



FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA
MAGÍSTER EN ESTÉTICAS AMERICANAS

ARTE-VIDA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA:

La Nueva Museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua como
Práctica de Interculturalidad Crítica.

por

Robinson Garrido Garrido

Tesis presentada a la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile para
optar al grado académico de Magíster en Estética

Profesora Guía: Claudia Lira Latuz

Diciembre 2025

Santiago, Chile

© Robinson Andrés Garrido Garrido

©2025, Robinson Andrés Garrido Garrido

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

AUTORIZACIÓN PARA LA REPRODUCCIÓN DE LA TESIS

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

15 de Diciembre de 2025

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, stylized capital letter 'A' followed by a smaller, cursive signature.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	7
AGRADECIMIENTOS.....	7
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN.....	9
<i>Metodología.....</i>	<i>24</i>
1. CAPÍTULO I: INTERCULTURALIDAD, ARTE-VIDA Y MEMORIA ANCESTRAL EN EL VALLE.....	28
3. CAPÍTULO III: HISTORIA Y CONSOLIDACIÓN DEL MUSEO DE LA LIGUA	51
<i>La génesis comunitaria del Museo de La Ligua: La Academia Yacas.....</i>	<i>51</i>
<i>La llegada de Arturo Quezada: arte, territorio e identidad latinoamericana</i>	<i>52</i>
<i>El territorio como experiencia estética</i>	<i>53</i>
<i>Arte como conocimiento y arte-vida en la experiencia Yacas.....</i>	<i>54</i>
<i>Del territorio al museo: la estética Yacas como museografía</i>	<i>58</i>
<i>El hallazgo del “hombre de los conchales” (o la niña de Longotoma): relato y significado</i>	<i>61</i>
<i>El cortometraje El Vuelo de la Flecha (1981)</i>	<i>64</i>
<i>Murales indígenas en la ciudad.....</i>	<i>66</i>
<i>DEL MATADERO AL MUSEO: Génesis de una museografía comunitaria en La Ligua</i>	<i>69</i>
<i>Profesionalización y expansión en los años noventa: La consolidación de un museo con identidad científica, comunitaria y territorial</i>	<i>74</i>
<i>La Museografía Antigua: un relato identitario, arqueológico y estético.....</i>	<i>77</i>
4. CAPÍTULO IV: ANÁLISIS MUSEOGRÁFICO DE LA SALA PUEBLOS ORIGINARIOS	80
5. CAPÍTULO V: CONCLUSIONES.....	93
6. REFERENCIAS.....	96
7. ANEXOS.....	103
ANEXO 1. FACHADA ACTUAL DEL MUSEO DE LA LIGUA ARTURO QUEZADA TORREJÓN	103
ANEXO 2. PLANO MUSEOGRÁFICO DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE	104
ANEXO 3. RELATO ETNOGRÁFICO 'LAS CERÁMICAS DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO'	104
ANEXO 4. MAPA DE SITIOS ARQUEOLÓGICOS DE LA PROVINCIA DE PETORCA	105
ANEXO 5. MAPA BAILES CHINOS DE LA PROVINCIA DE PETORCA.....	106
ANEXO 6. TRANSCRIPCIÓN REGISTRO AUDIOVISUAL 'MANOS AL BARRO'	106

TABLA DE ILUSTRACIONES

1. FOTOGRAFÍA 3.1 PRIMER CAMPAMENTO YACAS, EL AJIAL – 1977.....	51
2. FOTOGRAFÍA 3.2. NIÑO DE VALLE HERMOSO SOSTENIENDO UN PUCO DIAGUITA PROCEDENTE DEL SITIO ARQUEOLÓGICO LOCAL, COMO PARTE DE LAS PRIMERAS ACTIVIDADES DE MEDIACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN VISUAL REALIZADAS POR LA ACADEMIA DE ARQUEOLOGÍA YACAS.	55
3. FOTOGRAFÍA 3.3 AFICHE HISTÓRICO DE LA EXPOSICIÓN.	55
4. FOTOGRAFÍA 3.4. JOVEN INTEGRANTE DE LA ACADEMIA DE ARQUEOLOGÍA YACAS POSANDO CON UN TOCADO DE PIEL UTILIZADO EN EJERCICIOS.....	57
5. FOTOGRAFÍA 3.5 ILUSTRACIÓN BASADA EN LA FOTOGRAFÍA ORIGINAL	58
6. 3.6 FOTOGRAFÍA EN LAS DUNAS (1987)	59
7. FOTOGRAFÍA 3.7 PINTURA “ADIÓS A LAS DUNAS” (1987)	60
8. FOTOGRAFÍA 3.8	63
9. 3.9 CINCO FOTOGRAFÍAS DE LA FILMACIÓN DE “EL VUELO DE LA FLECHA”.....	66
10. FOTOGRAFÍA 3.10. VISTA GENERAL MURAL.....	68
11. FOTOGRAFÍA 3.11. GRUPO DE ESTUDIANTES FRENTE AL MURAL.....	68
12. FOTOGRAFÍA 3.12. INTEGRANTES DE LA ACADEMIA YACAS REALIZANDO LABORES DE DEMOLICIÓN Y ACONDICIONAMIENTO DEL ANTIGUO MATADERO MUNICIPAL DURANTE SU TRANSFORMACIÓN EN EL MUSEO DE LA LIGUA. 1984–1985. ARCHIVO FOTOGRÁFICO MUSEO DE LA LIGUA.....	71
13. FOTOGRAFÍA 3.13. JÓVENES DE LA ACADEMIA YACAS TRABAJANDO EN LA REMODELACIÓN DEL ANTIGUO MATADERO MUNICIPAL PARA CONVERTIRLO EN EL MUSEO DE LA LIGUA. 1984–1985. ARCHIVO FOTOGRÁFICO MUSEO DE LA LIGUA.	72
14. FOTOGRAFÍA 3.14. EL ARQUITECTO PABLO BURCHARD AGUAYO REVISANDO PLANOS DURANTE LA TERCERA ETAPA DE REMODELACIÓN DEL EDIFICIO QUE DARÍA ORIGEN AL MUSEO DE LA LIGUA. ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE LA LIGUA.	72
15. 3.15 IMAGEN PREMIO GRETE MOSTNY 2018 A LAS BUENAS PRÁCTICAS MUSEOLÓGICAS, OTORGADO AL MUSEO DE LA LIGUA POR EL COMITÉ CHILENO DE MUSEOS (ICOM CHILE). FUENTE: ICOM CHILE, 2018. ARCHIVO DEL USUARIO.	76
16. FOTOGRAFÍA 3.16. INTEGRANTE DE LA ACADEMIA DE ARQUEOLOGÍA YACAS POSANDO COMO MODELO PARA LA RECREACIÓN DEL PERSONAJE CONOCIDO COMO “SEÑOR DE LOS CONCHALES”, EN EL MARCO DE LAS PRIMERAS METODOLOGÍAS DE RECONSTRUCCIÓN EXPERIMENTAL DEL MUSEO.	78
17. FOTOGRAFÍA 3.17 RETRATO DEL “SEÑOR DE LOS CONCHALES” EXHIBIDO EN LA ANTIGUA MUSEOGRAFÍA DEL MUSEO DE LA LIGUA, BASADO EN LA POSE DEL MODELO PERTENECIENTE A LA ACADEMIA DE ARQUEOLOGÍA YACAS. FOTOGRAFÍA: ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE LA LIGUA.	79
18. FOTOGRAFÍA 3.18. VISTA GENERAL DE LA ANTIGUA MUSEOGRAFÍA DEL MUSEO DE LA LIGUA, CARACTERIZADA POR VITRINAS CERRADAS, OBJETOS ARQUEOLÓGICOS EN EXHIBICIÓN FIJA Y RECURSOS VISUALES UTILIZADOS EN LOS PRIMEROS MONTAJES EDUCATIVOS DEL MUSEO. FOTOGRAFÍA: ARCHIVO HISTÓRICO DEL MUSEO DE LA LIGUA.	80

19. FOTOGRAFÍA 4.1. MURAL “VALLE HERMOSO PREHISPÁNICO”, REALIZADO POR JORGE SALINAS VALERO, QUE REPRESENTA ACTIVIDADES COTIDIANAS Y RITUALES DE LAS COMUNIDADES AGROALFARERAS DEL VALLE ENTORNO AL RIO LIGUA, INTEGRADO HOY EN LA MUSEOGRAFÍA DE LA SALA PUEBLOS ORIGINARIOS DEL MUSEO DE LA LIGUA. ..	84
20. FOTOGRAFÍA 4.2. VITRINA ‘TRADICIONES ALFARERAS LOCALES’ DE LA NUEVA MUSEOGRAFÍA DEL MUSEO DE LA LIGUA (2024). FOTOGRAFÍA: ROBINSON GARRIDO..	85
21. FOTOGRAFÍAS 4.3. “VASITO CERÁMICO INFANTIL ASOCIADO A CONTEXTO FUNERARIO. DEPÓSITO DE ARQUEOLOGÍA, MUSEO DE LA LIGUA. CAT. N° 1038.”	86
22. FOTOGRAFÍA 4.4 VITRINA “ANTEPASADOS”. SALA PUEBLOS ORIGINARIOS DEL MUSEO DE LA LIGUA, QUE EXHIBE PUNTAS DE PROYECTIL, LITOS, ADORNOS CORPORALES Y LOS RETRATOS DEL HOMBRE Y LA MUJER BATO REALIZADOS POR INTEGRANTES DE YACAS. FOTOGRAFÍA: ROBINSON GARRIDO.	88
23. FOTOGRAFÍA 4.5. ESTACIONES TÁCTILES INTEGRADAS AL MURAL “VALLE HERMOSO PREHISPÁNICO”, DISEÑADAS PARA FAVORECER UNA EXPERIENCIA MULTISENSORIAL EN LA SALA PUEBLOS ORIGINARIOS DEL MUSEO DE LA LIGUA. FOTOGRAFÍA: ROBINSON GARRIDO.	89
24. FOTOGRAFÍA 4.6. MURAL “SEÑOR DE LOS CONCHALES”, REALIZADO POR JORGE SALINAS VALERO, QUE REPRESENTA LA VIDA COTIDIANA Y EL PAISAJE DE LOS ANTIGUOS HABITANTES DE LAS DUNAS Y CONCHALES DE LA COSTA. SALA PUEBLOS ORIGINARIOS, MUSEO DE LA LIGUA. FOTOGRAFÍA: ROBINSON GARRIDO.	91
25. FOTOGRAFÍA 4.7. DETALLE MUSEOGRÁFICO QUE INTEGRA A MUJERES OBSERVANDO EL CIELO NOCTURNO, DESTACANDO LA RELACIÓN ENTRE ASTRONOMÍA, PAISAJE Y ESPIRITUALIDAD EN LA SALA PUEBLOS ORIGINARIOS.	92
26. FOTOGRAFÍA 4.8. DETALLE DE VIDEO MAPPING DE PETROGLIFOS PROYECTADOS SOBRE ROCAS, RECURSO QUE EVOCA LA CONTINUIDAD ENTRE ARTE RUPESTRE Y TECNOLOGÍAS CONTEMPORÁNEAS. SALA PUEBLOS ORIGINARIOS. FOTOGRAFÍA: ROBINSON GARRIDO.	92
27. FOTOGRAFÍA 4.9. RÉPLICA DEL PETROGLIFO CONOCIDO COMO “EL CHAMÁN DE PEDERNALES”, PIEZA QUE RESALTA LOS VÍNCULOS ENTRE SIMBOLISMO, RITUALIDAD Y TERRITORIO PRECORDILLERANO. SALA PUEBLOS ORIGINARIOS. FOTOGRAFÍA: ROBINSON GARRIDO.	93

Dedicatoria

Esta tesis está dedicada a la memoria de Arturo Quezada Torrejón, el gran chamán.
Gracias por mostrarme el camino, por enseñarme a mirar el territorio con otros ojos y por sembrar en mí la convicción profunda de que el museo es, ante todo, una forma de vida.

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo incondicional de mi familia.

A la memoria y honra de mi abuelo Gregorio Garrido Colihuinca, cuyo recuerdo de perseverancia, fortaleza y dignidad me acompaña a cada paso.

A Leticia Garrido Salvo, mi madre, por su amor y apoyo permanente.

Agradezco también a todo el equipo del Museo de La Ligua Arturo Quezada Torrejón, con quienes he compartido años de trabajo, sueños y territorios.

A su director y a mis queridos colegas, cuyo compromiso con la comunidad, el territorio y la cultura viva ha sido una inspiración constante y una guía en este proceso.

Y a Bárbara Olivares Espinoza, quien con amor, profesionalismo y una generosidad infinita, me sostuvo para llegar al final de este trabajo.

Resumen

Esta tesis analiza la nueva museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua, examinando cómo configura una experiencia estética e intercultural basada en el territorio, la comunidad y el principio de arte-vida. A diferencia de los museos chilenos tradicionales, marcados históricamente por narrativas nacionalistas y homogeneizadoras del Estado, el Museo de La Ligua es el resultado de cuarenta años de trabajo comunitario, construido por estudiantes, familias indígenas, artesanas y educadores del valle. A través de una metodología cualitativa que incluye análisis museográfico, revisión de archivo, entrevistas y testimonios del público, la investigación muestra que la museografía renovada supera el modelo de vitrinas cerradas y propone un relato sensorial y multivocal donde paisaje, ritualidad, memoria y cultura material se entrelazan.

A partir de aportes teóricos de Dewey, Shusterman, Didi-Huberman, Walsh, Escobar, Soublette y Fidel Sepúlveda Llanos, el estudio sostiene que la nueva museografía constituye una práctica estética y comunitaria que restituye la relación entre las personas y el territorio. Esto adquiere especial relevancia en un valle afectado por la crisis hídrica, los conflictos socioambientales y los desafíos ecológicos de las últimas décadas. En sintonía con la reflexión de Jorge Teillier “temamos tanto a la sequía del tiempo como a la sequía espiritual”, el museo aparece como un organismo vivo capaz de contrarrestar tanto las pérdidas materiales como las simbólicas.

Se concluye que el Museo de La Ligua es un museo vivo y territorial, donde la museografía opera como una práctica ética y estética que reencanta la vida cotidiana y fortalece la resiliencia comunitaria. Como ejemplo de museología social latinoamericana, ofrece claves para repensar el rol de los museos en tiempos de crisis ambiental y espiritual.

Introducción

Desde inicios de la modernidad, instituciones como el Museo de Louvre, inaugurado en 1793, no solo tuvieron la función de conservar el patrimonio nacional, sino también la de educar a la ciudadanía en un gusto estético específico, estableciendo un canon artístico que forjaría una sensibilidad común (McClellan, 2008). Este papel dual, de conservación, por un lado, y educación estética, por otro, sitúa al museo moderno como un "aparato" fundamental (Déotte, 2012), una institución con el poder significativo de transformar la sociedad y controlar el juicio estético. Esta investigación analiza este poder y su evolución, argumentando que el diálogo entre museos y estética, en sus acepciones de canon y experiencia, es clave para entender la museología y, específicamente, la manera en que se han construido y cuestionado las identidades y estéticas americanas.

Este vínculo museo-estética implica una crucial ampliación conceptual. La estética, desde su origen filosófico, ha sido comprendida como una forma de conocimiento sensible. Alexander Gottlieb Baumgarten (1750), en su *Aesthetica*, la define como “la ciencia del conocimiento sensitivo” (§1, p. 7), otorgando dignidad epistemológica a la experiencia perceptiva y emocional. Esta afirmación marca un giro decisivo en la historia del pensamiento moderno, pues reconoce en la sensibilidad, tradicionalmente relegada al ámbito de lo irracional o secundario, una vía legítima de conocimiento. La estética, entonces, no se limita al estudio del arte o de lo bello, sino que se convierte en una forma de saber que articula percepción, emoción y pensamiento en una unidad experiencial (Baumgarten, 1999).

Esta dimensión, como propone Shusterman (1997), se centra en "la cualidad de la experiencia misma y en cómo ésta puede ser enriquecida" (p. 25), yendo más allá de la mera contemplación de un canon. Esta experiencia se construye a través de la museografía, el vínculo con los objetos y la conexión personal con la obra, vinculando la cultura exhibida, el territorio y la biografía del espectador.

En este sentido, la ampliación del concepto de estética en el museo se inscribe en una transformación más profunda de la experiencia cultural: la transición desde una estética del objeto a una estética de la experiencia. Como plantea John Dewey (2008), la vivencia estética no es un privilegio de las bellas artes, sino una forma de interacción vital entre sujeto, objeto y entorno. El arte, y por extensión la museografía, adquieren valor cuando logran integrar la percepción, la emoción y la acción en una totalidad significativa. La experiencia estética, por

tanto, no se limita a la contemplación considerada pasiva en el contexto del pensamiento occidental, en el sentido antes mencionado como adquisición e imposición de un canon se convierte en un proceso activo de relación con el mundo y con los otros.

Este profundo cambio en la relación museo-estética-público no puede entenderse sin reconocer la evolución de la institución misma. Frente al modelo tradicional centrado en el objeto, cuya labor se limitaba a conservación, clasificación, investigación y exhibición (Desvallées & Mairesse, 2010), surgieron a finales del siglo XX críticas que demandaban una reinvención de su rol social. Es así como se subraya el surgimiento de una Nueva Museología, que trasciende el enfoque objetual para centrarse en la experiencia, la comunidad y los procesos culturales, respondiendo a una crisis de representación de los museos tradicionales nacidos desde el poder estatal, dando paso a una transformación profunda en su sentido y función social.

Los primeros museos, lejos de ser entes pasivos, pueden entenderse como “aparatos modernos” que operan como instrumentos de la modernidad y del poder (Déotte, 2002). Históricamente, los museos nacieron al amparo de las colecciones reales europeas y de la empresa colonial, clasificando y cosificando culturas desde una perspectiva eurocéntrica, como lo ejemplifican los gabinetes de curiosidades (Bolaños, 2008). Estos espacios, concebidos bajo el afán enciclopedista e ilustrado, buscaron ordenar el mundo según la lógica de la razón occidental, donde los objetos provenientes de territorios colonizados se transformaban en trofeos del conocimiento y en símbolos de dominación. En este sentido, los museos han funcionado también como aparatos de poder, legitimando jerarquías culturales y epistemológicas que situaron a Europa en el centro de la historia universal.

Los museos modernos nacen y se justifican, así, para legitimar la empresa del colonialismo, fomentando la invasión y apropiación de territorios, cuerpos y recursos en beneficio del proyecto europeo, desde la perspectiva histórica del evolucionismo cultural. Este relato oficial hegemónico, consolidado en el siglo XIX, acompañó la formación de las nacientes repúblicas americanas. En el caso de Chile, se imitaron las ideas ilustradas de Europa como eje civilizatorio y la razón científica se impuso como el pensamiento válido del mundo moderno.

Esta lógica se trasladó a América, donde los nuevos Estados nacionales, en su afán de construir una comunidad cohesionada, utilizaron los museos nacionales como una

herramienta ideológica para elaborar una historia común y una identidad nacional única. Como señala Bennett (1995), el museo encarna una paradoja: a la vez que funciona como un templo elitista del arte, actúa también como un instrumento democrático de educación, que regula al visitante y reproduce la lógica de la sociedad disciplinaria identificada por Foucault (2002).

Dentro de este contexto, el Estado chileno, en su afán de construir una nación cohesionada de individuos ciudadanos, apeló a su principal ideal: el ideario republicano basado en el progreso. La educación se transformó en el instrumento fundamental para formar sujetos ilustrados capaces de ejercer soberanía y derechos. Este proceso, ampliamente estudiado por la historiografía nacional (Collier, 2005; Edwards, 1982), evidencia cómo la institucionalidad republicana, incluyendo al museo, se convirtió en un medio de homogeneización cultural y en una herramienta de legitimación del proyecto moderno.

Este ingreso a la modernidad de manera desigual fue a partir de un fenómeno global de economías-mundo, donde América Latina no ingresó como parte del centro industrializado, sino como periferia dependiente. Como plantea Immanuel Wallerstein (1974), el sistema capitalista se configuró desde el siglo XVI como una red mundial jerarquizada, en la que las regiones periféricas fueron integradas en función de las necesidades productivas y comerciales de Europa. En este esquema, nuestros territorios se incorporaron a la modernidad bajo relaciones de subordinación económica, política y cultural, lo que explica la persistencia de desigualdades estructurales hasta la actualidad.

