. (2007) "Museos etnológicos. Entre la crisis y la redefinición". En: *Quaderns E*, 9. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/73519/131240>. Consultado en febrero, 2012.
- Rosof, N. (2003) "Integrating native views into museum procedures: hope and practice at the National Museum of the American Indian". En: Peers L. & Brown A. (eds.) *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 72-79.
- Saavedra, A. (2002) *Los mapuches en la sociedad chilena actual*. Santiago: LOM.

- Saiz, J., Rapimán, M.E., & Mladinic, A (2008) “Estereotipos sobre los mapuches: su reciente evolución”. En: *Psykhé*, 17/2: 27-40.
- Salazar, G. & Pinto, J. (1999) *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM.
- Sandoval, C. (2002) *Investigación cualitativa*. Bogotá: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES).
- Schenk, L. (2010) “Com mostrar la diversitat cultural en un antic museu colonial”. En: Alcalde G., Boya J. & Roigé X. (eds.) *Museus d' avui. Els nous museus de societat*. Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 31-42.
- Shannon, J. (2009) “The construction of native voice at the National Museum of the American Indian”. En: Sleeper-Smith, S. (ed.) *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, pp. 218-247.
- Shelton, A. (2003) Curating african worlds. En: Peers, L. & Brown, A. (eds.) *Museums and source communities*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 181-193.
- Sierra, X. (2013) “El museo etnográfico: su prolongada adaptación a la crisis. Experiencias en Galicia”. En: Arrieta, I. (ed.) *Reinventando los Museos*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, pp. 107-146.
- Simpson, M. (1996) *Making representations: museums in the post colonial era*. Nueva York: Routledge.
- _____. (2007) “From treasure house to museum... and back”. En: Watson, S. (ed.) *Museums and their communities*. Nueva York: Routledge, pp. 157-170.
- Stocking, G. (1985) “Essays on museums and material culture”. En: Stocking, G. (ed.) *Objects and the others. Essays on museums and material culture*. Londres: The University of Wisconsin Press.
- Taylor, S. J & Bogdan, R. (1994) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Buenos Aires: Paidós.
- Terrell, J (1991) “Disneyland and the future of museum anthropology”. En: *American Anthropologist. New series*, 93/1: 149-153
- Tythacott, L. (2011) “Politics of Representation in Museums”. En: *Encyclopedia of Library and Information Sciences*. Tercera edición, pp. 37-41.
- Urizar, G. (2012) “Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX. Representación de una nación en construcción”. En: *Boletín Americanista*, 52/65:211-229.
- Valdés, F. (2010) “Génesis de una exhibición. Museo Mapuche de Cañete”. En: *Museos*, 29: 7-10.

Vallejo, G. (2012) "Museo y derechos humanos. Un templo de la ciencia finisecular en La Plata y aspectos de su relación con los pueblos originarios". En: *Revista Derecho y Ciencias Sociales*, 7: 146-164.

Verdesio, G. (2011) "Entre las visiones patrimonialistas y los derechos humanos: Reflexiones sobre restitución y repatriación en Argentina y Uruguay". En: *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1/1:1-6.

Villalobos, S. (1995) *Vida fronteriza en La Araucanía: el mito de la Guerra de Arauco*. Santiago: Andrés Bello.

Vicuña Mackenna, B. (1873) *Catálogo razonado de la Exposición [sic] del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*. Santiago: Sudamérica.

_____. (1874) *Álbum del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas y jardines de este paseo*. Santiago: El Mercurio.

Wade, P. (2000) *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Yin, R. (1994) *Investigación sobre el estudio de casos. Diseño y métodos*. Londres y Nueva Delhi: Applied Social Research Methods Series. Sage.

Zumaeta, H. (1985) "La exhibición permanente del Museo Mapuche de Cañete". En: *Boletín Museo Mapuche de Cañete*, 1: 11-18.