Desde esta perspectiva, diversos autores han conceptualizado este proceso como una modernidad periférica (Larraín, 1989; Dussel, 1994), es decir, una modernidad que se construye por imitación de modelos europeos, pero en condiciones de dependencia estructural (Larraín, 1989). En el caso específico de Chile, este proceso se inscribe en lo que el mismo autor denomina como Modernidad Oligárquica (1810-1950), caracterizada por la concentración del poder político y económico en las élites y por una adopción restringida y desigual del ideario moderno.

“Primero, en esta fase se adoptan líneas liberales, se expone una educación laica, se construye el estado republicano y se introducen formas democráticas de Gobierno, pero todo esto con extraordinarias restricciones de hecho a la participación amplia al pueblo” (Larraín, 2000, p. 83).

En consecuencia, la modernidad latinoamericana no puede comprenderse como un reflejo tardío de la europea, sino como una experiencia híbrida, tensionada entre el proyecto ilustrado universalista y las realidades coloniales y desiguales de la región. Autores como Enrique Dussel (1994) y Aníbal Quijano (2000) amplían esta lectura al señalar que la colonialidad del poder y del saber constituye el reverso oculto de la modernidad: un proceso que, al tiempo que produce conocimiento y progreso en el centro, impone dominación y silencio en la periferia.

En el caso específico de Chile, este proceso se inscribe en lo que Jorge Larraín (2000) denomina la *Modernidad Oligárquica* (1810–1950), una etapa donde se adoptaron ideales republicanos y liberales de progreso, siendo la educación y el museo sus principales vehículos. Prima en este contexto, una educación laica, se construye el estado republicano y se introducen formas democráticas de Gobierno, pero todo esto con claras y profundas restricciones a la participación amplia del pueblo (Larraín, 2000). Así, los museos chilenos surgieron como espacios destinados a formar ciudadanos bajo un modelo homogéneo de nación, excluyendo sistemáticamente, las voces indígenas, populares y locales, de su narrativa oficial. Esta tendencia perduró durante gran parte del siglo XX, manteniendo un modelo museal centralista, homogeneizador y anclado en la visión histórica de las élites, donde las culturas indígenas, campesinas y locales permanecieron relegadas o representadas desde miradas folclorizantes y subordinadas.

Con la llegada de la democracia a principios de los años noventa, Chile inició una política de reconocimiento hacia los pueblos indígenas, en el marco de la conmemoración de los 500 años del llamado “descubrimiento” de América. Este proceso abrió un debate sobre la legitimidad, el abandono histórico y la representación de los pueblos originarios dentro del Estado chileno. En este contexto, se firmaron compromisos internacionales de salvaguarda y difusión del patrimonio cultural, como el Convenio 169 de la OIT, que buscaba garantizar los derechos colectivos y territoriales de los pueblos indígenas.

A diferencia de otros países latinoamericanos, como Colombia, México, Perú o Bolivia, Chile no adoptó un modelo multicultural transformador ni impulsó reformas estructurales en su Constitución. El país mantuvo la Constitución de 1980, modificada parcialmente con la promulgación de la Ley Indígena N.º 19.253 (1993), cuyo artículo 1º establece:

“El Estado reconoce que los indígenas de Chile son los descendientes de las agrupaciones humanas que existen en el territorio nacional desde tiempos precolombinos, que conservan manifestaciones étnicas y culturales propias, siendo para ellos la tierra el fundamento principal de su existencia y cultura” (Chile, 1993, art. 1).

Estas reformas, inscritas en el proyecto de modernización y reconciliación nacional, representaron un gesto de reconocimiento limitado. Según Toledo Llancaqueo (2007), se trató principalmente de un reconocimiento simbólico, caracterizado por políticas asistencialistas y la firma de acuerdos internacionales, que no lograron alterar las estructuras de desigualdad ni la marginación de los pueblos originarios. Bengoa (2009) sostiene que este multiculturalismo estatal fracasó en su promesa de transformación, perpetuando un conflicto latente por la tierra, la autonomía y la representación.

Este fracaso político encontró su correlato en el ámbito cultural y museal. Los museos chilenos, herederos de la tradición decimonónica, continuaron operando como aparatos de consagración del relato estatal (Bennett, 1995), exaltando la epopeya del Estado-nación, mientras relegaban a los pueblos indígenas a vitrinas del pasado, congelados en una temporalidad premoderna y ajena a los conflictos del presente. Desde una mirada esencialmente colonial, las culturas originarias fueron tratadas como objetos de estudio más que como sujetos de su propia representación.

Dentro de esta herencia y frente a los sesgos de participación ciudadana, propios del período republicano, se crean los primeros museos en Chile, predominando los museos de Historia Natural y de Historia. Estas instituciones educativas se presentan con una misión clara de alcance nacional: ser espacios para legitimar la imposición del ideal de país, sobre la base de una ideología nacionalista, que reafirmaría la unidad de un pueblo y de un territorio (Subercaseaux, 2001).

Además de participar en la formación y educación de los nuevos ciudadanos, las exposiciones de estos museos se alinearon con las corrientes de pensamiento de la época: evolución, progreso y eurocentrismo, consolidando la función del museo como aparato de poder y herramienta de homogeneización cultural.

Dentro de estas lógicas de construcción del Estado, nace el Museo Histórico Nacional de Chile (MHN). Su origen se remonta a los comienzos de la República, siendo heredero del Museo Histórico Indígena de Santa Lucía, creado por Benjamín Vicuña Mackenna en

conmemoración del centenario de la independencia de Chile, bajo el gobierno de Ramón Barros Luco en 1911. Desde septiembre de 1982, el MHN ocupa la actual sede de la ex Real Audiencia, en plena Plaza de Armas (Alvarado, Martínez & Mellado, 2011).

Este museo, que cuenta con 18 salas temáticas, sigue un criterio cronológico para abordar la historia nacional. La primera, denominada “Primeros habitantes”, está ubicada en la entrada y exhibe diversas piezas de arte indígena —alfarería, orfebrería y textiles— que, expuestas como objetos, sintetizan el período prehispánico en Chile. Por su parte, la sala “Descubrimiento y Conquista” aborda la llegada de los españoles y los hitos político-militares que estructuran la narrativa republicana, culminando en la sala “Frente Popular – Unidad Popular”, que cierra con el golpe de Estado de 1973.

En el año 2014, se realizaron mesas de trabajo con la ciudadanía para proponer un nuevo guion museográfico. En dichas instancias se constató la escasa visibilidad de los pueblos indígenas en la muestra, al ser representados exclusivamente a través de objetos, eliminando sus cuerpos y negando su presente en la sociedad actual (Museo Histórico Nacional, 2014).

En este relato, la ausencia de poblaciones indígenas, afrodescendientes, asiáticas y mestizas en la construcción de la República se ha convertido en una de las principales críticas del público. El guion museográfico del Museo Histórico Nacional (MHN) se centra en el patrimonio de las élites políticas y militares, consolidando una historia oficial que reproduce una mirada nacionalista, eurocéntrica y masculina.

Este relato romántico de la nación se legitima mediante un discurso autorizado de la identidad nacional, sustentado en la historia, la antropología, la arqueología, el arte y los propios museos. En esta asimetría de poder —heredada de la colonia—, las sociedades indígenas son narradas en tiempos pretéritos, como si su historia hubiese concluido con la llegada de los españoles a Chile.

Estos paradigmas se traducen en discursos museológicos folclorizantes, donde los pueblos originarios son representados como culturas estáticas, sin agencia ni capacidad de transformación. En palabras de Escobar, esto se explica a partir de:

“El poder del mito de captar momentos y liberarlos de sus condicionamientos, de fundar arquetipos y sustraerlos al cambio, dejando figuras congeladas, pesos muertos que lastran el devenir social” (Escobar, 1986, p. 12).

Desde Ticio Escobar (1986), este fenómeno revela cómo el museo contribuye a fijar imágenes del pasado que inmovilizan a las culturas subalternas, impidiendo reconocerlas como actores históricos contemporáneos.

Así, el museo nacional actúa como un aparato simbólico que cristaliza la identidad chilena desde un relato homogeneizador y excluyente, reproduciendo la estructura colonial de representación que continúa condicionando la memoria pública y el imaginario nacional.

Frente a la crisis de representación de los museos tradicionales, surgió con fuerza en América Latina una respuesta crítica que buscaba desnaturalizar el orden colonial del museo y redefinir su papel en la sociedad contemporánea. Durante buena parte del siglo XX, los museos latinoamericanos habían reproducido modelos heredados de Europa, centrados en la acumulación de objetos, la conservación y la transmisión de un conocimiento vertical y elitista. Esta estructura excluía a las comunidades locales, relegando sus saberes, lenguas y expresiones culturales a una posición marginal dentro de los relatos nacionales.

En este contexto, la Mesa Redonda de Santiago de 1972, auspiciada por la UNESCO, representó un verdadero punto de inflexión en la historia de la museología mundial. En ese encuentro, que reunió a museólogos, educadores y representantes de diversos países del continente, se planteó por primera vez que el museo debía ser una institución “al servicio de la sociedad”, capaz de articular el pasado con el presente y de comprometerse con los cambios estructurales y sociales de su tiempo (Mesa Redonda de Santiago, 1972). Esta afirmación revolucionó las concepciones museológicas vigentes, al desplazar el foco desde el objeto hacia las personas y desde la contemplación hacia la participación.

La declaración de Santiago fue el germen de lo que más tarde se conocería como la Nueva Museología, y posteriormente como la Museología Social, corrientes que conciben al museo, no como un mausoleo de objetos, sino como un dispositivo vivo y dinámico de transformación cultural, que trabaja *con, para y por* la comunidad. El museo dejó de ser un espacio cerrado destinado a la conservación del pasado para transformarse en un territorio de acción, diálogo y aprendizaje colectivo, en el que la cultura se entiende como una práctica viva y comunitaria (Chagas, 2007; Fulchieri, 2017).

Este giro coincidió con un proceso más amplio de cuestionamiento de los paradigmas de la modernidad y del conocimiento eurocéntrico. Las crisis de la modernidad, la descolonización de los países africanos y asiáticos, las luchas sociales de los años sesenta y

setenta y los movimientos indígenas y feministas latinoamericanos, impulsaron una revisión crítica del papel del museo en la construcción de identidades y en la producción de saberes. Los museos latinoamericanos comenzaron a reconocer que habían sido, en muchos casos, instrumentos de legitimación de una historia oficial, donde la voz de los pueblos originarios, afrodescendientes, asiáticos, presentes en Latinoamérica desde el siglo XVI y populares había sido sistemáticamente silenciada.

La conmemoración de los 500 años del “descubrimiento” de América, en 1992, profundizó este debate al poner en evidencia la persistencia de las estructuras coloniales en el campo cultural y educativo. Este hito generó una oleada de discusiones sobre la herencia colonial, la violencia simbólica de la conquista y las implicancias de esas narrativas en la construcción del conocimiento. Artistas, filósofos, antropólogos y curadores comenzaron a reformular los conceptos de patrimonio, identidad y representación, dando origen a lo que hoy se reconoce como el proyecto decolonial latinoamericano, orientado a dismantelar las jerarquías del saber y del poder que aún operan dentro de las instituciones culturales.

Desde el pensamiento crítico latinoamericano, Aníbal Quijano (1992) introdujo el concepto de colonialidad del poder, definiéndolo como un patrón de dominación global que sobrevive al colonialismo formal, organizando las jerarquías raciales, epistémicas, económicas y culturales del mundo moderno. En diálogo con Quijano, Enrique Dussel (1994) propuso la noción de transmodernidad como una alternativa a la modernidad eurocéntrica, fundada en la ética de la liberación y en el reconocimiento del Otro como sujeto de dignidad y conocimiento. Desde esta perspectiva, la modernidad no constituye un proceso universal, sino **“la imposición violenta sobre el Otro de la razón particular de Europa”** (Dussel, 1994, p. 159). Esta imposición opera mediante un mecanismo de encubrimiento, ya que, como señala el autor, **“el Otro no fue ‘descubierto’ como Otro, sino en-cubierto como lo Mismo”** (p. 162). No se trata, entonces, de “superar” la modernidad en un sentido evolucionista, sino de reconocer críticamente sus dispositivos de imposición y afirmar, desde las periferias, los saberes y experiencias locales que desbordan ese proyecto hegemónico.

En esta misma línea, **Walter Mignolo (2010)** profundiza la crítica a la modernidad/colonialidad al señalar que la descolonización no se limita a transformar estructuras políticas, sino que implica intervenir las formas en que sentimos, pensamos y representamos el mundo. Para Mignolo, descolonizar supone **“atravesar la herida**

colonial”, es decir, reconocer cómo la dominación moderna dejó marcas en el cuerpo, la lengua y la memoria, y **desde allí** abrir la posibilidad de otros horizontes de sentido. La descolonización no se concibe como una etapa posterior dentro del mismo proyecto moderno, sino como un proceso de reconfiguración epistémica y sensible que emerge desde las experiencias históricas negadas por la modernidad.

En el campo de la museología, estas reflexiones dieron lugar a la emergencia de una museología decolonial, centrada en el territorio, la memoria viva y la justicia epistémica. Esta corriente busca restituir el vínculo entre museo y comunidad, promoviendo el diálogo intercultural y la participación activa de los pueblos en la construcción de los discursos patrimoniales. La museología decolonial no concibe al museo como un espacio de exhibición de “otros”, sino como un lugar de encuentro donde las comunidades dialogan en condiciones de igualdad, elaborando sus propias narrativas.

Como señala Silvana Lovay (2021), “el museo debe comprender que hace tiempo ya no tiene el monopolio de los conocimientos, sino que estos solo adquieren significado cuando se edifican junto a las comunidades” (p.105). De esta forma, el museo deja de ser un centro hegemónico de saber para convertirse en un espacio de mediación, aprendizaje colectivo y acción social.

Mario de Souza Chagas (2007) complementa esta visión al afirmar que no basta con abrir las puertas del museo a los movimientos sociales, sino que es indispensable democratizar la herramienta museo y ponerla al servicio de las luchas comunitarias. La museología, en esta perspectiva, no es un fin en sí misma, sino una práctica política de emancipación que promueve la dignidad, la solidaridad y la transformación cultural.

La Museología Social, heredera directa de estos principios, propone una redefinición radical del museo como espacio participativo y comprometido con la justicia social. Es un modelo de museología de combate, que no solo denuncia las desigualdades y los prejuicios, sino que impulsa alternativas concretas de cambio y resistencia. Tal como señala Mario Chagas de Souza, en una entrevista publicada por Fulchieri (2017), se trata de una museología que “combate las ideas colonialistas, las prácticas machistas, homofóbicas, xenofóbicas y preconceptos, respetando todas las diferencias” y que, simultáneamente, “anuncia nuevas posibilidades de transformación y cambio social”. Esta transformación no solo afectó la teoría museológica, sino también la práctica institucional. En distintos países

de América Latina, como México, Brasil, Argentina, Chile y Paraguay, surgieron museos comunitarios y experiencias museográficas autogestionadas que articularon el patrimonio material con la vida cotidiana, la memoria colectiva y los saberes locales. Estos museos rompieron con la lógica vertical del museo moderno, incorporando procesos de co-creación, participación ciudadana y educación patrimonial crítica.

Las nuevas respuestas de la museografía latinoamericana se enmarcan en los principios de la Museología Social, que concibe al museo como una institución al servicio de la comunidad y de la transformación social, actuando como contrapeso a las lógicas del capitalismo contemporáneo. Surge, así, la noción de museos comprometidos con el cambio social, la vida y el buen vivir, promoviendo el desarrollo humano sostenible y el fortalecimiento de la memoria colectiva.

Estos principios delinean el perfil de una nueva institución museal: abierta a las comunidades, construida desde la participación horizontal y concebida como un espacio para la co-construcción de identidades. Esta perspectiva coincide plenamente con la visión del museólogo Mario De Souza Chagas, quien —en una entrevista publicada por Fulchieri (2017)— concibe al museo como un dispositivo cultural profundamente vinculado a la sociedad, orientado a promover la dignidad, la cohesión social y el respeto por las diferencias. Desde su enfoque, la museología social debe trabajar *con*, *para* y *junto a* las comunidades, convirtiéndose en una herramienta de transformación educativa y social

La Museología Social puede entenderse también como un conjunto de prácticas que articulan las ideas de memoria, patrimonio y cultura viva, integrando pasado, presente y futuro. Está orientada hacia valores como la dignidad humana, la cohesión social y el respeto por las diferencias. Pero no se trata únicamente de una museología de denuncia: es también una museología de esperanza, que impulsa procesos de participación, autonomía y transformación comunitaria. Así lo expresa Chagas —cit. en Fulchieri (2017)— al afirmar que la Museología Social “estimula el combate a las ideas colonialistas, las prácticas machistas, homofóbicas, xenofóbicas y preconceptos, respetando todas las diferencias”, y que al mismo tiempo “anuncia nuevas posibilidades de transformación y cambio social”.

Desde esta perspectiva, los museos contemporáneos se conciben como entramados sociales donde las comunidades, los saberes y las prácticas culturales se conjugan en una museografía viva. Este enfoque, centrado en el empoderamiento, la agencia y la creación

colectiva, puede analizarse también desde la noción de comunidades de práctica, entendidas como espacios colaborativos de aprendizaje, donde el conocimiento se genera y circula a partir de la experiencia compartida, el diálogo y la participación activa de los propios actores territoriales.

La auto-representación comunitaria se analiza así no desde una mirada museográfica convencional, sino desde las experiencias estéticas y simbólicas que surgen del territorio y la vida cotidiana. En ellas, la dimensión sensorial del patrimonio adquiere un sentido político: se trata de sentir la memoria, habitar el pasado y proyectar el futuro desde una práctica viva de resistencia cultural.

Caso de estudio: El Museo de La Ligua y la construcción de una experiencia estética decolonial

En el horizonte de la museología latinoamericana contemporánea, el Museo de La Ligua se erige como un ejemplo paradigmático de museología social y decolonial. Su origen comunitario y su estrecho vínculo con las tradiciones vivas del valle lo convierten en un espacio de diálogo entre arte, educación y territorio. Al integrar los saberes locales, desde las tradiciones alfareras hasta los bailes chinos y las memorias textiles, en su museografía histórica, el museo actúa como un mediador del patrimonio cultural vivo, acompañando procesos de reconocimiento y recuperación de identidades y fortaleciendo el sentido de pertenencia colectiva.

Con más de cuarenta años de historia ininterrumpida y un origen comunitario y escolar, este museo representa un contramodelo al aparato de poder tradicional. Su trabajo se enmarca en los principios de la museología social, articulando memoria, patrimonio y cultura viva, en diálogo constante con su territorio y con las comunidades indígenas locales, particularmente, las alfareras de Valle Hermoso y la Quebrada de Granadillo.

Así, el Museo de La Ligua no se limita a conservar objetos, sino que propicia un encuentro entre memoria y futuro, entre tradición y creatividad, entre conocimiento académico y saber comunitario. Este nuevo paradigma de museo, nacido del pensamiento decolonial y la práctica social, abre el camino hacia una museología del buen vivir, que reconoce en la diversidad cultural la fuerza vital para imaginar otros mundos posibles.

Desde el pensamiento crítico latinoamericano, Aníbal Quijano (1992) introdujo el concepto de colonialidad del poder, definiéndolo como un patrón de dominación que sobrevive al colonialismo formal, estructurando jerarquías raciales, epistémicas, económicas y culturales en el mundo moderno. En diálogo con esta perspectiva, Enrique Dussel (1994) propuso el concepto de transmodernidad, entendido como una alternativa a la modernidad eurocéntrica basada en la ética de la liberación y en el reconocimiento del “otro” como sujeto de dignidad y conocimiento. Para Dussel, la modernidad no constituye un proceso universal, sino una imposición histórica emergida desde Europa, cuya violencia epistémica invisibilizó saberes y experiencias locales.