Zúñiga, N. (2004) "Emergencia del sujeto indígena en América Latina: del objeto al sujeto". En: Martí i Puig, S. & Sanahuja, J. (eds.) *Etnicidad, autonomía y gobernalidad en América Latina*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 35-52.

Referencias digitales

Base Musa (DIBAM): www.basemusa.cl. Base de datos de los museos chilenos. Consultado en febrero 2016.

Chile, Corporación Nacional del Desarrollo Indígena (CONADI): www.conadi.gov.cl. Sitio web de la institución. Consultado en febrero 2017.

Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA): www.cultura.gob.cl. Sitio web de la institución. Consultado en mayo 2017.

Diálogos de Reconocimiento: <http://dialogosdelreconocimiento.cl/>. Sitio web del proyecto. Consultado en mayo 2016.

Espacios Culturales (CNCA): <http://www.espaciosculturales.cl/>. Sitio web que contiene una base de datos de los equipamientos culturales del país. Consultado en febrero 2016.

Francisco Huichaqueo: www.huichaqueo.cl. Sitio web del artista. Consultado en febrero y marzo 2017.

Human Rights Watch: <https://www.hrw.org>. Sitio web de la institución. Consultado en marzo 2017.

Museo Nacional de Historia Natural: <http://www.mnhn.cl/613/w3-channel.html>. Sitio web de la institución. Consultado en abril 2015.

Museo Chileno de Arte Precolombino: www.precolombino.cl. Sitio web de la institución. Consultado en abril y mayo 2016 y febrero 2017.

Museo Mapuche de Cañete: <http://www.museomapuchecanete.cl/641/w3-channel.html>. Sitio web de la institución. Consultado en marzo 2012 y febrero 2017.

Museo Regional de La Araucanía: <http://www.museoregionalaraucania.cl/642/w3-channel.html>. Sitio web de la institución. Consultado en diciembre 2011 y febrero 2017.

SURDOC (DIBAM). <http://www.surdoc.cl/>. Sitio web de la base de datos de las colecciones de los museos públicos de Chile. Consultado en diciembre 2016 y enero y febrero 2017.

UNESCO. <http://es.unesco.org/>. Sitio web de la institución. Consultado en marzo 2014.

ANEXOS

Anexo I: pautas de entrevistas

1.1 Pauta de entrevista a directores/as de museos⁷⁵

A.- Sobre su gestión

- ¿Desde cuándo está a cargo de la institución?
- ¿Recibió un mandato específico para esta nueva gestión?, ¿Cuál fue?
- A su parecer ¿cuál es el tema de este museo?
- ¿Hay estadísticas sobre el tipo de visitantes que asiste al Museo?
- ¿Cuál es el público que como museo les interesa captar?
- ¿Cuál considera usted que es la misión de un museo público en Chile? ¿cómo se materializa ello en este museo?

B.- Museo y la comunidad

- ¿Qué mecanismos despliega el museo para integrar a la comunidad?
- Con respecto a la población indígena en específico ¿Existen programas para integrarlos a las actividades del Museo?
- ¿Sostienen algún tipo de relación con organizaciones indígenas?, ¿son permanentes o coyunturales? ¿en qué consisten?, ¿cómo evaluaría esta relación?
- ¿Alguna vez el museo ha tenido demandas sobre la propiedad de objetos indígenas, o el cuestionamiento con respecto a algunos de ellos en la exposición? Si es así, ¿cómo se resolvió?
- ¿Existe acceso a la colección arqueológica y etnográfica del museo?, ¿qué procedimiento debe realizarse?

C.- Sobre las exposiciones

- ¿Cómo se diseña una exposición en este museo?, ¿qué actores participan en la creación de una exposición?, ¿cuáles son los pasos que normalmente se siguen para desarrollarla?
- Por lo general, ¿Cuál es el criterio de selección de objetos que prima (su carácter estético, estado de conservación, significado cultural o histórico)?
- ¿Cuáles son los insumos con los que elaboran los contenidos y los posteriores textos de la exposición?
- ¿Alguna vez han solicitado información de primera fuente para la interpretación de los objetos consultando a pueblos originarios sobre su función o dimensión simbólica?