La crítica decolonial ha mostrado que esta imposición produjo una ruptura profunda entre humanidad y territorio, instalando un modelo de pensamiento que privilegia la separación entre cultura y naturaleza. Tal como plantea Walter Mignolo (2010), descolonizar supone atravesar la “herida colonial”, reconocer las marcas de esta separación en nuestros modos de sentir, representar y habitar el mundo, y abrir posibilidades de sentido más allá de los marcos modernos y coloniales.

Frente a este diagnóstico, distintas corrientes contemporáneas y saberes ancestrales han planteado la necesidad de recomponer la relación entre humanidad y entorno. Desde el Sumak Kawsay, se afirma que no existe una división ontológica entre personas y naturaleza, puesto que el ser humano forma parte de una Naturidad viva que orienta la vida comunitaria. De manera convergente, el principio mapuche del kúme mogen expresa una ética del equilibrio y de la continuidad relacional entre comunidad, territorio y vida cotidiana. Estas perspectivas permiten comprender que las prácticas culturales —incluidas las estéticas— no pueden pensarse fuera de los vínculos que las sostienen.

Antes de avanzar, es necesario precisar el uso del término espiritualidad. En esta tesis no se entiende como una esfera religiosa separada, sino como una sensibilidad relacional que articula dimensiones materiales, afectivas y simbólicas, orientando modos particulares de habitar el mundo. Su definición no se asume como universal; se emplea como categoría analítica situada, revisada críticamente en relación con las concepciones indígenas.

Asimismo, los conceptos de arte y espiritualidad provienen de tradiciones occidentales y no equivalen directamente a las categorías indígenas. Se utilizan aquí como herramientas interpretativas iniciales, reconociendo que las prácticas estéticas indígenas

poseen lógicas, finalidades y modos de significación que desbordan estos términos. Estas nociones se emplean de manera provisional; en capítulos posteriores se revisarán críticamente sus límites para evitar esencialismos y comprender las prácticas indígenas desde su propia relacionalidad.

A partir de estas aproximaciones, esta tesis propone estudiar cómo el pensamiento indígena permite comprender la experiencia estética y la sensibilidad relacional presentes en las culturas originarias. Se atenderá a cómo los conceptos de arte, belleza y espiritualidad —entendidos críticamente— se expresan en prácticas cotidianas y comunitarias. Siguiendo a Franz-Josef Estermann, estas prácticas configuran un modo de habitar donde ética, estética y vida cotidiana forman un mismo entramado. En diálogo con Ticio Escobar, quien plantea que el arte indígena articula memoria, territorio y vida social, se adopta el concepto de arte-vida para comprender formas estéticas integradas a la existencia.

Desde la crisis del Antropoceno —marcada por la separación moderna entre ser humano y naturaleza— diversos autores han señalado que esta fractura responde a una lógica colonial que disoció a las personas de los territorios que habitan. Para el pensamiento indígena, en cambio, la vida se sostiene en vínculos de reciprocidad con el entorno, lo que permite entender la ruptura moderna como una anomalía histórica.

Museografía, territorio e identidades situadas

Así, esta tesis busca leer la nueva Sala Pueblos Originarios como un dispositivo de arte-vida, donde el museo deja de ser un contenedor de objetos para transformarse en un espacio de encuentro, sensibilidad y reciprocidad. La exposición no se limita al montaje museográfico: constituye un acto estético y político que activa la memoria, las identidades y el sentido del territorio en diálogo con las comunidades.

El término identidades se utiliza en sentido plural para evitar concepciones fijas o esencialistas. Desde una mirada decolonial, la identidad no se entiende como una categoría unitaria —como opera en el Estado-Nación, que homogeniza la diversidad— sino como un proceso histórico y relacional. En el Valle de La Ligua, las identidades locales no remiten exclusivamente a ascendencias indígenas, sino a formas situadas de pertenencia construidas por prácticas, modos de vida, experiencias compartidas y vínculos territoriales. Las comunidades —como ocurre en el norte del país— pueden autoidentificarse primero desde

su relación con el territorio antes que desde categorías nacionales, sin presuponer homogeneidad cultural. Esta perspectiva evita esencializar las trayectorias que coexisten en el territorio.

La museografía del Museo de La Ligua se configura como un espacio donde la estética relacional cobra forma a través de los objetos. Más que elementos aislados, participan en un tejido de significados que articula memoria social, prácticas comunitarias y modos locales de comprender el pasado. Su disposición permite que la comunidad dialogue con su historia y reconozca la continuidad entre territorio, cultura y vida cotidiana.

La investigación analiza cómo esta museografía —de carácter sensible, participativa y comunitaria— representa el pasado indígena local desde una perspectiva decolonial y relacional. Fundado por la Academia Arqueológica Yacas bajo la guía de Arturo Quezada Torrejón, el Museo de La Ligua ha sostenido por más de cuatro décadas una vocación educativa y artística que lo convierte en un referente de la museología social en Chile. Desde sus inicios, la experiencia estética ha formado parte de la representación del pasado local, generando una continuidad simbólica entre la investigación arqueológica, la práctica artística y la mediación cultural.

¿De qué manera la nueva museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua construye una experiencia estética que transforma la representación del patrimonio indígena desde un objeto arqueológico hacia una práctica viva (arte-vida), promoviendo la interculturalidad crítica?

Hipótesis:

La museografía basada en la experiencia estética y el arte-vida permite una representación decolonial, inclusiva y humanizadora del patrimonio indígena, re-presentando a las comunidades locales desde su vínculo vital con el territorio y no como sujetos pasivos del relato hegemónico.

Objetivo general

Analizar la nueva museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua, profundizando en la forma en que se construye la experiencia estética que deviene en práctica viva (arte-vida), desde una perspectiva fundada en la interculturalidad crítica.

Aclaración conceptual sobre arte-vida:

En esta investigación, el concepto de arte-vida se utiliza siguiendo a Fidel Sepúlveda (1999; 2003), quien entiende la experiencia estética como una forma de habitar donde arte y existencia conforman una unidad vital inseparable de la vida cotidiana y de la memoria comunitaria. Esta perspectiva se complementa con Ticio Escobar (2008), para quien las prácticas indígenas articulan territorio, ritualidad y producción simbólica como un continuo estético que no separa creación y vida social. Desde este marco, arte-vida se emplea para referir a prácticas estéticas vivas, relacionales y situadas, que desbordan la noción occidental de la obra como objeto y permiten comprender la museografía del Museo de La Ligua como un espacio donde la estética emerge de la relación entre comunidad, territorio y experiencia.

Objetivos específicos

1. Describir el origen, desarrollo y consolidación del Museo de La Ligua como una experiencia territorial y comunitaria que integra los principios de la museografía crítica.
2. Identificar los componentes éticos y estéticos que sustentan el museo y su rol en un contexto de crisis ambiental, social y política.
3. Describir cómo el Museo de La Ligua forma parte de la nueva museología social, fortaleciendo la participación comunitaria y promoviendo prácticas vivas en diálogo con el territorio.

Metodología

De este modo, la tesis adopta un enfoque cualitativo y crítico museográfico, centrado en el estudio de la nueva museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua y su relación con el territorio, las comunidades y la experiencia estética de los públicos.

Se optó por la Metodología Cualitativa pues se asume que existen diversas y complejas realidades que al igual que el conocimiento, se transforman y construyen dinámicamente, en relación a las lógicas contextuales y la interpretación, que dan los propios actores, desde los lugares de saber y poder en que se encuentran, y donde resulta relevante, reconocer que el conocimiento de la realidad humana supone no sólo la descripción operativa de ella, sino ante todo, la comprensión del sentido de la misma, por parte de quienes la producen y la viven (Sandoval, 2002). Consistentemente con lo anterior, esta perspectiva se aleja de la pretensión clásica de cuantificar y medir la realidad, pues el comportamiento de los sujetos, sus creencias, su visión del mundo, los significados que elaboran y comparten, no pueden ser segmentados debido a que estamos ante procesos continuos, en un flujo inacabable de transformaciones y dinámicas diversas (Iñiguez, 1999).

De este modo, la interpretación de los fenómenos estudiados debe ser multivocal y dialógica, debido a que se levanta sobre las construcciones de los diferentes actores, incluyendo las del investigador, rechazando el carácter privilegiado de cualquier discurso, de manera que el punto de vista del investigador no prevalece sobre el del investigado (Wiesenfeld, 2000). Sin embargo, también es importante considerar que el investigador utiliza su subjetividad como una herramienta fundamental de trabajo, quien muchas veces, asume un posicionamiento particular donde produce una interrogación “hacia adentro”, situándose él mismo como objeto de estudio, que en este caso, se ve fortalecido al ser el propio investigador parte del fenómeno estudiado.

Lo relevante para el investigador, no es objetivar la experiencia vivida por el sujeto, sino las condiciones sociales de posibilidad, y, por tanto, los efectos y límites, de dicha experiencia e inclusive del acto de objetivación (Bourdieu, Chamboredon y Passeron 1999), que produjo una materialidad a partir de la cual se decanta un estudio que se vuelve comunicable en un determinado circuito de relaciones.

La investigación que se pretende llevar a cabo adopta un diseño de estudio de caso, en tanto procura comprender un problema general, como es la experiencia de ser parte de un

museo vivo, a partir del estudio de un caso particular, como es el Museo de La Ligua. Se opta por el estudio de caso como estrategia, debido a que la pregunta gira en torno al cómo y al por qué y, además, el foco está puesto en un fenómeno contemporáneo dentro de un contexto de la vida real, donde se utilizan múltiples fuentes de evidencia que se integran en el mismo análisis (Forni, 2010).

Para llevar a cabo este trabajo, se desarrollará un análisis museográfico de la Sala Pueblos Originarios, considerando su guion curatorial, diseño espacial, recursos sensoriales y dispositivos educativos. Así también, se contempla la revisión y análisis del Archivo Histórico del Museo de La Ligua, en el contexto de sus 40 años de existencia institucional. Este archivo constituye una fuente clave para comprender la evolución del pensamiento museológico local, la participación comunitaria y la transformación de los discursos sobre patrimonio, arte e identidad. Se incluirán documentos inéditos, fotografías, registros audiovisuales, correspondencias y material gráfico producido por la institución y sus actores históricos. Otro recurso que será incluido en el análisis, es el estudio de las percepciones del público, mediante la revisión sistemática de los comentarios y testimonios registrados en los libros de visitas del museo, complementado con un análisis de entrevistas semiestructuradas realizadas a alfareras, artistas y visitantes frecuentes. Este material permitirá identificar cómo los públicos experimentan, interpretan y resignifican la muestra desde su propia sensibilidad.

Todo este conjunto de recursos que se integran en la propuesta metodológica, permitirá articular una mirada que combine la lectura del objeto museográfico con el testimonio comunitario y la memoria viva, situando el análisis en la convergencia entre arte, territorio y experiencia.

La tesis se organiza en cuatro capítulos, articulados desde la experiencia estética, la interculturalidad crítica y el arte-vida como categorías de análisis. El capítulo I, titulado Interculturalidad, Arte-Vida y Memoria Ancestral en Nuestro Valle, desarrolla los fundamentos filosóficos, estéticos y espirituales que sustentan la nueva museografía del Museo de La Ligua. Presenta la historia de La Ligua y Valle Hermoso, su pasado indígena y la manera en que el arte-vida, la experiencia estética y la interculturalidad crítica se entrelazan con la identidad del territorio. Por su parte, el capítulo II, que lleva por nombre, Historia y consolidación del Museo de La Ligua, describe la génesis del museo desde la Academia Arqueológica Yacas y su evolución hacia un modelo de museología social y participativa,

poniendo en valor los vínculos entre comunidad, arqueología y arte local. Le sigue el capítulo III, que corresponde al Análisis museográfico de la Sala Pueblos Originarios y examina los recursos expositivos, curatoriales y estéticos que articulan la nueva museografía, atendiendo a la relación entre cuerpo, memoria, territorio y espiritualidad. Finalmente, el capítulo IV, de Conclusiones y proyecciones, propone al Museo de La Ligua como ejemplo de museología situada, inclusiva y transformadora, destacando su aporte a la construcción de una estética territorial y comunitaria.

De este modo, la tesis adopta un enfoque cualitativo y crítico museográfico, centrado en el estudio de la nueva museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua y su relación con el territorio, las comunidades y la experiencia estética de los públicos. Optar por un enfoque cualitativo resulta coherente con el objeto de estudio, pues permite atender a la dimensión sensible, relacional y situada que caracteriza tanto a la práctica museográfica como a las experiencias de arte-vida en el museo.

Se optó por la Metodología Cualitativa pues se asume que existen diversas y complejas realidades que, al igual que el conocimiento, se transforman y construyen dinámicamente en relación con las lógicas contextuales y las interpretaciones de los propios actores, desde los lugares de saber y poder en que se encuentran. Resulta relevante reconocer que el conocimiento de la realidad humana supone no solo la descripción operativa de los fenómenos, sino también la comprensión del sentido de los mismos por parte de quienes los producen y los viven (Sandoval, 2002).

Consistentemente con esta perspectiva, la metodología cualitativa se distancia de la pretensión clásica de cuantificar y segmentar la realidad, pues las creencias, prácticas, significados y visiones del mundo de los sujetos se encuentran inmersos en procesos continuos, en flujos inacabables de transformaciones y dinámicas diversas (Iñiguez, 1999). Esta perspectiva relacional y procesual se articula con el principio de interculturalidad crítica —que reconoce la coexistencia de múltiples epistemologías— y con la noción de arte-vida —que considera las prácticas estéticas como modos de existencia y no como objetos aislados. En este marco, la interpretación de los fenómenos estudiados debe ser multivocal y dialógica, ya que se levanta sobre las construcciones de los distintos actores involucrados, incluyendo las del investigador. Esto supone rechazar el carácter privilegiado de un discurso único, de manera que el punto de vista del investigador no prevalece sobre el del investigado

(Wiesenfeld, 2000). Sin embargo, también es importante considerar que el investigador utiliza su subjetividad como una herramienta fundamental de trabajo, asumiendo un posicionamiento situado que produce una interrogación “hacia adentro”. Este gesto reflexivo se fortalece por el hecho de que el propio investigador forma parte del fenómeno estudiado, participando activamente en los procesos museográficos, educativos y comunitarios del Museo de La Ligua.

En consonancia con las metodologías críticas y decoloniales, este trabajo asume que investigar no significa objetivar la experiencia de los sujetos, sino analizar las condiciones sociales, históricas y territoriales que hacen posible —y a la vez limitan— dicha experiencia. En esta línea, Bourdieu, Chamboredon y Passeron (1999) señalan que toda práctica investigativa produce una materialidad que se decanta en un circuito de relaciones específicas; reconocerlo permite desplazar la mirada hacia las estructuras de poder que condicionan la representación del patrimonio y la producción del conocimiento.

La investigación adopta un diseño de estudio de caso, en tanto busca comprender un problema general —la experiencia de un museo vivo y relacional— a partir del análisis en profundidad de un caso particular: el Museo de La Ligua. El estudio de caso resulta adecuado porque la pregunta de investigación se orienta al “cómo” y al “por qué”, y porque el fenómeno se desarrolla en un contexto contemporáneo de la vida real donde convergen múltiples fuentes de evidencia (Forni, 2010).

Para llevar a cabo este trabajo se desarrollará un análisis museográfico exhaustivo de la Sala Pueblos Originarios, considerando su guion curatorial, diseño espacial, recursos sensoriales y dispositivos educativos. Asimismo, se incorporará el análisis del Archivo Histórico del Museo de La Ligua —archivo vivo en constante construcción— que constituye una fuente fundamental para comprender la evolución del pensamiento museológico local, la participación comunitaria y la transformación de los discursos sobre patrimonio, arte e identidad. Este archivo incluye documentos inéditos, fotografías, correspondencias, registros audiovisuales y material gráfico producido por la institución y sus actores históricos.

Otro recurso metodológico será la revisión sistemática de los libros de visitas, complementada con entrevistas semiestructuradas realizadas a alfareras, artistas, visitantes y miembros de la comunidad. Las entrevistas semiestructuradas se justifican porque permiten profundizar en sentidos no predeterminados, captar experiencias estéticas situadas y

reconocer la diversidad de voces que co-construyen la museografía. Este material permitirá identificar cómo los públicos experimentan, interpretan y resignifican la muestra desde su propia sensibilidad y relación con el territorio.

Este conjunto de fuentes —museográficas, documentales, comunitarias y testimoniales— permitirá articular una mirada integral que combine la lectura del objeto museográfico con la memoria viva del territorio, situando el análisis en la convergencia entre arte, territorio, espiritualidad relacional e interculturalidad crítica.

La tesis se organiza en cuatro capítulos. El capítulo I, “Interculturalidad, arte-vida y memoria ancestral en nuestro valle”, desarrolla los fundamentos filosóficos, estéticos y espirituales que sustentan la nueva museografía del Museo de La Ligua, atendiendo a la historia del valle, su pasado indígena y las concepciones relacionales propias de los pueblos originarios. El capítulo II, “Historia y consolidación del Museo de La Ligua”, describe la génesis del museo desde la Academia Arqueológica Yacas y su evolución hacia un modelo de museología social, participativa y territorial. El capítulo III, “Análisis museográfico de la Sala Pueblos Originarios”, examina el guion, los dispositivos estéticos y la experiencia sensorial que articula la nueva museografía. Finalmente, el capítulo IV propone al Museo de La Ligua como ejemplo de museología situada, inclusiva y transformadora, destacando su aporte a la construcción de una estética territorial y comunitaria.

1. CAPÍTULO I: Interculturalidad, Arte-Vida y Memoria Ancestral en el Valle

La nueva museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua requiere un marco conceptual que no solo reconozca la diversidad cultural, sino que confronte las estructuras históricas que han invisibilizado y subordinado los saberes indígenas en Chile. En este sentido, la interculturalidad crítica constituye un horizonte imprescindible, en tanto no se reduce a la coexistencia de culturas ni a un multiculturalismo celebratorio, sino que apunta a transformar los regímenes de conocimiento que han sostenido la colonialidad en América Latina. En el caso del Museo de La Ligua, este horizonte permite comprender que la Sala Pueblos Originarios no es un espacio neutro, sino un lugar donde se ponen en relación ontologías diversas —indígenas y occidentales— y donde se tensionan los modos de ver y de narrar el territorio.

El concepto de interculturalidad surge de las tensiones históricas entre los pueblos indígenas y los Estados nacionales modernos. Más que una yuxtaposición cultural, implica un diálogo que desestabiliza jerarquías epistémicas y reconoce que el problema central no es la diferencia, sino los dispositivos coloniales que determinan qué conocimientos se legitiman como válidos. Raúl Fornet-Betancourt (2004) concibe la interculturalidad como un proyecto ético de apertura y descentramiento, sustentado en la disposición a ser afectado por otras formas de vida, como una “posibilidad de ser transformado por el otro.” (p. 21). Por su parte, Catherine Walsh (2012) desarrolla la noción de interculturalidad crítica como horizonte de lucha y creación alternativa, que se constituye como una “herramienta de lucha y de re-existencia que busca desestructurar las formas hegemónicas de conocer, ser y vivir” (p. 18). Por su parte, Juan Basail Rodríguez (2021) advierte sobre la tendencia estatal a neutralizar el conflicto cultural mediante políticas interculturales superficiales, que aplanan la heterogeneidad social, transformando la diferencia en un objeto decorativo que encubre jerarquías coloniales.

Una autora latinoamericana de destacada trayectoria como Silvia Rivera Cusicanqui (2010) complementa esta crítica al denunciar la capacidad encubridora del lenguaje cuando opera bajo lógicas coloniales y señala que, en concreto, “las palabras no designan, sino que encubren” (p. 6). Su concepto de *ch’ixi*, entendido como coexistencia tensa y no fusionada, ofrece una clave para interpretar la museografía del Museo de La Ligua como un espacio donde cohabitan ontologías diversas sin jerarquizarse.

La interculturalidad crítica no se limita a desmontar jerarquías epistémicas, sino que también obliga a revisar las categorías estéticas que han definido el canon moderno. Los regímenes coloniales no solo subordinaron ontologías indígenas, sino también sus formas de creación, sus sensibilidades y modos de relacionarse con el territorio. Por ello, avanzar hacia una museografía intercultural exige cuestionar la noción moderna de arte y comprenderla como un dispositivo histórico que ha restringido la diversidad de experiencias estéticas, así como problematizar la categoría de “objeto arqueológico”, que separa las piezas de los sistemas vivos de los cuales forman parte.

La crítica decolonial refuerza este cuestionamiento al mostrar que la estética moderna no fue simplemente una reflexión filosófica sobre el arte, sino una tecnología de la colonialidad. Como plantean Mignolo y Gómez (2012), la estética no es neutra. En su

momento reguló el gusto y definió qué formas sensibles serían reconocidas como arte y cuáles serían relegadas a la barbarie o al folklore. La modernidad convirtió la *aisthesis* —el sentir amplio— en “estética”, una teoría restrictiva que subordinó modos sensibles no occidentales. En este marco, la interculturalidad crítica articula tres niveles inseparables:

1. Epistémico: cuestiona los criterios que legitiman ciertos saberes y excluyen otros.
2. Estético: desnaturaliza la categoría moderna de arte, abriendo espacio a sensibilidades relacionales y situadas.
3. Museográfico: redefine la función del museo, que deja de ser un contenedor neutral para convertirse en un espacio donde coexisten y actúan diversas ontologías.

Esta articulación justifica el desplazamiento hacia una revisión crítica de las estéticas indígenas y de los análisis que desmontan la universalidad del canon moderno. En esta línea, la opción decolonial propone desarmar el marco universalista que la modernidad impuso sobre lo sensible y entonces, la estética decolonial, no busca ampliar el canon del arte, sino liberar la *aisthesis* de las reglas que la filosofía estética consagró como universales y que sirvieron para legitimar jerarquías coloniales en el campo de la sensibilidad (Mignolo & Gómez, 2012).

Es así como la estética moderna occidental definió el arte mediante categorías que, aunque presentadas como universales, corresponden a una construcción histórica: autonomía formal, autoría individual, separación entre arte y vida y una experiencia estética desvinculada del territorio. Estos supuestos —presentes en Kant, Schiller y Hegel, y sistematizados por Paul Oskar Kristeller— consolidaron un marco epistémico que restringió la noción de arte a sensibilidades propias de la modernidad. Larry Shiner (2004) resume esta problemática al afirmar que “lo que hoy llamamos ‘arte’ es, en buena medida, una invención moderna” (p. 21).

Linda Tuhiwai Smith (2016) advierte que categorías como arte, cultura o espiritualidad pueden operar como dispositivos coloniales cuando se utilizan para clasificar producciones indígenas desde parámetros externos, pues tienden a reproducir formas de colonialismo epistémico.

Desde América Latina, Ticio Escobar (2011) enfatiza que las obras indígenas no pueden entenderse desde su forma aislada, sino desde los vínculos relacionales que actualizan. Por su parte, John Dewey (1934) profundiza este desplazamiento al proponer la

experiencia estética como continuidad intensificada de la vida cotidiana, señalando que la obra de arte no es el objeto físico en sí, sino la experiencia que se forma al interactuar con él.

Yuriko Saito y Chantal Maillard (2006) contribuyen a expandir la noción de experiencia estética hacia un marco más amplio, donde lo cotidiano, lo afectivo y lo sensorial se integran en una relación significativa con el entorno. Este desplazamiento coincide con lo que Albán Achinte denomina “estéticas de la re-existencia” (Achinte en Mignolo & Gómez, 2012), entendidas como prácticas sensibles que no buscan inscribirse en el campo artístico moderno, sino afirmar modos propios de sentir, crear y habitar el mundo, surgidos desde memorias comunitarias y experiencias de resistencia.

Este giro permite dialogar con las sensibilidades indígenas, donde lo estético constituye un modo de vinculación activa con el territorio y sus fuerzas. José Quidel Lincoleo lo declara de esta manera: “la relación con los ngen no es metafórica: ellos viven en los espacios del territorio y exigen del ser humano respeto, reciprocidad y equilibrio” (Quidel Lincoleo, 2018, p. 12). Otro exponente de esta corriente es Elicura Chihuailaf quien aporta una dimensión poética al señalar que “la tierra es un ser que nos sueña “ (Chihuailaf, 1999, p. 47). Por su parte, Simón Yampara lo expresa desde la cosmovisión andina, al explicitar que “toda acción humana es correspondencia con la Pachamama; nada se crea sin devolver algo a la vida que sostiene” (Yampara, 2001, p. 22).

En conjunto, estas perspectivas sostienen que descolonizar la estética no es ampliar el canon, sino transformar la comprensión misma de lo estético pues crear es corresponder, y la obra no es un objeto autónomo, sino un gesto relacional.

En la perspectiva de lo dicho, se vuelve necesario profundizar en la dimensión ontológica de esta discusión, pues allí se dibujan aspectos fundamentales que permiten comprender con mayor precisión el concepto de arte-vida y sus fundamentos filosóficos.

Las ontologías indígenas conciben la vida como un entramado de relaciones entre seres humanos, no humanos y fuerzas espirituales. Philippe Descola (2012) mostró que la separación naturaleza/cultura es solo una entre muchas ontologías posibles, declarando que no hay una sola forma de habitar el mundo.

En el pensamiento mapuche, el *Azmapu* constituye un marco ético, espiritual y normativo que articula la coexistencia de lo visible y lo invisible. Elisa Loncon (2023) lo define como “un mundo espiritual, energético, físico, corpóreo e incorpóreo que orienta el *küme mongen*” (p. 79). Desde este horizonte, *küme mongen* —Buen Vivir mapuche— es una ética del equilibrio, que aspira a mantener una suerte de balance entre las personas y de las personas con la naturaleza (Loncon, 2023). De este modo, existen medios para preservar esta relación, pues todos los seres poseen *zugun*, una forma de habla o expresión que permite que las personas estén hermanadas con los animales, el rocío, los pájaros, las montañas y el sol (Loncon, 2023).

En el mundo andino, esta perspectiva toma forma a través del concepto de *Sumak Kawsay*, que propone que en la vida nada está separado, todo está unido y todos evolucionamos en ese devenir (Durán López, 2010).

Lenkersdorf (2010) sintetiza esta ontología relacional al afirmar que “todo existe como un ser vivo y no hay separación entre sujetos y objetos” (en Marañón Pimentel, 2014, p. 15). Más contemporáneamente, José Quidel Lincoleo (2018) actualiza este horizonte al destacar el carácter epistémico de la escucha, sosteniendo que en el mundo mapuche las personas aprenden a escuchar a los *ngen*. Por su parte, Elicura Chihuailaf (1999) desestabiliza la división occidental entre sujeto y objeto, proponiendo que “la tierra es un ser que nos sueña” (p. 15). Finalmente, Simón Yampara y Fernando Huanacuni insisten en que nada existe separado y que el equilibrio es la clave del vivir bien. Ailton Krenak (2020) recuerda que la vida humana subsiste porque está “suspendida en una red viva” (p. 28).

En conjunto, estas voces permiten afirmar que crear no es producir objetos, sino activar relaciones vivas y sostener el equilibrio del mundo. La experiencia estética se convierte, de este modo, en un acto ético de reciprocidad; la memoria, en presencia territorial; el territorio, en sujeto de relación.

Como se dijo, las ontologías indígenas del Abya Yala no solo expresan modos de vida, sino también categorías epistemológicas que transforman la comprensión de territorio, memoria y creación.

El territorio no es un paisaje contemplativo, sino un sujeto relacional dotado de agencia y memoria. Como señalan Descola e Ingold (2011), los seres humanos habitan un entramado dinámico de relaciones en el que montañas, ríos, animales y fuerzas invisibles

participan activamente en la producción de sentido, entonces, “los seres humanos no viven en un paisaje, sino *a través* de él; la vida es un proceso de correspondencia” (Ingold, 2011, p. 10).

La memoria, en esta perspectiva, tampoco opera como archivo, sino que es presencia. Los *epew*, petroglifos, lugares sagrados y gestos rituales actualizan continuamente la relación entre comunidad y territorio, manteniendo viva la reciprocidad con lo visible y lo invisible. Lo estético se reconfigura, entonces, como relacionalidad: la belleza no reside en la forma aislada, sino en la calidad de la relación que se establece con los agentes del territorio. Estas claves explican por qué una museografía intercultural no puede limitarse a exhibir objetos, sino que debe abrir espacio para que estas presencias actúen en el museo.

Desde la opción decolonial, el museo no puede seguir operando como aparato de clasificación estética heredado de la modernidad. Mignolo y Gómez (2012) señalan que el museo moderno contribuyó históricamente a la colonialidad del ver al definir qué sensibilidades merecían ser conservadas como arte y cuáles serían silenciosamente excluidas. Descolonizar la museografía implica, por tanto, abrir espacio a otras ontologías del ver y del sentir que no separan creación, territorio y espiritualidad.

El concepto de arte-vida —en el sentido desarrollado por Fidel Sepúlveda— remite a una poética del vivir donde creación, sentido y existencia forman un continuo. En diálogo con ontologías indígenas, esta noción adquiere mayor densidad: en los mundos mapuche, andino y aymara, la creación no se separa de la espiritualidad, la comunidad, ni del territorio.

Fernando Huanacuni (2010) sintetiza esta idea, al señalar que el Vivir Bien no remite a un bienestar individual, sino que es considerado un equilibrio dinámico entre seres humanos, naturaleza y cosmos. Asimismo, Ailton Krenak (2019), desde Brasil, recuerda que crear es un gesto de agradecimiento a la tierra, donde cada acto debe devolver algo al mundo.

Así, prácticas como tejer, narrar, tallar o realizar gestos rituales actualizan la red de vidas del territorio y expresan una estética profundamente relacional. La estética decolonial entiende precisamente estas prácticas como formas de pensamiento encarnado. Desde la perspectiva de América Profunda, el arte-vida no constituye una categoría alternativa al arte moderno, sino un modo originario de existencia donde creación, memoria y territorio forman una misma trama (Romero & Jacanamijoy, en Mignolo & Gómez, 2012). Este enfoque

permite reconocer que las prácticas sensibles indígenas no representan el territorio, sino que lo actualizan.

Ticio Escobar (2004) advierte que los museos modernos se construyeron sobre supuestos de neutralidad y universalidad estética que hoy resultan insostenibles: “el museo ya no puede abrir una escena sustraída a las inclemencias de la historia” (p. 58). En el Museo de La Ligua, esto implica reconocer que las piezas arqueológicas no representan culturas extintas, sino modos de presencia que continúan actuando en el territorio y deben ser comprendidas desde sus propias ontologías. En este sentido, Escobar (2004) propone concebir el museo como una zona de proyecto, un constructo, una entidad en proceso. En contextos indígenas, esto exige abrir el museo a ontologías no occidentales y permitir que estas actúen en lugar de ser solo representadas. La creación indígena es relacional pues no separa arte y vida y concibe la memoria como presencia y el territorio como agente. Las piezas arqueológicas del valle no son restos inertes, sino manifestaciones activas de sistemas de vida.

En este marco, la museografía puede entenderse como una práctica de desenganche. Como plantea Mignolo (2012), desengancharse no es negar la modernidad, sino reorientar la sensibilidad hacia modos de existencia que la modernidad intentó silenciar.

De esta manera, los conceptos de arte-vida y experiencia estética cobran relevancia como caminos de reconexión. El arte-vida, entendido como la expresión simbólica que une creación, territorio y comunidad, se convierte en una vía para restablecer la unidad perdida entre naturaleza y cultura. En este sentido, los museos y, en particular, el Museo de La Ligua, pueden ser leídos como espacios de interculturalidad viva, donde el diálogo entre comunidades locales, pueblos originarios y saberes museológicos contemporáneos, produce nuevas formas de conocimiento sensible y de acción cultural. Desde esta perspectiva, la museografía intercultural no es solo una metodología expositiva, sino una práctica ética y política que articula memoria, arte y vida. Es así como en la medida en que los objetos museales se reencuentran con las comunidades que les dan sentido, el museo deja de ser un espacio de contemplación pasiva y se transforma en un lugar de diálogo, transformación y sanación del vínculo con el territorio.

El concepto de interculturalidad surge en América Latina a partir de las discusiones sobre el encuentro —y conflicto— entre pueblos indígenas y Estados nacionales modernos,

especialmente, desde los años ochenta. Más que referirse a la mera coexistencia de culturas, la interculturalidad plantea relaciones de diálogo y aprendizaje recíproco, entre sujetos y saberes diversos, reconociendo las asimetrías históricas generadas por la colonialidad. Según el filósofo Raúl Fornet-Betancourt (2001), la interculturalidad debe comprenderse como un proyecto ético de comunicación entre culturas, orientado a crear nuevas condiciones de posibilidad para la convivencia humana, lo que implica asumir que es necesario ir más allá de la simple yuxtaposición de culturas, apostando por el intento de construir una nueva racionalidad/sensibilidad del diálogo, en la que “las culturas se reconozcan mutuamente como interlocutoras válidas y creadoras de sentido” (Fornet-Betancourt, 2001, p. 15).

De este modo, la interculturalidad no puede reducirse a una práctica técnica o educativa, pues constituye un proyecto político y epistemológico, que busca transformar las relaciones de poder y las jerarquías del conocimiento.

Catherine Walsh (2009), siguiendo con la idea anterior, propone que la interculturalidad no es un simple contacto o intercambio entre culturas, sino “un proceso en construcción permanente, una apuesta por la creación de condiciones que hagan posible el diálogo y la convivencia en medio de la diferencia, desde la conciencia de las desigualdades históricas” (p. 15).

Esta perspectiva sitúa la interculturalidad en un terreno de tensión y disputa, donde los saberes ancestrales y comunitarios buscan restituir su legitimidad frente a la hegemonía del conocimiento moderno-occidental. En el campo educativo, autores como Gonzalo Saraví (2015), Juan Carlos Godenzzi (2009) y Tubino (2005) destacan que la interculturalidad implica no solo incorporar la diversidad cultural en los discursos institucionales, sino también repensar los fundamentos epistemológicos desde donde se produce el conocimiento. Como señala Godenzzi (2009), la interculturalidad supone un cambio profundo en los modos de producir y validar el saber, pues significa reconocer, ante todo, que existen múltiples racionalidades y formas de comprender el mundo que pueden dialogar en condiciones de igualdad. A partir de estas reflexiones surge la necesidad de distinguir entre una interculturalidad relacional o funcional, promovida por políticas públicas, **y una interculturalidad crítica, impulsada desde los movimientos sociales y decoloniales.** Mientras la primera se centra en la convivencia y el respeto mutuo, sin cuestionar las estructuras de dominación, la segunda busca transformar radicalmente las condiciones que

producen la desigualdad entre los pueblos, sin limitarse a generar “tolerancia cultural” (Walsh, 2012), sino que la apuesta consiste en construir un proyecto político de descolonización, donde se canalicen las luchas y resistencias de los pueblos, asumiendo que lo relevante no es generar un proyecto de Estado, sino “una herramienta para re-pensar la sociedad, el conocimiento y la educación desde otros horizontes civilizatorios” (Walsh, 2012, p.67).

La dimensión estética de esta propuesta se vuelve evidente en la lectura que Rivera Cusicanqui (2010) hace de las imágenes de Waman Puma. La figura del “indio astrológo-poeta”, aquel que “sabe del ruedo del sol y de la luna y de los cuatro vientos del mundo para sembrar la comida” (p. 18), encarna una forma de conocimiento donde vida, arte y territorio están profundamente entrelazados. Más adelante, la autora señala que este personaje participa de una “poiesis del mundo”, como creador del orden temporal, agrícola y ritual de la comunidad. Esta poética coincide plenamente con la idea de arte-vida propuesta por Fidel Sepúlveda Llanos (2002), quien afirma que las expresiones tradicionales no son objetos separados de la existencia, sino prolongaciones del propio vivir.

Asimismo, esta estética encarnada, se alinea con la lógica del Buen Vivir (sumak kawsay / suma qamaña) (Walsh, 2010). Rivera Cusicanqui (2010) muestra, a través del calendario ritual andino, que **la vida indígena se organiza en torno a un equilibrio entre trabajo, ritualidad y relación con los elementos cósmicos**. Por ejemplo, enero es presentado como el mes en que se “ofrenda el propio cuerpo con ayunos y peregrinaciones a los lugares sagrados” (p. 34), mientras que mayo destaca la “centralidad de la comida” y el traslado comunitario de la cosecha (p. 38). Estas prácticas no son sólo económicas o religiosas: constituyen **una estética del vivir que articula sociedad, espiritualidad y ecosistema**. De este modo, arte-vida, interculturalidad crítica y Buen Vivir forman un triángulo conceptual inseparable, que para efectos de esta investigación, constituye un núcleo conceptual central. La interculturalidad crítica, entonces, viene a reconocer la coexistencia conflictiva y creativa entre mundos culturales, mientras que el arte-vida expresa la continuidad entre creación, comunidad y territorio.

Entonces, se propone acá como idea fuerza que la interculturalidad no describe solamente una relación cultural, sino una ética del vivir-con-el-otro, que se manifiesta en prácticas sociales, artísticas, relacionales y educativas. Este capítulo se ha propuesto esbozar,

en términos generales, el fundamento teórico de dicha ética, mostrando cómo se entrelazan la crítica a la modernidad, las epistemologías indígenas, la estética territorial y la descolonización del pensamiento. A partir de lo anterior, el valle de La Ligua aparece como un escenario privilegiado para aplicar estos fundamentos y reflexionar sobre los alcances de la práctica museológica que se investiga. Su territorio guarda memorias, prácticas y sensibilidades que encarnan estos principios y que serán desarrolladas en el capítulo siguiente. Allí se analizarán expresiones específicas del valle, como sus tradiciones, su relación con el paisaje, sus prácticas comunitarias y su **cosmopraxis**, entendida —siguiendo a Silvia Rivera Cusicanqui— como el conjunto de prácticas corporales, territoriales, rituales y cotidianas mediante las cuales una comunidad configura, actualiza y experimenta su mundo. Estas manifestaciones concretas permiten mostrar cómo, en el valle, se articula un arte-vida territorial y una interculturalidad viva, arraigada en la experiencia de sus habitantes.

2. Capítulo II: Historia de La Ligua. Antecedentes históricos y arqueológicos

El valle de La Ligua, situado en la provincia de Petorca (región de Valparaíso), puede comprenderse como un espacio simbólico, donde confluyen la geografía, la memoria y la espiritualidad. No se trata de un entorno físico neutro, sino de un territorio sagrado, en el sentido de constituirse en un lugar donde “lo sagrado irrumpe en lo profano, generando una ruptura en la homogeneidad del mundo” (Eliade, 1957, p. 29).

Las quebradas, cerros y ríos del valle, como el cerro Pulmahue, Valle Hermoso o el curso del río La Ligua, son hitos espirituales que manifiestan la memoria ancestral del territorio, puntos donde el paisaje se vuelve hierofanía (Eliade, 1957), una manifestación concreta de lo divino. Desde esta perspectiva, el paisaje no es un fondo pasivo de la existencia humana, sino un agente estético y espiritual, que conserva las huellas de las comunidades que lo han habitado. Lo geográfico y lo humano se funden, dando lugar a una poética del habitar que expresa una espiritualidad de la tierra. En esta concepción, el territorio no se mira desde fuera: se vive, se escucha, se nombra y se celebra. Para efectos de esta investigación, el paisaje de La Ligua es, por tanto, una presencia viva, un espacio donde el tiempo, la materia y la memoria se entrelazan.

La provincia de Petorca, la más extensa de la Región de Valparaíso, constituye uno de los territorios más significativos del Norte Chico chileno. Su identidad territorial se configura a partir de una estructura geográfica única: los últimos valles transversales del Norte Chico, donde la cordillera, los ríos y la costa convergen en un paisaje diverso que ha permitido ocupación humana continua por más de diez mil años (Historia de La Ligua, 2007, p. 25).