⁷⁵ Cabe destacar que esta corresponde a una “pauta tipo” que contiene preguntas que le competen a todos los directores y directoras que se entrevisten. Sin embargo, en virtud de las trayectorias específicas de cada institución se agregaron preguntas específicas para cada uno de ellos. Lo anterior se aplica también a las pautas de curadores/as, encargados/as de educación y colecciones, guías y miembros de la comunidad

Exposición permanente

- ¿Cuándo fue su última remodelación?, ¿Quiénes participaron en el proceso?
- ¿Cómo se trata el tema indígena en esta?, ¿qué imagen se pretendía ofrecer sobre los pueblos mapuche?
- ¿Cómo era la versión anterior?, ¿existen registros visuales o escritos de esta?, ¿qué cambios advierte Ud. entre esta exposición y la que la precedió con respecto a la imagen que ofrecían de estos pueblos?,
- ¿Cuál fue el criterio de selección de los objetos en esta exposición?
- ¿Se han recibido comentarios a través de los canales de recepción del Museo (OIRS) al respecto? ¿cuál es la opinión del público en general?
- ¿Qué autocritica realizaría con respecto a la representación de los pueblos originarios que se desprende de la actual exposición permanente?, ¿qué agregaría o cambiaría?

Exposiciones temporales

- ¿Se han desarrollado exposiciones temporales en su gestión sobre el pueblo mapuche?, ¿cuáles? ¿existe algún tipo de registro de estas exposiciones? (catálogos, videos, documentos).
- ¿Cuál ha sido el enfoque que el museo ha seguido para estas?
- En muchos museos se ha cuestionado la representación de la población nativa como culturas muertas sin abordar su estado actual y problemas concretos. ¿Cuál es la opinión del Museo al respecto?
- ¿Qué rol considera Ud. que poseen los museos del Estado en relación con los pueblos originarios del país?

1.2 Pauta de entrevista a curadores/as o encargados/as de colecciones

A.- Presentación.

- Nombre, cargo y años que lleva ejerciéndolo.

B.- Sobre la colección y el equipo

- ¿Cuál es el origen de la colección antropológica del Museo?
- ¿Podría describirla en cuanto a su tipología, cronología y objetos más destacados?
- ¿Qué porcentaje de la colección corresponde a objetos etnográficos de grupos mapuche?
- ¿El museo ha aumentado los últimos años esta colección?, ¿bajo qué mecanismo? (adquisición, donaciones etc.)
- ¿Qué porcentaje de esta colección se encuentra actualmente en exhibición?
- ¿Reciben peticiones para acceder a la colección que no está en exposición?, ¿de quién? (docentes, investigadores, público general), ¿qué tipo de colecciones u objetos suelen ser los más solicitados?
- ¿Cuántas personas forman parte del equipo a cargo de esta colección?, ¿Qué actividades desarrollan?

C.- Sobre las exposiciones

- ¿Qué rol cumplen los curadores de este Museo en la creación de una exposición?,
- ¿Qué otros actores participan?,
- ¿Cuáles son los pasos que normalmente se siguen para desarrollarla?

Exposición permanente

- ¿Cuándo fue su última remodelación?, ¿Quiénes participaron en el proceso?
- ¿Cómo se trata el tema indígena en esta?, ¿qué imagen se pretendía ofrecer sobre los pueblos mapuche?
- ¿Cómo era la versión anterior?, ¿existen registros visuales o escritos de esta?, ¿Qué cambios advierte Ud. entre esta exposición y la que la precedió con respecto a la imagen que ofrecían de estos pueblos?,
- ¿Cuál fue el criterio de selección de los objetos en esta exposición?
- ¿Qué autocritica realizaría con respecto a la representación de los pueblos originarios que se desprende de la actual exhibición permanente?, ¿qué agregaría o cambiaría?