Estos valles —Petorca y La Ligua— no solo estructuran la morfología del territorio, sino que también han modelado la historia ambiental, social y cultural del valle, convirtiéndose en ejes vitales para la agricultura, la movilidad, la vida cotidiana y la memoria de sus habitantes. Sus esteros y quebradas, como El Pedernal y El Sobrante en la cuenca del Petorca; Alicahue y Los Ángeles en la cuenca del La Ligua, alimentaron históricamente la vida en el valle y permitieron asentamientos humanos desde tiempos prehispánicos (Historia de La Ligua, 2007).

La franja costera presenta planicies litorales moderadas, especialmente visibles en el sistema de Dunas de Longotoma. La desembocadura de ambos ríos, la denominada Bahía de La Ligua, concentró durante siglos una importante ocupación humana debido a la abundancia de recursos marinos, como machas, almejas, locos, caracoles y aves costeras. Este entorno ecológico explica la presencia de grandes conchales y cementerios de la cultura Bato entre los años 300 y 800 d. C. (Historia de La Ligua, 2007).

En su tramo medio, los valles presentan una sucesión de terrazas fluviales ubicadas entre los 500 y 1200 metros sobre el nivel del mar, óptimas para cultivos y asentamientos prolongados. Por ello, esta área constituye la zona más poblada del territorio y el núcleo histórico de la actividad productiva agrícola (Historia de La Ligua, 2007). Esta configuración también facilitó la conexión natural hacia otros valles del Norte Chico, como el Choapa, y hacia la zona de Putaendo por la precordillera.

La Cordillera de la Costa, que apenas sobrepasa los 2.000 metros de altitud, permite el ingreso de la humedad marina, generando fenómenos como la camanchaca que se interna profundamente en los valles, favoreciendo cultivos y asentamientos prolongados (Historia de La Ligua, 2007). La Cordillera de los Andes, en contraste, presenta alturas que alcanzan los 3.000 metros, pasos naturales como Valle Hermoso y Los Patos, y una gran disponibilidad

de recursos líticos, como basalto, pedernal y obsidiana, utilizados ancestralmente por comunidades prehispánicas (Historia de La Ligua, 2007).

De esta manera, los ríos Petorca y La Ligua constituyen los ejes fundamentales del territorio. El Petorca posee una cuenca de aproximadamente 2.700 km², una longitud de 72 km y un régimen pluvio-nival, mientras que el río La Ligua, cuyas aguas drenaron históricamente una cuenca cercana a los 2.000 km², recorre 44 km desde la confluencia de Alicahue y Cajón de Los Ángeles hasta las costas de Longotoma (Historia de La Ligua, 2007). La aridez del medio y la dependencia del río como fuente de agua explican su importancia decisiva al constituirse como escenario de toda la vida local y como determinante del pasado y del presente (Historia de La Ligua, 2007). En este sentido, el río fue más que un recurso hídrico, es decir, sino que fue un espacio de encuentro, sociabilidad y vida comunitaria, donde se reunía la comunidad en torno a baños en verano, pesca de pejerrey costero y camarón, asados familiares, cosechas y reuniones sociales. El río aparece, entonces, como un articulador social, recreativo y afectivo del valle. Su sequía actual, derivada del cambio climático, del Código de Aguas usado como herramienta de explotación ambiental, del monocultivo de paltos y cítricos y de las intervenciones en la caja del río, ha transformado profundamente el paisaje, provocando pérdida de biodiversidad, migración rural y la desaparición de actividades comunitarias que persistieron por generaciones. Como señalan los estudios de Cuevas Reinoso (2021), la expansión agroexportadora, la extracción intensiva de aguas subterráneas y las transformaciones del uso del suelo han llevado a niveles críticos de agua y a un deterioro progresivo de la vida comunitaria en el valle.

En síntesis, la geografía física de Petorca no constituye un simple escenario natural, sino el fundamento material y simbólico que ha moldeado la vida humana del valle por milenios. El relieve, los ríos, el clima semiárido, la flora y la fauna han definido los ritmos de ocupación, las prácticas productivas, las rutas de movilidad y las formas de habitar el paisaje. El caso del río La Ligua es especialmente ilustrativo: más que un curso de agua, operó históricamente como articulador de la vida social, agrícola y comunitaria, fuente de biodiversidad, espacio de recreación y memoria afectiva para sus habitantes. Su transformación reciente, no solo ha alterado profundamente el paisaje físico, sino también las tradiciones, los modos de vida y la identidad territorial del valle. Comprender esta trama geográfica y socioambiental permite situar con mayor claridad el

estudio arqueológico y cultural que seguirá a continuación. La larga duración del poblamiento en la provincia de Petorca solo puede explicarse a partir de esta geografía que posibilita y condiciona la vida. En lo que sigue, esta continuidad se rastrea desde los primeros asentamientos humanos hasta las expresiones culturales del presente, mostrando cómo el territorio, lejos de ser un fondo estático, se convierte en un archivo vivo donde se inscribe la memoria, la técnica, la espiritualidad y la creatividad de las comunidades que han habitado el valle de La Ligua.

Como se expuso, en los valles de Petorca y La Ligua, el río ha actuado históricamente como el eje de la vida, articulando los asentamientos humanos, las rutas de movilidad, las prácticas económicas y los sistemas simbólicos de las comunidades que han habitado este territorio por milenios. Más que un recurso hídrico, el río constituye una columna vertebral del paisaje cultural, un hilo conductor que enlaza la alta cordillera, las quebradas intermedias y la costa en una continuidad ecológica, histórica y espiritual que define la identidad profunda del valle.

En este contexto, las expresiones materiales halladas en el valle —cerámicas, pigmentos, herramientas, grabados rupestres y manufacturas líticas— pueden entenderse como formas de creación vinculadas a las prácticas técnicas y sociales de las comunidades que habitaron Petorca y La Ligua. Más que clasificarlas bajo la categoría moderna de “arte”, resulta más preciso hablar de producción simbólica o de manufacturas estéticas, términos que permiten describir cómo estos objetos participaron en la organización de la vida cotidiana, en la transmisión de conocimientos y en la construcción de identidades locales. Este enfoque evita imponer criterios externos y facilita analizar la materialidad arqueológica del valle desde sus propios modos de hacer, usar y significar.

La evidencia arqueológica disponible demuestra con claridad que, desde tiempos arcaicos, los valles del Norte Semiárido han sido ocupados de manera intensa, diversa y estrechamente vinculada a la presencia del agua. Investigaciones sobre el Arcaico Tardío y los primeros grupos horticultores de la zona han demostrado que los cursos de agua —ríos, quebradas y vertientes— actuaron como ejes de movilidad, asentamiento y actividades rituales (Niemeyer & Cereceda, 1984; Bahamondes, 2011). Los pueblos originarios no habitaron este territorio de forma fragmentada: lo recorrieron longitudinalmente entre cordillera y costa, articulando una geografía cultural fluida donde los límites ecológicos eran

permeables e integrados en un sistema continuo de movilidad. Estudios sobre el intercambio de recursos litorales y de altura, y sobre las rutas estacionales entre quebradas interiores y el mar, evidencian un paisaje dinámico y relacional, antes que una suma de espacios aislados (Castillo, 1995; Troncoso, 2004; Cervellino & Jackson, 2006).

En la alta cordillera, en sectores como Pedernal, El Sobrante o Cerro Tongorito, se encuentran extensos campos de petroglifos con figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos geométricos, que señalan rutas de tránsito y áreas de importancia social vinculadas a las nacientes del río Petorca (Niemeyer & Weisner, 1991). Estos grabados rupestres no constituyen simples marcas, sino indicadores de presencia, orientación y práctica social. Su ubicación en cotas elevadas orientaba la movilidad estacional y, a la vez, marcaba puntos clave en un territorio donde el agua —en forma de vertientes, deshielos y afluentes— organizaba la vida y el trabajo.

En las quebradas intermedias, como Chalaco, Hierro Viejo, Las Bostas o Quebrada Honda, se registraron talleres líticos, canteras, aleros y aldeas, evidenciando una ocupación intensiva del paisaje para actividades productivas, tecnológicas y de movilidad estacional (Ávalos & Ladrón de Guevara, 2000). La disponibilidad permanente de agua permitió la existencia de aldeas estables y la conformación de redes de movilidad que articularon la vida cotidiana. En este contexto, la quebrada operaba como un espacio de aprendizaje: allí se desarrollaban técnicas líticas y cerámicas, se transmitía conocimiento y se leía el territorio, convirtiéndose en nodos fundamentales de circulación cultural entre cordillera y mar.

Por su parte, en el litoral —en lugares como Longotoma, Los Molles, Valle Hermoso y la desembocadura del río La Ligua— se identifican conchales, cementerios, talleres cerámicos y asentamientos agrícolas que muestran la continuidad entre comunidades costeras y agroalfareras en un entorno fértil y estratégico. Los conchales revelan ocupaciones prolongadas y dietas complementarias entre recursos marinos y agrícolas; los cementerios reflejan vínculos territoriales y memoria colectiva; y los talleres cerámicos evidencian sociedades integradas donde la agricultura y la producción artesanal convivían en un paisaje marcado por la disponibilidad de agua, vegetación y fauna marina.

La secuencia completa —de cordillera a mar— conforma un verdadero mosaico cultural continuo, donde distintos grupos humanos habitaron, recorrieron y resignificaron estos paisajes fluviales durante miles de años. No se trata de ocupaciones aisladas, sino de

una territorialidad viva, entendida como una red interconectada de espacios funcionales, productivos y simbólicos. La continuidad de asentamiento evidencia que las comunidades comprendieron el territorio como una totalidad donde cada tramo del río formaba parte de un sistema más amplio y articulado.

Desde esta perspectiva, el río no fue solo un recurso ecológico: constituyó la matriz organizadora del territorio, articulando la vida, la identidad y la memoria colectiva del valle. En torno al agua se configuraron los paisajes productivos, las rutas de movilidad, la estética material y los sistemas de significación que hoy se reconocen en los registros arqueológicos.

Valle Hermoso y la encrucijada cultural

La provincia de Petorca ha sido definida como una “encrucijada cultural”, pues corresponde a un territorio donde confluyen poblaciones y tradiciones procedentes del Norte Chico (Molles, Ánimas, Diaguita) y del valle central (Aconcagua) (Téllez, en Lugaro, 1994). Este concepto explica la posición estratégica del valle en la red de valles transversales, recorrida por las cuencas de los ríos Petorca y La Ligua.

El Cementerio de Valle Hermoso, ubicado en la ribera norte del río La Ligua, es uno de los sitios arqueológicos más relevantes para comprender este proceso, pues correspondía a un grupo de desarrollo local que incorporó influencias del Norte Chico y del Aconcagua (Becker, Rodríguez & Solé, 1994). Los hallazgos incluyen cerámica diaguita, torteras decoradas, puntas de proyectil finas y elementos de uso cotidiano. Otras colecciones presentan materiales Aconcagua como clavav miniatura, tembetás tipo botón, instrumentos musicales y morteros.

A ello se suma el sitio Escuela de Placilla (Ávalos et al., 2000), cuyos contextos funerarios revelan vínculos con Aconcagua, Diaguita y tradiciones locales, y el sitio Quinquimo (Aguilera & Aguayo, 2003), donde se registraron cerámicas rojo engobado, zigzags, instrumentos de molienda y evidencias de actividad metalúrgica.

En conjunto, estos hallazgos muestran que Petorca no fue periferia, sino un nodo de interacción cultural de larga duración. La evidencia arqueológica da cuenta de contactos interregionales, pero también de desarrollos locales sostenidos que, articulados al río, consolidaron una memoria territorial compartida que atraviesa el tiempo.

La evidencia arqueológica y bioantropológica

Los estudios del sitio Escuela de Placilla muestran que las comunidades agroalfareras del Período Intermedio Tardío enfrentaron condiciones de estrés ambiental severo, mortalidad infantil elevada, enfermedades carenciales y episodios de conflicto vinculados al acceso al agua (Saunier, Marambio & Ávalos, 2007). Estas presiones transformaron la organización interna del valle y los modos de vida comunitarios.

La presencia de puntas de proyectil alojadas in situ en cuerpos masculinos jóvenes indica enfrentamientos específicos, característicos de contextos donde la defensa de espacios fértiles se vuelve prioritaria. La bioantropología revela traumas múltiples, osteoartritis severa y fracturas reparadas, lo que evidencia labores intensivas y diferenciación de roles dentro de la comunidad.

Destaca también la evidencia de una decapitación ritual: un individuo sin cabeza y una cabeza sin cuerpo, patrón que la literatura asocia a prácticas simbólicas de conflicto y demarcación identitaria. Este hallazgo sugiere un enfrentamiento puntual donde la decapitación tuvo un rol político o ceremonial.

Al mismo tiempo, los sitios del valle —Valle Hermoso, Los Coiles, Placilla y Longotoma— muestran continuidades estructurales: patrones funerarios persistentes, uso agrícola de terrazas fluviales, asentamientos prolongados y prácticas comunitarias sostenidas por siglos. Las excavaciones de Valle Hermoso evidencian más de quinientos años de ocupación continua que articularon unidades familiares y vínculos territoriales estables (Becker, Rodríguez & Solé, 1994).

Este doble fenómeno —cambio y continuidad— permite comprender el presente desde el pasado. Los ciclos del río, las sequías, las fluctuaciones climáticas y las dinámicas territoriales que afectaron a las comunidades prehispánicas resuenan hoy en la vida social del valle: en la organización comunitaria, la toponimia, la memoria oral y las prácticas que aún se articulan en torno al agua.

Lo que se observa no es una espiritualización del paisaje, sino una relación práctica y sensible con el entorno, donde las actividades productivas, sociales y simbólicas forman parte

de un continuo. En este contexto, lo “espiritual” no remite a una idealización abstracta de la naturaleza, sino a la manera en que las comunidades leen las fuerzas del territorio, sus ciclos y energías —el agua, los cerros, los vientos— como presencias con las que se entra en relación de reciprocidad. En este sentido, las expresiones materiales del valle pueden entenderse no como “arte” separado de la vida, sino como producción simbólica, creación situada o manufacturas estéticas que emergen del hacer cotidiano.

Aquí adquiere relevancia la noción de arte-vida, desarrollada por Fidel Sepúlveda, quien sostiene que “el arte nace de la vida y vuelve a la vida” (Sepúlveda, 1997). Para este autor, las prácticas festivas, laborales y rituales no constituyen esferas separadas, sino un mismo tejido de sentido donde trabajo, celebración y gesto simbólico se entrelazan. Esta idea permite comprender que las prácticas materiales del valle —cerámica, lítica, textil, funeraria— pertenecen a un mismo campo de experiencia donde crear y habitar son dimensiones inseparables. La vida cotidiana, el vínculo con el agua y el territorio, y las formas de elaboración material configuran así un arte-vida en el que el rito es inseparable de las acciones prácticas y de la reproducción comunitaria.

Precisamente por ello, este capítulo abre paso al siguiente: las pervivencias indígenas actuales del valle como formas de memoria, continuidad territorial y arte-vida comunitario.

Pervivencias y continuidades indígenas en el territorio de La Ligua

El territorio de La Ligua constituye uno de los espacios donde la memoria indígena se mantiene con mayor claridad en el Norte Chico chileno. No se trata únicamente de vestigios arqueológicos o fragmentos del pasado: el valle liguano conserva lenguas, cerros sagrados, apellidos, ritualidades, rutas de agua y prácticas comunitarias que expresan un modo indígena de habitar la tierra que ha perdurado por miles de años. Estas continuidades se manifiestan en tres dimensiones fundamentales: la toponimia, la sacralidad del paisaje mediante cerros tutelares y la antroponimia diaguita, conformando un tejido espiritual y estético que sostiene la identidad profunda del territorio.

La toponimia, como explica Alejandro Soffia (2000), es el estudio del origen y significado de los nombres de un territorio. En La Ligua, la toponimia indígena constituye un archivo espiritual vivo. Nombres como Chincolco, Alicahue, Palquico, Pedegua, Chalaco,

Pichicuy, Pedernal, Pulmahue y La Ligua tienen raíces en mapudungun, kakán diaguita, quechua y otras lenguas prehispánicas del Norte Chico. Según la *Historia de La Ligua* (Museo de La Ligua, 2007), Ligua se ha vinculado a significados como “lugar blanco”, “la mañana”, “resplandor suave” o la idea de un territorio luminoso y portador de energía. Estas propuestas etimológicas evidencian que el territorio se concibe desde categorías indígenas ligadas a la energía vital (*newen*) y a la presencia de fuerzas tutelares que resguardan el equilibrio y la reciprocidad del valle.

Ticio Escobar (2004) señala que “el territorio no es solo espacio físico: es un sistema de símbolos, memoria y afectos” (p. 63), mientras que Eliade (1957) recuerda que la naturaleza es portadora de mensajes sagrados. La articulación de estas miradas permite comprender por qué, en el caso liguano, los topónimos no nombran objetos, sino presencias. Elicura Chihuailaf (1999) profundiza esta dimensión al afirmar que “nuestros antepasados asignaron a los seres y a las cosas de la naturaleza un alma” (p. 51). En esta clave, la toponimia del valle actúa como un registro espiritual donde se inscribe la memoria de las comunidades originarias.

Antes que los relatos y antes que los apellidos, los cerros fueron los primeros maestros espirituales del territorio. En la cosmovisión andina, los cerros —apus— son entidades protectoras que ordenan la vida (Millones, 1996). En La Ligua, esta presencia se manifiesta en Pulmahue —“donde descansa el espíritu”, según Lorenzo Aillapán— y hacia el poniente en el imponente Cerro Chache, límite espiritual del valle. Ambos conforman un arco sagrado que articula cordillera andina y cordillera marítima, equilibrando el paisaje desde una lógica indígena.

Pulmahue es una hierofanía: un punto donde lo sagrado irrumpe en lo cotidiano (Eliade, 1957). La poesía mapuche confirma este modo de mirar el territorio: “Los cerros nos protegen; son los que guardan el antiguo sueño”, escribe Leonel Lienlaf (1989, p. 44). Chihuailaf (1999) explica esta relación a partir del *Nor*, norma ética que orienta el modo en que las personas deben relacionarse con la naturaleza. En esta clave, los cerros tutelares son seres con los cuales se mantiene una relación de reciprocidad, respeto y cuidado.

Así como los cerros, el agua constituye uno de los paisajes simbólicos más profundos del Norte Chico. Para los pueblos que han habitado el territorio por milenios, el río no es un simple cauce hídrico, sino un ser espiritual dotado de memoria, energía y voluntad. En

testimonios locales, el agua “nos alimenta y cobija”, visión coherente con el *Itrofil Mogen*, la totalidad del mundo vivo. Eliade (1957) afirma que el agua es “el origen de todas las virtualidades” (p. 130), mientras que Chihuailaf (1999) la entiende como un ser relacional que sostiene y equilibra la vida.

La cosmovisión andina aporta otra clave a través del concepto de *pacha*, entendido —siguiendo a Rivera Cusicanqui (2010)— como un espacio-tiempo sagrado donde se inscribe la memoria, la política y la resistencia de los pueblos. Desde esta perspectiva, el agua del valle es un archivo vivo donde persisten saberes, energías y ritualidades.

La continuidad indígena del valle —visible en los bailes chinos, la alfarería de Granadillo y la cerámica diaguita— no es un vestigio, sino una presencia activa. Estas prácticas se sostienen en el equilibrio del *Az Mapu*, entendido como el orden natural, social y espiritual que orienta la vida buena (*Küme Mongen*). Este equilibrio exige reciprocidad con el territorio y con los seres que lo habitan. Como advierte Chihuailaf (1999), preservar la vida requiere “preservar nuestro medio natural que nos alimenta y cobija” (p. 53).

De este modo, la continuidad indígena del valle es una realidad observable en la ritualidad viva, la toponimia, la organización comunitaria y las luchas actuales por el agua y el territorio. No se trata de espiritualizar el paisaje —como advierte la profesora—, sino de reconocer que estas comunidades sostienen una relación práctica, ética y sensible con su entorno. La espiritualidad indígena, en este sentido, no remite a una interioridad mística, sino a un modo de habitar relacional, donde las fuerzas del territorio (*newen*) participan en la vida cotidiana, orientando acciones, cuidados y ceremonias.

Debido a ello, los cantos y las ritualidades no se ejecutan en cualquier espacio. Los bailes chinos del valle descienden a los ríos para realizar allí sus ceremonias, siguiendo una antigua relación con el agua. Los propios danzantes declaran:

“Íbamos bailando al río y se paraba en el río a cantar y se ponía a cantar ahí, hacía oración y enterraba algo ahí; como a las dos semanas venía el agua y se ponía a llover...”
(Raúl Ramírez, *Baile Chino Virgen del Rosario, Valle Hermoso*, en *Cartografía de la memoria*, 2023, p. 4).

Esta escena expresa con precisión la espiritualidad indígena a la que aquí aludimos: un modo de relación práctica y ritual con el río, donde la palabra cantada, la danza tensada y la flauta rajada median entre la comunidad y las fuerzas del paisaje.

La acción de “enterrar algo” en el cauce del río remite directamente a antiguas prácticas agro-ceremoniales del Norte Chico y del área andina, donde se ofrecían semillas, panes, piedras o pequeños objetos rituales para “despertar” el agua dormida y restituir los ciclos de lluvia. Estas ofrendas eran comprendidas como mensajes para las entidades del agua, guardianas invisibles que regulan la fertilidad del territorio.

Así, el río no es un vacío ni un mero paisaje: es un ser territorial habitado por memorias, energías y fuerzas espirituales que responden a la reciprocidad humana. Cuando el Baile Chino canta en el río, restituye esa conversación antigua; cuando ora, reequilibra el vínculo entre comunidad y paisaje; cuando entierra algo, activa el circuito de reciprocidad que ordena el *Az Mapu*.

El gesto ritual transforma la realidad porque activa el *newen* del agua y restituye los equilibrios que sostienen la vida. Este equilibrio es el fundamento del *Küme Mongen*: una forma de existencia que armoniza los ciclos naturales, comunitarios y espirituales.

En esta comprensión, la materia del paisaje —agua, barro, piedra, fuego— ha sido históricamente mediadora entre la comunidad y las fuerzas invisibles que la sostienen. Así como el río funciona como altar horizontal donde se entrega y recibe energía, el barro es una forma de agua solidificada, una memoria húmeda del territorio moldeada por las mujeres de Valle Hermoso, Las Parcelas y Granadillo. Allí, al igual que en el baile y en las rogativas de lluvia, se encarna la continuidad indígena del valle: un modo de vida donde creación, rito y territorio forman una sola unidad.

La cerámica de la Quebrada de Granadillo y su vínculo con la tradición diaguita

La Quebrada de Granadillo constituye uno de los lugares donde la continuidad indígena del valle de La Ligua se expresa con mayor claridad. Situada en el sector de Valle Hermoso, esta quebrada—junto a la vecina Quebrada del Yuyo—fue hasta mediados del siglo XX un enclave habitado por familias campesinas que vivían en viviendas de quincha con techumbre de totora o caña, en cuyos interiores ardían fogones de barro y piedra que

permanecían encendidos día y noche. Sobre estos fogones, suspendidas mediante alambres o cueros retorcidos, colgaban las ollas y piezas de greda que las mujeres del sector elaboraban con técnicas transmitidas por generaciones.

Uno de los aspectos más significativos de esta tradición alfarera es la transmisión intergeneracional del oficio. Según el testimonio recogido por el vallehermosino Lorenzo Arredondo, zapatero de la calle Laulié, las ancianas concurrían con las mujeres jóvenes a las quebradillas por donde corría agua invernal, pues allí se depositaba un barro “más ligoso” y con abundante oropel. Este sedimento fino otorgaba mayor resistencia y reducía el quiebre de las piezas durante la cocción, evidenciando un conocimiento territorial profundo de las propiedades de la arcilla y de los suelos del sector (Relato registrado por el Museo de La Ligua, 2017).

Entre las piezas más distintivas destacan los **ollones**, recipientes hondos con dos asas grandes y tapa, desconocidos en otros sectores del valle. En ellos se horneaba pan de maíz, trigo o cebada, utilizando brotes jóvenes de higuera como levadura natural. El pan cocido bajo ceniza y rescoldo era descrito como “enorme y saludable”, consumido con colorcilla — mezcla de manteca y ají— o con chicharrones. La calidad final del pan dependía tanto del amasijo como del pulido de la cerámica, realizado con “greda lavada y abundante oropel”, según la sabiduría de las antiguas alfareras.

Esta tradición doméstica y comunitaria mantiene una afinidad profunda con los principios del arte diaguita, caracterizado por su estructura altamente abstracta, donde predominan simetrías, grecas escalonadas, bandas onduladas, oposiciones complementarias y patrones rítmicos asociados al territorio, al agua y a una cosmología indígena compleja (González, 2013). Aunque las piezas de Granadillo no reproducen directamente la decoración policroma diaguita, comparten la misma lógica técnica y estética, expresada en:

- el modelado manual,
- el pulido intensivo,
- la cocción en fogón,
- y la centralidad de las mujeres como depositarias y transmisoras del oficio.

Esta continuidad no se manifiesta en los motivos decorativos, sino en la relación profunda con la tierra, el agua y el gesto creador: un modo de producción simbólica que coincide con las prácticas alfareras del Norte Chico prehispánico (González, 2013).

La continuidad indígena del territorio se refrenda, además, en la evidencia arqueológica. A escasa distancia de la Quebrada de Granadillo se encuentra el cementerio prehispánico de Valle Hermoso, donde se hallaron fragmentos de **antaras de piedra estilo Aconcagua**, datadas entre 1200 y 1400 d.C. Estos instrumentos musicales —inusuales en el registro local— confirman la presencia de comunidades diaguitas en las cuencas de La Ligua y Petorca, fortaleciendo la hipótesis de una continuidad material y simbólica entre el pasado prehispánico y las prácticas alfareras contemporáneas (Colectivo Chasky, 2023).

Cabe señalar que, tal como se documenta en *Cartografía de la memoria. Investigación Patrimonio Intangible Provincia de Petorca*, **todas las antaras halladas en la provincia han sido encontradas cerca de cursos de agua**, ríos o quebradas. Ello sugiere una relación ritual antigua entre música, agua y territorio: los instrumentos no se depositaban en cualquier lugar, sino en espacios donde el agua operaba como fuerza vital y vínculo con las entidades que resguardaban el ciclo hídrico. La ubicación de estas antaras cerca del curso del río La Ligua refuerza esta asociación ancestral entre creación sonora, paisaje fluvial y memoria indígena.

Desde los años 80, el Museo de La Ligua inició la documentación sistemática de esta tradición alfarera, recopilando piezas originales, fotografiando procesos, registrando a las últimas artesanas y produciendo material audiovisual que hoy constituye un archivo patrimonial único del territorio. Este trabajo —desarrollado en paralelo con investigaciones locales sobre identidad y patrimonio— permitió comprender que la alfarería de Granadillo representa, en palabras de Darío Aguilera (2007), un **“patrimonio cultural vivo inseparable de la memoria local y del paisaje comunitario”**. Sus prácticas productivas, el uso del suelo y la selección de materialidades expresan la identidad profunda del valle.

La cerámica de Granadillo no es, por tanto, un simple oficio campesino: **es una expresión viva del arte-vida indígena del valle**. En ella se entrelazan agua, tierra, fuego y comunidad, en un saber femenino que ha sobrevivido a la desaparición de la agricultura de rulo, a la crisis hídrica que afecta a la cuenca y a los procesos contemporáneos de migración. Cada ollón, cada jarra y cada tazón contiene una memoria que une a las alfareras contemporáneas con las antiguas creadoras diaguitas, manteniendo latente en el territorio una estética ancestral que sigue dando forma a la identidad local.

En este sentido, la tradición alfarera dialoga profundamente con la comprensión indígena de la materia como portadora de memoria y energía relacional. Tal como señala Gabriela Siracusano al estudiar los pigmentos y materialidades de los Andes:

“Todos estos polvos, provenientes de montañas y minas —muchas de ellas adoradas como huacas— se encuentran desplegados, como vivos, en la paleta de nuestras pinturas andinas. (...) Mantenían en sí mismos el destello poderoso de la memoria que no cesa, la fuerza de un religare que unía materia y divinidad.”
(*Siracusano, El poder de los colores, 2022*).

Esta observación ilumina lo que ocurre en Granadillo: **las manos que moldean la arcilla no solo producen objetos; actualizan una memoria sensible donde materia y territorio permanecen enlazados.** El barro, mezclado con el oropel y el agua del valle, actúa como un depositario de memoria, una materia viva que conserva el vínculo entre quienes crean y el territorio que las sostiene. Así, la cerámica de Granadillo constituye una de las manifestaciones más claras del arte-vida territorial: una estética que nace del paisaje, retorna a él y lo mantiene vivo en la experiencia comunitaria.

3. Capítulo III: Historia y consolidación del Museo de La Ligua



1. Fotografía 3.1 Primer campamento Yacas, El Ajial – 1977.
Archivo Fotográfico Museo de La Ligua.

La génesis comunitaria del Museo de La Ligua: La Academia Yacas

La historia de la Academia de Arqueología Yacas es, en rigor, la historia de la génesis comunitaria del Museo de La Ligua. Se trata del proceso mediante el cual un grupo de jóvenes, guiados por el profesor de Artes Plásticas Arturo Quezada Torrejón, fundó en 1977 una experiencia educativa inédita en el Liceo Pulmahue. Este liceo, el único establecimiento de enseñanza media para las cinco comunas de la provincia de Petorca, recibía diariamente a estudiantes que viajaban hasta dos horas desde los valles de La Ligua y Petorca, desde el mar hasta la cordillera. Ese desplazamiento cotidiano despertó y modeló **una sensibilidad territorial profunda**, orientada hacia los cerros tutelares, los ríos —hoy secos— y las quebradas; comprendieron que el territorio no era solo paisaje, sino también **memoria y pertenencia**.

El nombre **Yacas** fue escogido por los propios estudiantes, en referencia al pequeño marsupial chileno *Thylamys elegans*, conocido popularmente como **yaca**, característico de

los valles del Norte Chico y de la zona central. Este animal, que habita quebradas, matorrales y terrenos pedregosos, simboliza la adaptabilidad, la observación silenciosa y la vida en estrecho contacto con el entorno. Para la academia, la yaca se convirtió en una metáfora de su quehacer: jóvenes que recorrían el valle, exploraban sus capas profundas, encontraban vestigios y reconstruían la memoria indígena del territorio. Así, el nombre remite a una identidad local y territorial, no a un préstamo lingüístico externo.

La creación de la academia ocurre en 1977, en el contexto del nacimiento de la educación extraescolar en Chile y en plena dictadura militar, período en que la vida cultural y escolar estaba fuertemente restringida. En ese escenario, una academia de arqueología escolar constituía un gesto pedagógico y cultural sin precedentes. La experiencia perduró hasta la década de 1990 y formó a varias generaciones que recuerdan su paso por los Yacas como una vivencia vital de conexión con el territorio y con la herencia indígena del valle. De ese movimiento surgieron historiadores, profesoras, pintores, artesanas y personas que hoy siguen vinculadas al museo y a la cultura local.

Dos integrantes evocan el clima adverso previo a la llegada de Quezada. El cirujano dentista y ex Yaca Mario Vucovich describe esos años como “un pequeño oscurantismo” (Museo La Ligua, 2019), aludiendo a la falta de estímulos culturales y a la rigidez educativa de la época. Por su parte, la exintegrante Roxana Espinoza recuerda: “Eran los últimos años de la dictadura, entonces también en un lugar de provincia, donde tampoco teníamos mucho acceso a muchas cosas” (Museo La Ligua, 2019). Los Yacas surgieron, así, como una respuesta creativa y comunitaria frente a la censura cultural, la precariedad educativa y la ausencia de espacios que vincularan a los jóvenes con la memoria, el arte y el territorio.

La llegada de Arturo Quezada: arte, territorio e identidad latinoamericana

En ese escenario irrumpe el joven profesor Arturo Quezada, recién egresado de la Universidad del Norte, portador de una formación marcada por el arte latinoamericano, la identidad continental y la arqueología. Durante sus estudios experimenta una revelación estética decisiva: “de un fogonazo percibí América. Entendí los mensajes de los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera; comprendí por qué se emocionaban tanto mis maestros con los pintores Rufino Tamayo y Oswaldo

Guayasamín. Estos habían realizado toda su obra fuertemente enraizados con sus ancestros, con un respeto sagrado por su propia cultura” (Historia de La Ligua, 2007, p. 614).

Ese fogonazo marca su despertar a una conciencia estética americana, enraizada en la herencia indígena y en la necesidad de revalorizar lo propio. Su formación se profundiza cuando trabaja como ayudante del padre Gustavo Le Paige, fundador del Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama. Quezada recuerda: “Yo hacía trabajillos como ayudante... reproducciones en resina de piezas arqueológicas que el padre debía llevar a sus congresos en el extranjero...” (Historia de La Ligua, 2007, p. 615). De esa experiencia surge una idea que guiará toda su obra pedagógica: el patrimonio no es un conjunto de objetos, sino una responsabilidad ética y comunitaria, por lo que su resguardo requiere educación, sensibilidad y mediación.

La Academia de Arqueología Yacas nace así en la convergencia de tres fuerzas: una sensibilidad estética latinoamericana heredada del muralismo y del indigenismo plástico, una experiencia museológica temprana adquirida con el equipo de Le Paige y un vínculo territorial profundo, donde el paisaje liguano, sus ríos, cerros y quebradas, se convierte en aula viva.

Los campamentos, excursiones y registros realizados por los Yacas no fueron simples ejercicios arqueológicos: fueron experiencias de arte-vida, donde observar, caminar, dibujar y registrar se transformaron en formas de conocimiento.

El territorio como experiencia estética

La historia de los Yacas constituye uno de los procesos juveniles y estéticos más relevantes de la provincia de Petorca. Más que un grupo escolar dedicado a explorar quebradas, despertaron al conocimiento a través de la experiencia estética : un modo de relación sensible con el territorio que recoge la tradición indígena de comprender la naturaleza como un ser vivo, portador de memoria y espiritualidad. Arturo Quezada recuerda que en el primer campamento en la Quebrada del Ajial: “nos sentamos en unas piedras y las observamos con agrado... comenzaba a nacer la magia inexplicable que nos uniría por siempre a la eternidad de los tiempos pasados” (Historia de La Ligua, 2007, p. 616).

Alicahue, Pedernales, Longotoma, los conchales de las dunas y las quebradas interiores del valle se convirtieron en una verdadera escuela estética: allí los jóvenes

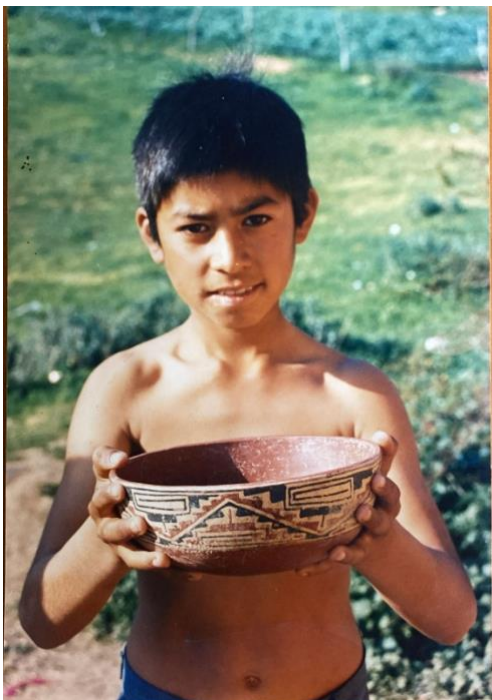
aprendieron a mirar, sentir, descifrar señales del pasado y comprender que el paisaje funciona como un archivo vivo. Los vestigios materiales eran constantes. En el Ajial encontraron: “una enorme piedra grabada... el dibujo de los indios estaba semienterrado... con gran agitación nos metimos bajo la piedra y comenzamos a dibujarla.” (Historia de La Ligua, 2007, p. 616) Ese gesto sintetiza la intensidad estética Yacas: el pasado no se revelaba como concepto, sino como experiencia corporal, sensorial y emocional.

Las grecas diaguitas, los pucos, huesos tallados, pigmentos rojos, formas incisas y restos de cementerios prehispánicos de Longotoma no eran objetos ajenos, sino que eran señales de un linaje indígena vivo. Los jóvenes no solo encontraban piezas, también se encontraban a sí mismos reflejados en ellas.

Arte como conocimiento y arte-vida en la experiencia Yacas

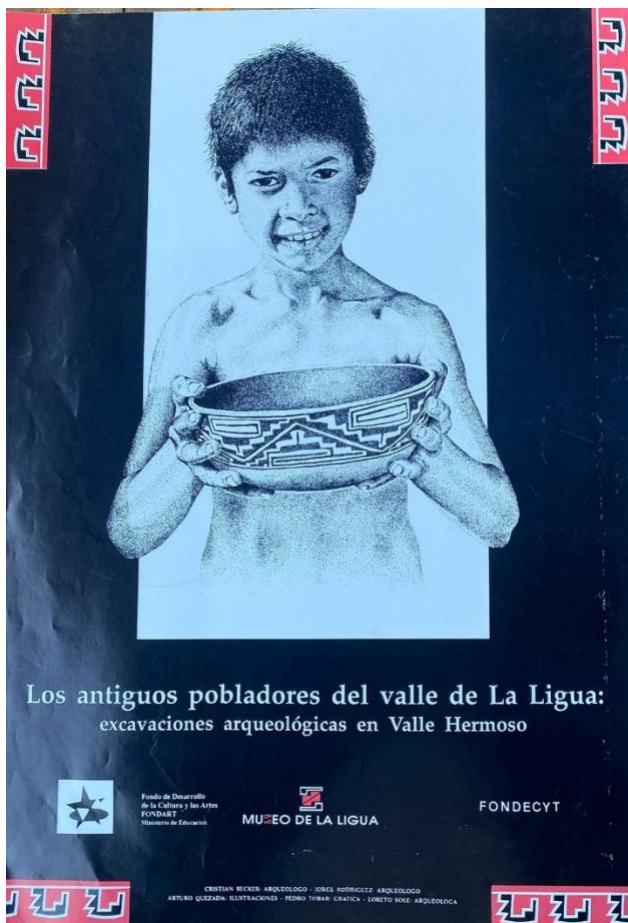
El arte ocupó un rol decisivo en la experiencia Yacas. El dibujo arqueológico no era solo un registro técnico, sino una forma de conocimiento sensible que permitía comprender y encarnar el pasado. Quezada enseñó a los jóvenes a dibujar huesos, reconstruir cerámicas e imaginar cuerpos y rostros, generando así una hermenéutica visual del pasado indígena. Quezada relata que, al encontrar una mano de moler en Casas Viejas: “tuve la sensación inmediata de que aquel pequeño objeto me hablaba del tiempo de los antiguos” (Historia de La Ligua, 2007, p. 615).

Dibujar era, en este sentido, escuchar simbólicamente. Era construir el “rostro del pasado” y, al hacerlo, reconocerse en él. La arqueología dejaba de ser el estudio distante de un “otro” para convertirse en un ejercicio identitario, una práctica en la cual los jóvenes comprendían que ellos mismos encarnaban la indigenidad viva del territorio.



2. Fotografía 3.2. Niño de Valle Hermoso sosteniendo un puco diaguita procedente del sitio arqueológico local, como parte de las primeras actividades de mediación y experimentación visual realizadas por la Academia de Arqueología Yacas.

Archivo histórico del Museo de La Ligua.