Exposiciones temporales

- ¿Se han desarrollado exposiciones temporales en su gestión sobre el pueblo mapuche y/o los indígenas del extremo sur? ¿cuáles? ¿existe algún tipo de registro de estas exposiciones? (catálogos, videos, documentos).
- ¿Cuál ha sido el enfoque que el Museo ha seguido para estas?
- Por lo general, ¿cuál es el criterio de selección de objetos que prima (su carácter estético, estado de conservación, significado cultural o histórico)
- ¿Cuáles son los insumos con los que elaboran los contenidos y los posteriores textos de la exposición?
- ¿Alguna vez han solicitado información de primera fuente para la interpretación de los objetos consultando a pueblos originarios sobre su función o dimensión simbólica?
- En muchos museos antropológicos se ha optado por modelos de colaboración con poblaciones originarias. ¿cuál es su opinión al respecto?
- En muchos museos se ha cuestionado la representación de la población nativa como culturas muertas sin abordar su estado actual y problemas concretos. ¿cuál es la opinión del Museo al respecto?
- ¿Qué rol considera Ud. que poseen los museos del Estado en relación con los pueblos originarios del país?

1.3 Pauta de entrevista a encargados/as de educación y/o guías

A.- Presentación.

- Nombre, cargo y años que lleva ejerciéndolo.

B.- Sobre su rol como guía

- ¿Cuál considera usted que es su rol como guía?
- ¿Qué tipo de visitas realiza? (según rango etario, de toda la exposición o por zonas, por temas específicos)
- ¿Cuáles son las ideas básicas que le gustaría que el grupo retuviera de la visita?, ¿y en cuanto a los pueblos originarios en específico?
- ¿Podría describir la metodología que emplea para vincular el relato con la exposición?
- ¿Qué aspectos o fenómenos destaca de los pueblos originarios para el desarrollo de la visita?, ¿con qué sala o grupo de objetos los relaciona?
- ¿Qué limitaciones tiene en cuanto a la exposición para poder referirse a los pueblos originarios?

1.4 Pauta de entrevista a miembros de la comunidad

- ¿En qué actividad del Museo participó?
- ¿Podría describir cómo llegó a participar de esta? (fue convocado, interés personal etc.)
- ¿En qué consistió su participación?
- ¿Cómo evalúa la experiencia?
- ¿Cuál es su apreciación con respecto a la participación de la comunidad mapuche en las actividades (exposiciones/ investigaciones) del Museo? ¿por qué?
- ¿Qué valor le otorga en términos de preservación del patrimonio cultural mapuche?
- Hoy en día la sociedad mapuche enfrenta un conflicto con el Estado de Chile debido a demandas de diferente naturaleza. ¿cree usted que el Museo debiera referirse a esta temática?, ¿cómo?
- ¿Qué relación le gustaría a Ud. que el Museo tuviera con la comunidad?
- ¿Cuál es su opinión con respecto a la forma en que los(as) mapuche son descritos en las exposiciones del Museo?