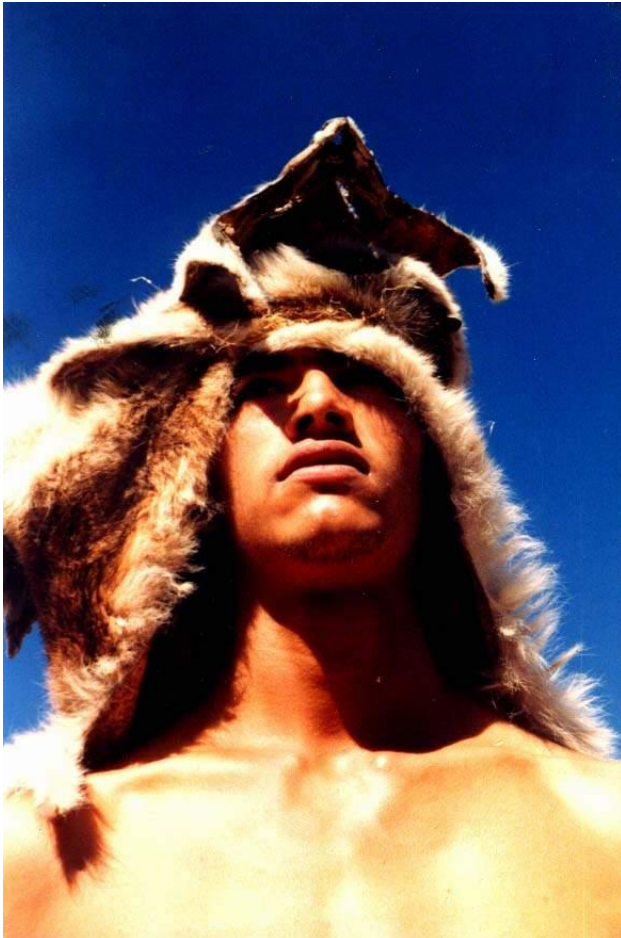
3. Fotografía 3.3 Afiche histórico de la exposición.

Afiche de la exposición “Los antiguos pobladores del valle de La Ligua: excavaciones arqueológicas en Valle Hermoso”, elaborado a partir de la ilustración basada en la fotografía original del niño con el puco diaguita. Archivo histórico del Museo de La Ligua

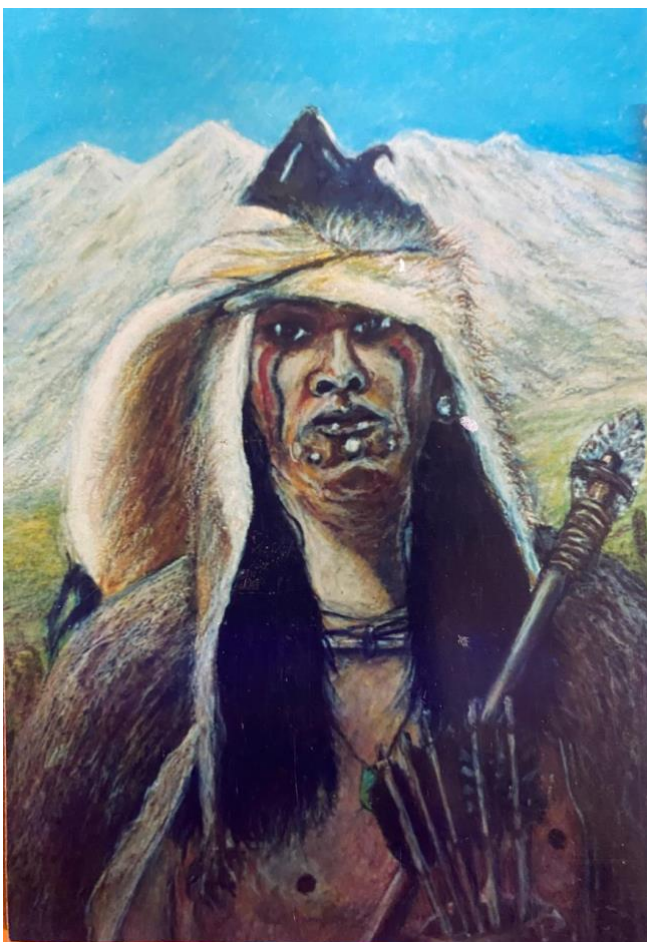
Desde un inicio, el arte no fue solo ilustración: fue cuerpo y acción. Los cuadernos de campo dieron paso a recreaciones performativas realizadas directamente en los sitios arqueológicos. Bajo la guía de Quezada, los jóvenes: se pintaban el rostro, confeccionaban atuendos con cuero, plumas y fibras, representaban escenas de caza, recolección y ritualidad, actuaban sobre conchales, dunas y yacimientos.

Estas prácticas, influenciadas por el imaginario visual global de la época, fueron ante todo formas comunitarias de interpretar y re-imaginar el pasado. Desde la somaestética de Richard Shusterman (2002), el cuerpo se concibe como una herramienta privilegiada de conocimiento estético. En Longotoma, el cuerpo Yacas: caminaba descalzo, se recostaba en los conchales, imitaba posturas rituales, recreaba movimientos cotidianos de los antiguos habitantes del valle. El territorio se volvía extensión del cuerpo, y el cuerpo, extensión del territorio. La experiencia estética no se limitaba al ojo: emergía desde la piel, el equilibrio, la respiración y el ritmo compartido. La comprensión del pasado surgía de una inmersión corporal, una experiencia vivida y situada.

Estas prácticas encarnadas se inscriben en la noción de arte-vida formulada por Ticio Escobar (2004), experiencias donde arte, comunidad y territorio no se separan. Escobar denomina este cruce “estética relacional”, entendida como un espacio donde el sentido se construye colectivamente. Las recreaciones Yacas eran precisamente eso: narrativas comunes encarnadas en el paisaje, actos de memoria que integraban cuerpo, imaginación y territorio.



4. Fotografía 3.4. Joven integrante de la Academia de Arqueología Yacas posando con un tocado de piel utilizado en ejercicios.
Ilustración basada en la fotografía original



5. Fotografía 3.5 Ilustración basada en la fotografía original

Ilustración del guerrero prehispánico inspirada en la fotografía de un joven de Yacas, empleada como recurso visual en las primeras representaciones museográficas del Museo de La Ligua. Archivo histórico del Museo de La Ligua.

Del territorio al museo: la estética Yacas como museografía

Estas experiencias no fueron episodios marginales. Muchas de las recreaciones, como fotografías, dibujos, escenas performativas, se incorporaron a la primera museografía del Museo de La Ligua en 1985. Los paneles iniciales no exhibían objetos aislados: mostraban cuerpos locales actuando escenas prehispánicas, devolviendo a la comunidad una imagen encarnada y sensible de su propio pasado.

La estética Yacas, nacida en los campamentos, las caminatas y las recreaciones, se transformó así en lenguaje museográfico. El museo no presentó una museografía distante ni objetual: inauguró un modelo donde el pasado se interpretaba desde la experiencia corporal, comunitaria y situada. El arte-vida Yacas se convirtió así en un relato museográfico, una memoria visual y un gesto político. La comunidad no solo resguardaba su patrimonio, sino que lo actuaba, lo encarnaba y lo devolvía a sí misma como experiencia estética colectiva.

La fotopintura que se presenta a continuación, realizada en 1987 por el primer director del Museo de La Ligua, Arturo Quezada Torrejón, recrea las actividades que habría desarrollado la cultura Bato en los antiguos campos lunares de la zona. La técnica, óleo aplicado directamente sobre una fotografía, permite fusionar imagen documental y expresión pictórica, superponiendo el pasado indígena con el presente de los jóvenes de la Academia de Arqueología Yacas, quienes posan como protagonistas de la escena.



6. 3.6 Fotografía en las dunas (1987)

Jóvenes de la Academia de Arqueología Yacas realizando una recreación experimental de actividades del período Bato en las dunas costeras de La Ligua. Fotografía histórica, 1987. Archivo del Museo de La Ligua.



7. Fotografía 3.7 Pintura “Adiós a las dunas” (1987)
“Adiós a las dunas”, óleo sobre fotografía que recrea escenas de vida cotidiana del período Bato, creado a partir de la intervención visual de jóvenes de la Academia de Arqueología Yacas. Museo de La Ligua, 1987. Archivo histórico.

De este modo, la museografía inicial del Museo de La Ligua se constituyó no desde la acumulación de objetos, sino desde una práctica estética viva, surgida en el territorio e interiorizada por los propios jóvenes que dieron origen al museo. La arqueología que practicaron no fue academicista: fue comunitaria, afectiva y estética. Recuperaban piezas, pero también recogían historias orales, conversaciones con mayores, testimonios campesinos, cantos, nombres antiguos y leyendas. Como recuerda Quezada, “los campesinos nos contaban sus historias, sus ancianos conocían los lugares... cada objeto tenía alma y recuerdo” (p. 617). Sus cuadernos, reglamentos de campamento, croquis y fotografías, dan cuenta de un movimiento que no solo registraba objetos, sino que tejía una relación recíproca con el territorio. Las colecciones que reunieron (muchas cedidas por familias de Alicahue, Pedernales y Longotoma) comenzaron a exhibirse en salas improvisadas del antiguo Liceo Pulmahue. Pronto los espacios se hicieron pequeños: las piezas viajaron a ferias científicas y

encuentros regionales, donde la seriedad del trabajo Yacas llamó la atención de arqueólogos y especialistas.

A medida que los campamentos se multiplicaban, Ajial, Longotoma, Alicahue, Trapiche, Pullally, entre otros, la práctica Yacas comenzó a adquirir una forma cada vez más sistemática. Lo que había surgido como una experiencia estética y sensible del territorio empezó a transformarse en un proyecto arqueológico juvenil organizado, con roles definidos, un reglamento interno, cuadernos de campo y un método de observación que combinaba rigor y sensibilidad. En las páginas de Historia de La Ligua (2007), Quezada recuerda cómo el grupo se fue estructurando en clanes y responsabilidades, a semejanza de “las bandas nómadas de tiempos antiguos” (p. 617). Este sistema no era meramente decorativo: proporcionaba cohesión, identidad y sentido de misión. Los jóvenes sabían que caminaban por territorios llenos de historia y que su labor exigía cuidado, concentración y respeto.

En cada salida, los Yacas perfeccionaban técnicas de registro: croquis rápidos, dibujos detallados, descripciones topográficas, fotografías básicas con cámaras Iso-Rapid, fichas de hallazgo y relatos orales recogidos en terreno. Las caminatas se convertían en talleres abiertos, donde se aprendía haciendo, midiendo, dibujando, escuchando y conversando con las familias del valle.

El hallazgo del “Hombre de los Conchales” en Longotoma, un esqueleto en posición fetal, fotografiado y dibujado antes de ser removido (p. 618), marcó un antes y un después. Fue el momento en que la academia comprendió que la memoria indígena del territorio debía ser tratada con responsabilidad ética, y que su trabajo implicaba no solo registrar el pasado, sino también protegerlo.

El hallazgo del “hombre de los conchales” (o la niña de Longotoma): relato y significado

El hallazgo ocurrió durante una de las salidas de terreno que realizaba la Academia de Arqueología Yacas en las dunas altas de Longotoma. Era invierno de 1977 y el grupo se encontraba instalado en uno de sus campamentos cuando, por casualidad, un alumno confundió lo que asomaba en la arena con un fragmento de cerámica. A primera vista parecía el borde de un “cacharro”, una vasija semienterrada entre los antiguos conchales de la zona. Cuando comenzaron a despejar cuidadosamente el material, se dieron cuenta de que no era una pieza cerámica, sino parte de un cráneo humano. El descubrimiento conmocionó al

grupo. Lo que emergió fue el entierro de una niña pequeña, de aproximadamente cuatro o cinco años, conservada en posición fetal, recostada de lado. Posteriormente, el odontólogo Mario Vukovic colaboró en la determinación de la edad mediante el análisis del desarrollo molar.

Junto al cuerpo no se encontró un ajuar elaborado, como en otros entierros prehispánicos, sino un elemento mínimo pero significativo: un pequeño conjunto de vértebras de pescado ubicadas frente a su rostro. Ese diminuto detalle fue interpretado como parte del ajuar o como una ofrenda simple asociada al acto funerario.

El hallazgo fue considerado “insignificativo” desde un punto de vista estrictamente arqueológico, no había grandes piezas, ornamentos ni elementos excepcionales, pero para los Yacas y para la historia del museo, tuvo un impacto profundo. Representaba la constatación tangible de que Longotoma había sido habitada y ritualizada por comunidades antiguas cuyos rastros seguían vivos en el paisaje. También marcó a la Academia, que comprendió la responsabilidad ética del trabajo de campo y la necesidad de respetar los contextos funerarios. Más allá de su “pequeño” ajuar, la niña de Longotoma se transformó en una memoria compartida: un testimonio silencioso de la vida y la muerte en las dunas, un hito fundacional en la sensibilidad arqueológica de aquellos primeros jóvenes que, sin saberlo, estaban forjando la génesis comunitaria del Museo de La Ligua.



8. Fotografía 3.8

Vitrina con osamentas infantiles del período Bato acompañada de ilustración interpretativa, parte de la antigua museografía del Museo de La Ligua.

Fotografía: Archivo Histórico del Museo de La Ligua.

La experiencia de los Yacas no solo se plasmó en cuadernos, hallazgos y dibujos: también se proyectó en el campo audiovisual. En 1980, el grupo decidió emprender una nueva aventura formativa y creativa: filmar su propio documental. Según Historia de La Ligua (2007), esta iniciativa constituyó: “un hito en las comunicaciones audiovisuales de la provincia” (p. 619).

El documental, realizado en sistema Betamax, llevó por título “Un campamento Yacas” y registraba escenas de vida indígena recreadas en las dunas de Longotoma, dramatizaciones históricas, caminatas ritualizadas y actividades cotidianas del grupo. La obra fue dirigida por el entonces alférez Luis Mena Arancibia, quien años más tarde sería alcalde de Cabildo, con la colaboración técnica de la familia Tobar, quienes facilitaron cámaras, luces y transporte.

El registro audiovisual permitió trasladar al lenguaje cinematográfico la estética que los Yacas venían desarrollando en sus campamentos: el vínculo con el territorio, las recreaciones corporales, la imaginación histórica y la dimensión comunitaria de su práctica arqueológica. La cámara se convirtió así en un nuevo cuaderno de campo, un dispositivo que no solo documentaba, sino que creaba memoria. En 1980, y gracias al apoyo de la Ilustre Municipalidad de Cabildo, Arturo Quezada Torrejón firmó oficialmente el documental “Un Campamento Yacas”. La película retrata fielmente el trabajo arqueológico, educativo y performativo de la Academia de Arqueología Yacas y fue estrenada para todos los estudiantes en la serie televisiva Mundo Joven, donde obtuvo un éxito rotundo. Su difusión amplió significativamente el alcance del proyecto formativo que, con el tiempo, daría origen al Museo de La Ligua.

El cortometraje *El Vuelo de la Flecha* (1981)

En 1981, el grupo realizó una segunda obra audiovisual: el cortometraje “El Vuelo de la Flecha”. Este registro aparece mencionado en el Historia de La Ligua como un nuevo paso en la recreación Yacas, estructurado en torno a escenas prehispánicas inspiradas en crónicas arqueológicas locales y en la iconografía indígena del valle. La fotografía del libro, los Yacas lanzando flechas, ataviados con atuendos recreados por ellos mismos, evidencia el carácter performativo del proyecto: una arqueología actuada, donde el cuerpo se convierte en herramienta de memoria. El cortometraje reforzaba la comprensión corporal del pasado, profundizaba la experiencia estética situada y expandía las posibilidades pedagógicas del grupo más allá del aula o del campamento.

Estas obras, aunque rudimentarias desde un punto de vista técnico, fueron poderosas en términos estéticos y comunitarios. Constituyen uno de los primeros ejemplos de cine comunitario en la provincia y, al mismo tiempo, una forma temprana de arqueología performativa, que articula un cruce entre arte, territorio y memoria donde el pasado no solo se estudia, sino que se encarna. En ellas, los Yacas no se limitaban a observar el paisaje arqueológico: lo actuaban, lo interpretaban, lo recreaban, lo devolvían a la comunidad como relato visual colectivo.

A través de estas producciones audiovisuales, la estética Yacas, gestada en los campamentos, las caminatas, las recreaciones corporales y la imaginación histórica, encontró

un nuevo medio para expresarse y transmitir sentido. El cine se transformó así en una extensión natural del proyecto educativo, ampliando el horizonte de la Academia y anticipando, en clave visual, la museografía viva que más tarde definiría al Museo de La Ligua.





9. 3.9 Cinco fotografías de la filmación de “El vuelo de la flecha”.
Registro audiovisual realizado por jóvenes de la Academia de Arqueología Yacas como parte de sus primeras experiencias de reconstrucción experimental. Archivo histórico del Museo de La Ligua.

Murales indígenas en la ciudad

En 1982, Arturo Quezada, junto a estudiantes del Liceo Pulmahue donde era docente, pintó un mural de 25 metros de largo en homenaje a las tejedoras y tejedores del valle, reconociendo así uno de los oficios más antiguos y emblemáticos de la zona. Esta obra no fue solo un gesto artístico, sino que fue una proclamación pública de la memoria indígena y del valor del trabajo textil como patrimonio cultural vivo.

La creación de murales en la ciudad tiene su origen en la decisiva influencia que el muralismo mexicano ejerció en la formación artística de Quezada. Desde su época universitaria, el profesor había quedado marcado por la obra de Siqueiros, Orozco, Rivera,

Tamayo y Guayasamín, cuyos mensajes iluminaban una “América indígena, combativa y profundamente simbólica” (Historia de La Ligua, 2007, p. 614). Fue en ese marco que, en 1981, la Academia Arqueológica Yacas comenzó a difundir iconografía indígena en el espacio urbano, llevando al espacio público los diseños diaguitas y prehispánicos estudiados durante las expediciones. Uno de los primeros y más significativos murales surgió a partir de un fragmento cerámico encontrado en Alicahue, comuna de Cabildo. A partir de este fragmento, decorado con el característico diseño diaguita de grecas y simetrías rotacionales, los Yacas y Quezada elaboraron una interpretación mural que se plasmó en la antigua Plaza de Glorias Navales, en la entrada de la ciudad. Ese espacio se encontraba, por entonces, casi abandonado. Sin embargo, el mural lo transformó y lo convirtió en un portal simbólico hacia La Ligua, un recordatorio visual de la presencia indígena que siempre ha habitado el valle. El mural reproducía con fidelidad el diseño diaguita del fragmento, pero lo amplificaba en escala y fuerza, otorgándole potencia visual y sentido territorial. Este gesto no solo embelleció el entorno, sino que instaló en el corazón de la ciudad una declaración pública de identidad.

Con el tiempo, este mural pasó a formar parte del patrimonio urbano liguano, integrando arte, arqueología y territorio en una escena que anticipó la actual práctica mural contemporánea de la comuna. Para los Yacas, estos murales fueron extensión natural de su trabajo: la arqueología no solo debía estudiarse, sino verse, habitar las calles, reclamar visualmente el pasado prehispánico y devolverlo a la comunidad como memoria cotidiana.



10. Fotografía 3.10. Vista general mural.

Mural homenaje a los tejedores, inspirado en los diseños textiles tradicionales de La Ligua y pintado por estudiantes de la Academia de Arqueología Yacas como parte de sus primeras acciones comunitarias. Archivo histórico del Museo de La Ligua.



11. Fotografía 3.11. Grupo de estudiantes frente al mural.

Integrantes de la Academia de Arqueología Yacas posando frente al mural homenaje a los tejedores, tras su realización colectiva como ejercicio educativo y artístico comunitario. Archivo histórico del Museo de La Ligua.

DEL MATADERO AL MUSEO: Génesis de una museografía comunitaria en La Ligua

Antes de convertirse en museo, el edificio que hoy alberga el Museo de La Ligua funcionó durante décadas como el Matadero Municipal, un espacio profundamente inscrito en la memoria social de la ciudad. Desde mediados del siglo XX hasta su cierre en los años setenta, el matadero formó parte de la vida cotidiana del valle. Allí se realizaban faenas dos veces por semana, supervisadas por médicos, inspectores municipales y los antiguos matarifes del pueblo.

El mencionado libro, *Historia de La Ligua* (2007), describe con crudeza la materialidad del lugar: pisos inclinados cubiertos de grasa para facilitar el deslizamiento de las reses, “ganchos de fierro”, corrales laterales y salas húmedas donde se realizaba el sacrificio (p. 622). Un testimonio sintetiza la lógica del trabajo cotidiano: “No se mataban las vacas preñadas... Ahí se mantenían en el corral ‘para que la carne no salga colorada’” (p. 622).