Anexo II: pauta de observación exposiciones

NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN Y TIPO (permanente o temporal)		
TEMA DE LA EXPOSICIÓN		
ESPACIO	Distribución del espacio expositivo	¿Espacio abierto o dividido en diferentes salas?, ¿cuántas?, ¿cómo se organizan espacialmente los temas de la exposición?
	Ambientación	Tipo de iluminación y atmósfera. ¿se inspira o alude a un tema? (concepto espacial de la exposición)
RECORRIDO	Tipo de recorrido	Libre o dirigido.
	Organización del recorrido	Cronológico, temático, geográfico, otro. ¿uno solo o combinación de más de uno?
OBJETOS/ COLECCIÓN	Tipo de objetos	Arqueológicos, etnográficos, históricos, bio-antropológicos o naturales. ¿cuáles son los preponderantes?
	Carácter de los objetos	Ceremoniales, cotidianos, artísticos. ¿cuáles son los preponderantes?
	Autenticidad de los objetos	Originales o réplicas ¿cuáles son los preponderantes?
	Estado de los objetos	Objeto completo, fragmentos. ¿se utilizan reconstrucciones?
RECURSOS MUSEOGRÁFICOS	Audiovisuales	Cantidad, duración aproximada, acceso y visibilidad. Tema del audiovisual y tipo (animación, video etnográfico, documental, periodístico). Lengua (¿Es bilingüe?). Relación con la exposición: ¿qué función cumple? (ejemplifica, profundiza, explica etc.).
	Dispositivos sonoros	Cantidad, duración aproximada, acceso y visibilidad. Tema y tipo (palabras o sonidos), lengua (¿es bilingüe?). Relación con la exposición: ¿qué función cumple? (ejemplifica, profundiza, explica etc.).
	Dispositivos interactivos	Cantidad, duración aproximada, acceso y visibilidad. Descripción, tema. Público al que alude. Relación con la exposición: ¿qué función cumple? (ejemplifica, profundiza, explica etc.).
	Imágenes (ilustraciones, fotografías, esquemas, mapas etc.)	Tipos de imágenes, descripción. Relación con el contenido de la exposición ¿dialogan con el texto y los demás recursos?. En el caso de fotografías/imágenes: Sujetos de la imagen. Son colectivas o individuales (¿están individualizadas?¿ tienen texto de explicación? ¿Se integran al relato central?. Preponderancia con respecto al texto central).
	Recreaciones (dioramas, montajes etc.,)	Tipos de recreación presentes en la exhibición y descripción, componentes. Relación con el contenido de la exposición ¿dialogan con el texto y los demás recursos?

MONTAJE	Disposición de los objetos	Aislados o en conjuntos. Si es en conjunto bajo qué criterio: ¿tipológico, cronológico, cultural, temático?
	Tipo de iluminación	Puntual, general, cenital.
	Enfoque	Contextualista, formalista, mixto.
	Interrelación de componentes	Relación entre el diseño, los contenidos y tema de la exposición
TEXTOS	Estructura de Guion museográfico	Niveles de lectura que presenta la exposición (títulos, bajadas, textos de desarrollo, cartelas, etc.)
	Idiomas	Idioma empleado (castellano, inglés, lengua nativa) y sus jerarquías (traducción literal, solo los títulos o citas, mensaje paralelo, síntesis).
	Narrador del guion	Tipo de hablante (1º, 2º, o 3º persona, o su combinación) ¿una o más voces?
	Estructura del texto	Recursos textuales (descriptivo- enumerativo; comparativo, causa-efecto, deductivo- analizante; inductivo- sintetizante).
	Recursos retóricos	Empleo de citas (académicas, literarias, de actores involucrados, indígenas o no, hombres o mujeres, actuales o pasadas), recursos semánticos (metáforas, metonimias, ironía, etc.)
	Tiempo del discurso	Presente, pasado, atemporal. Combinación de estos.
DISCURSO	Conceptos	Conceptos repetidos a lo largo de la exposición. ¿posee visión de género?, ¿se ajusta a las denominaciones actualmente aceptadas con respecto a pueblos originarios? ¿cómo denomina hitos relevantes? (pacificación, descubrimiento etc.)
	Hilo conductor	¿Existe una idea fuerza o imagen transversal a toda la exposición?
	Tipo de conocimiento que se privilegia	Científico, enciclopédico, local, anecdótico ¿combinación de estos?
	Enfoque	EMIC, ETIC, ¿ambos?
	Imagen del indígena	Ubicación y papel en el relato. ¿qué se dice? y ¿cómo se dice? (connotaciones y denotaciones)