El edificio, construido como infraestructura pragmática destinada a la producción alimentaria local, poseía una arquitectura robusta, con muros gruesos, techos altos, amplias salas y corredores laterales, que décadas después resultaría decisiva para su reutilización museográfica. El futuro museo nacería, así, en un espacio cargado de memoria obrera, asociado al sacrificio animal y a la economía local. La transformación que vendría implicaría una resemantización radical: convertir un lugar de muerte en un lugar de vida, memoria, conocimiento y arte.

La historia del museo está inseparablemente vinculada a la labor de la Academia de Arqueología Yacas, creada en 1977 por el profesor Arturo Quezada Torrejón en el Liceo B-1. Los jóvenes, guiados por Quezada, realizaron expediciones a sitios arqueológicos, excavaciones pedagógicas, dibujos de piezas y levantamiento de testimonios locales. La inquietud inicial surgió desde la propia comunidad, que señalaba: “Se encontraban cosas de los indios.” (p. 623). Ese gesto —escuchar el territorio y a su gente— fue determinante. Más que recuperar objetos, los Yacas reconstruyeron una conciencia arqueológica dormida en el valle. La experiencia de dibujar huesos, lavar cerámicas o recomponer fragmentos se transformó en una pedagogía territorial y estética que, años después, definiría la museografía del naciente Museo de La Ligua.

Al principio, los materiales arqueológicos recolectados por los Yacas se exhibían en una sala del liceo. Pero el crecimiento del acervo hizo imposible mantenerlos allí. Paralelamente, entre 1982 y 1983, el gobierno central decide cerrar definitivamente el Matadero Municipal, un hecho que abrió una oportunidad histórica. A este proceso se suman tres hitos clave: la visita del Ministerio de Hacienda a la ciudad, la solicitud formal de la alcaldesa Gloria Yagüe Ahumada para obtener el edificio, y la inspección técnica realizada por el arquitecto municipal Fernando Basilio. El proceso culminó con el decreto de 1983 que autoriza el cambio de uso del Matadero, entregándolo a los Yacas para fines culturales. La juventud heredó así un edificio en ruinas, pero cargado de posibilidades. Ese acto fundacional consiste en reconocer valor donde oficialmente solo había abandono: el primer gesto museológico comunitario.

En 1983, los jóvenes Yacas reconocieron en el antiguo Matadero Municipal un edificio capaz de albergar el museo que soñaban. Aunque deteriorado, el lugar poseía características arquitectónicas ideales para un proyecto cultural: salas amplias, muros resistentes, corredores laterales y una ubicación estratégica cercana al río, un espacio simbólico para la reconstrucción del pasado indígena local. El profesor Quezada solicitó el edificio a la alcaldesa Gloria Yagüe Ahumada, quien no solo apoyó la iniciativa, sino que gestionó fondos ante el gobierno central para la remodelación. El proyecto arquitectónico fue asumido por el pintor y arquitecto Pablo Burdhard Aguallo, junto con el arquitecto municipal Fernando Basilio, quienes elaboraron una propuesta que respetaba la materialidad original del matadero, rescatando su austera monumentalidad. En plena dictadura, una época de desconfianza pública y represión cultural, ceder un edificio municipal abandonado para un proyecto juvenil, autónomo y comunitario tuvo una enorme significación política y simbólica. Este episodio constituye el momento en que el valle elige conscientemente preservar su memoria.

Entre 1984 y 1985, los Yacas desarrollan uno de los procesos de transformación comunitaria más intensos de la historia cultural de La Ligua. Las fotografías muestran a los jóvenes serruchando maderos, retirando escombros, limpiando salas y trasladando materiales pesados. El libro describe esta etapa como: “Una verdadera conquista de la juventud.” (Historia de La Ligua, 2007, p. 622).

Los estudiantes trabajaron “sábados enteros” (Historia de La Ligua, 2007, p. 623), apoyados por programas de empleo nacionales como J.E.M.M. y P.O.J.H., arquitectos municipales, profesores y el maestro constructor. La restauración fue más que técnica: fue simbólica. Las antiguas cicatrices del edificio, muros desnudos, pisos cementosos, corrales y estructuras metálicas, se integraron a la estética primitiva y artesanal de la museografía antigua. Aquí se forja la identidad del museo: juvenil, comunitaria, territorial, inclusiva y profundamente arraigada en la historia local.



12. Fotografía 3.12. Integrantes de la Academia Yacas realizando labores de demolición y acondicionamiento del antiguo matadero municipal durante su transformación en el Museo de La Ligua. 1984–1985. Archivo Fotográfico Museo de La Ligua.



13. Fotografía 3.13. Jóvenes de la Academia Yacas trabajando en la remodelación del antiguo matadero municipal para convertirlo en el Museo de La Ligua. 1984–1985. Archivo Fotográfico Museo de La Ligua.



14. Fotografía 3.14. El arquitecto Pablo Burchard Aguayo revisando planos durante la tercera etapa de remodelación del edificio que daría origen al Museo de La Ligua. Archivo histórico del Museo de La Ligua.

La inauguración del Museo, realizada el 29 de noviembre de 1985, marcó un antes y un después para la historia cultural de La Ligua. Ese día, la alcaldesa Gloria Yagüe Ahumada pronunció las palabras que sellaron el acto fundacional: “Hoy es un gran día para nuestra ciudad y el país: Hoy nace el Museo de La Ligua.” (Historia de La Ligua, 2007, p. 624). La apertura incluyó una exposición de pintura con artistas locales y nacionales —Arturo Quezada, Hernán Reinoso, Sara Alvear, Mario Muñoz, entre otros—, consolidando desde el inicio la identidad híbrida del museo: arqueología + arte + comunidad.

Este énfasis en la comunidad dialoga con lo que Lenkersdorf (2005) describe como el “nosotros” indígena, donde la vida colectiva es el fundamento del saber y de la experiencia social (p. 37). Ese cruce interdisciplinario, inusual para la época en los museos regionales chilenos, definió tempranamente un modo de entender el patrimonio como experiencia estética y colectiva.

Junto a los jóvenes de Yacas y a la comunidad que impulsó la transformación del antiguo matadero en un espacio cultural, aquella imagen de 1985 marca un punto de inflexión decisivo: el museo deja de ser una experiencia de aula, vinculada al liceo y al trabajo pedagógico inicial, para convertirse en un museo público, abierto a toda la comunidad y sostenido por una voluntad municipal explícita de proyectarlo hacia el territorio.

Desde sus inicios, el museo asumió esta doble naturaleza: público y comunitario a la vez. Ese fue uno de los grandes aciertos del proyecto. Aunque se constituyó como una institución municipal, su museología se cimentó en la participación, en el vínculo con actores locales, en los saberes territoriales y en una comprensión situada del patrimonio. En ese equilibrio, entre institucionalidad y comunidad, se definió un sello distintivo que perdura hasta hoy, incluso en su museografía contemporánea.

El nacimiento del Museo de La Ligua marcó el cierre simbólico de la Academia de Arqueología Yacas, cuya última actividad se realizó en 1989. Aunque la Academia dejó de funcionar como agrupación juvenil, su espíritu quedó inscrito en la identidad, el enfoque y la metodología del museo. La transición no fue una ruptura, sino un traspaso orgánico de saberes, prácticas y sensibilidad comunitaria.

La frase con la que Arturo Quezada Torrejón concluye la crónica de esos años resume el ethos fundacional que dio origen al museo:

“Ser un Yaca es una forma de ser, un ideal que unió a muchos jóvenes corazones, que recorrieron esta bendita tierra tras un ideal: conocer cómo vivieron nuestros padres aborígenes para poder entender quiénes somos” (Historia de La Ligua, 2007, p. 621).

Esta cita cristaliza la dimensión profunda del proyecto: los Yacas no solo excavaban o dibujaban objetos, sino que construían una identidad territorial y una forma de comprender la historia como un recurso vivo para interpretar el presente. La arqueología se convertía, así, en una pedagogía del territorio, en una ética del cuidado y en una experiencia estética y comunitaria que articulaba juventud, memoria y paisaje.

Por ello, puede afirmarse con claridad que el museo, en su forma y en su espíritu, es la herencia directa de Yacas.

Las claves que hoy caracterizan al Museo de La Ligua, su vocación comunitaria, su relación con el territorio, su estética artesanal y su enfoque intercultural, nacen directamente de aquella experiencia juvenil que transformó un antiguo matadero en un espacio de memoria, identidad y creación colectiva.

Profesionalización y expansión en los años noventa: La consolidación de un museo con identidad científica, comunitaria y territorial

Durante la década de 1990, el Museo de La Ligua inicia un proceso de profesionalización que transforma profundamente su quehacer institucional. El museo deja de ser únicamente un espacio expositivo para convertirse en un centro regional de investigación patrimonial, articulando arqueología, historia local, educación y memoria comunitaria. Se incorporan al equipo nuevos profesionales que fortalecen esta proyección: Milton Godoy, historiador, impulsa la investigación histórica regional y dirige nuevas publicaciones; Hernán Ávalos, arqueólogo, profundiza las excavaciones y análisis de materiales; y diversos proyectos junto a Christian Becker, Jorge Rodríguez y la bioantropóloga Loreto Solé, amplían el espectro de estudios bioantropológicos y arqueológicos en la provincia. En este contexto nace la revista VALLES, dirigida por Godoy, que rápidamente se convierte en un referente académico nacional al difundir investigaciones

de arqueología, antropología, historia y patrimonio del valle, consolidando al museo como un agente intelectual con proyección territorial y científica.

Paralelamente, entre los años noventa e inicios de los 2000, el museo desarrolla formalmente su Área de Investigación y Arqueología, desde donde emerge por primera vez una “Historia Cultural de la Provincia de Petorca” construida desde una perspectiva científica y comunitaria. Este enfoque combina rigurosidad metodológica con trabajo territorial y participación local, integrando excavaciones, análisis interdisciplinarios, memoria oral y lectura cultural del paisaje. Las investigaciones arqueológicas realizadas en sitios como Valle Hermoso, Los Coiles (Los Molles), Escuela de Placilla, La Ligua y Quínquimo revelan una historia milenaria y diversa, cuyos ecos permanecen vivos en las prácticas culturales de las comunidades del valle. Este trabajo posiciona al museo como la primera institución en describir científicamente el devenir cultural de Petorca desde la arqueología, la memoria y la relación con el territorio.

Como resultado directo de este proceso investigativo y comunitario surge uno de los hitos más importantes en la historia del museo: la elaboración del primer libro de historia de la comuna de La Ligua, publicado en 2008. Su construcción, iniciada en 2003, se basó en excavaciones arqueológicas, revisión de documentos familiares y comunitarios, entrevistas a protagonistas locales y un proceso de sistematización que dio origen al Archivo Histórico del Museo de La Ligua. Este archivo reúne testimonios, fotografías, documentos inéditos, relatos orales y registros fundamentales para comprender la evolución histórica del valle. A partir de este acervo se gestó el libro “Historia de La Ligua”, una obra de más de 650 páginas que sintetiza la historia milenaria de la comuna desde los primeros poblamientos prehispánicos hasta la actualidad. Su publicación consolidó al museo como referente regional en investigación patrimonial y en la protección de la memoria local.

La incorporación de Darío Aguilera Manzano, arqueólogo formado en la Universidad de Chile, significó un giro profundo en la identidad contemporánea del Museo de La Ligua. Aguilera arribó al museo adhiriendo plenamente a los principios de la museografía social latinoamericana, aquella que entiende el museo como un espacio vivo, comunitario, participativo y estrechamente vinculado a las realidades territoriales. Su visión dialogó de inmediato con la épica fundacional de los antiguos integrantes de YACAS y con el legado

metodológico del profesor Arturo Quezada Torrejón, para quien el museo debía ser siempre un puente entre la memoria local y las personas.

En este marco, la década culmina con un hito decisivo: en 2010 se formaliza la creación del Área Educativa, consolidando el enfoque comunitario que Aguilera venía impulsando. Desde ese año, la educación patrimonial, la interculturalidad, la participación y la experiencia estética del territorio se transforman en los pilares del quehacer institucional. Este momento marca el inicio de una etapa en que el museo deja definitivamente de ser solo un espacio de exhibición arqueológica para convertirse en un proyecto educativo y cultural de raíz comunitaria, coherente con las grandes corrientes críticas de la museología latinoamericana.

Durante sus 40 años de trayectoria, el Museo de La Ligua ha consolidado un modelo de gestión territorial que integra patrimonio, educación y comunidad desde un enfoque inclusivo e intercultural. Bajo la dirección de Darío Aguilera Manzano, la institución ha fortalecido su acción mediante proyectos de mediación cultural, investigación, conservación y trabajo colaborativo con las comunidades de la provincia de Petorca, siendo reconocida por diversas instancias nacionales e iberoamericanas.

En este recorrido destacan múltiples distinciones, entre ellas el Premio Ibermuseos de Educación en varias ocasiones y el Premio OMEP 2020. Sin embargo, uno de los reconocimientos más significativos en su historia reciente es el Premio Grete Mostny a las Buenas Prácticas Museológicas (ICOM Chile, 2018), otorgado al Museo de La Ligua por sus pares del ámbito museal chileno. Este premio reconoce el compromiso ético, comunitario e innovador de su gestión, consolidando al museo como una de las experiencias más relevantes del país en educación patrimonial, conservación y trabajo con comunidades



15. 3.15 Imagen Premio Grete Mostny 2018 a las Buenas Prácticas Museológicas, otorgado al Museo de La Ligua por el Comité Chileno de Museos (ICOM Chile).
Fuente: ICOM Chile, 2018. Archivo del usuario.

La Museografía Antigua: un relato identitario, arqueológico y estético

La museografía antigua se construyó en un edificio cargado de memoria. Sus vitrinas cerradas exhibían objetos prehispánicos recolectados por los Yacas: cerámicas, herramientas líticas, piedras talladas, restos óseos y fragmentos textiles. El relato seguía un paradigma arqueológico clásico: el objeto como evidencia, la vitrina como dispositivo de autoridad y la tipología como forma de ordenar el tiempo.

Sin embargo, el museo tenía un sello único y profundamente local pues los objetos habían sido encontrados por estudiantes del valle, no por arqueólogos externos, mientras que las vitrinas y soportes fueron contruidos por familias liguanas con materiales del territorio. A su vez, el edificio, el antiguo matadero, fue restaurado por jóvenes de la comunidad. Así, el relato arqueológico se transformó en un relato identitario, donde la comunidad podía verse reflejada en los objetos, en su territorio y en su memoria indígena, hasta entonces invisibilizada. El libro señala que antes del museo “no se tenía mayor información respecto de los pueblos indígenas locales” (Historia de La Ligua, 2007, p. 572). La museografía antigua abrió esa conciencia y se constituyó en el primer relato intercultural del territorio, aún sin nombrarse como tal.

Esta transformación no fue solo conceptual, sino también estética, en el sentido que propone Chantal Maillard (2017). La museografía antigua invitaba a un modo de percepción basado en la atención, la disponibilidad y la apertura sensible: aquello que Maillard describe como “aquietar la mente” y “adquirir el conocimiento de la espera sin objeto, de la atención, de la disponibilidad” (2017, p.3). Quien visitaba estas vitrinas no solo “veía” objetos, sino que se disponía a un estado perceptivo desde el cual el territorio podía aparecer. Los objetos, en este contexto, no eran meras evidencias arqueológicas; funcionaban como acontecimientos. Eran fragmentos cargados de energía histórica cuya presencia demandaba lo que Maillard (2017) llama la observación del aparecer y desaparecer, un modo de percepción en el que el visitante se reconoce formando parte del mismo proceso vital del territorio.

Al mismo tiempo, esta museografía artesanal activaba lo que Georges Didi-Huberman (2012), en su reflexión sobre los regímenes de visibilidad, denomina “la imagen que nos mira”: una imagen que interpela, que devuelve la mirada y que revela la relación afectiva y ética entre quien observa y aquello que se expone. Los Yacas no solo exhibieron

piezas arqueológicas, sino que devolvieron al visitante la mirada del valle. Los rostros indígenas que no llegaron hasta nosotros, los cuerpos que no dejaron retratos, encontraban presencia en los rostros de los estudiantes que hallaron los objetos, en las manos que los limpiaron y dibujaron, en la comunidad que los montó. El objeto arqueológico se convertía así en un espejo, era un umbral donde la memoria indígena retornaba desde su ausencia para mirar y conmover al pueblo que la había olvidado. De este modo, la museografía antigua produjo una forma temprana de experiencia estética situada, encarnada en el territorio, donde ver implicaba, como señala Maillard (2017) “penetrar bajo las palabras” y auscultar “el cuerpo invisible” del mundo (p. 11). En estos montajes, ese cuerpo invisible era el río, los cerros tutelares, los antiguos caminos indígenas, la arcilla de Valle Hermoso, las semillas y los huesos que emergían del suelo. Por eso, la museografía antigua no fue solo una narrativa arqueológica, fue ante todo, una pedagogía sensorial del territorio, una invitación a sentir la historia bajo los pies. El visitante aprendía a mirar de nuevo, aprendía a verse dentro de una historia larga, aprendía a reconocer que su identidad local no comenzaba con la colonia, sino con miles de años de presencia indígena.



16. Fotografía 3.16. Integrante de la Academia de Arqueología Yacas posando como modelo para la recreación del personaje conocido como “Señor de los Conchales”, en el marco de las primeras metodologías de reconstrucción experimental del museo. Archivo histórico del Museo de La Ligua.

Así, el museo, hecho por la comunidad y para la comunidad, inauguró un modo de museografía en el que arqueología, territorio y estética se unieron para producir reconocimiento mutuo. Fue la primera experiencia museal que permitió que La Ligua se mirara a sí misma y descubriera que su historia no era ajena sino íntima. Su legado continúa hoy sosteniendo la misión del museo y la nueva museografía: una museología situada donde Comunidad, Territorio y Memoria forman una sola respiración.



17. Fotografía 3.17 Retrato del “Señor de los Conchales” exhibido en la antigua museografía del Museo de La Ligua, basado en la pose del modelo perteneciente a la Academia de Arqueología Yacas. Fotografía: Archivo histórico del Museo de La Ligua.



18. Fotografía 3.18. Vista general de la antigua museografía del Museo de La Ligua, caracterizada por vitrinas cerradas, objetos arqueológicos en exhibición fija y recursos visuales utilizados en los primeros montajes educativos del museo. Fotografía: Archivo histórico del Museo de La Ligua.

4. Capítulo IV: Análisis museográfico de la Sala Pueblos Originarios

La renovación de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua no puede comprenderse únicamente como una transformación estética o técnica. Su alcance es político, ético y comunitario. Durante los últimos años, el museo ha fortalecido un trabajo sistemático con asociaciones indígenas de la provincia, en particular con la Asociación Indígena Lonko Katrin Rayen, caracterizada por ser una organización multicultural donde conviven identidades mapuche, diaguita y aymara, junto a comunidades educativas vinculadas a estos procesos identitarios en sectores como Valle Hermoso.

Estas comunidades se encuentran hoy en una etapa de reafirmación identitaria, recomposición cultural y reconstrucción espiritual, enmarcada en lo que la antropología reconoce como procesos de etnogénesis, es decir, la reconfiguración de identidades indígenas

mediante la formulación de nuevos intereses, discursos y sentidos de pertenencia (Bengoa, 2000, p. 21).

Este proceso no estuvo exento de tensiones: reuniones, negociaciones y conversaciones que permitieron afinar tanto el guion como la propuesta visual, generando un proceso de coautoría intercultural. En ese marco, las comunidades reconocieron que el museo ha actuado con respeto y coherencia, mientras que el museo comprendió, a su vez, que la nueva museografía debía construirse con las comunidades y no sobre ellas. Esta lógica encarna lo que Catherine Walsh (2009) denomina interculturalidad crítica, y que consiste en construir un espacio donde se desmantelan relaciones coloniales y se levantan horizontes comunes desde la diferencia y la reciprocidad.

Uno de los nudos éticos que emergió con mayor fuerza fue el tratamiento de los restos humanos. La antigua exposición incluía cuerpos que, con el paso del tiempo y el desarrollo de nuevas éticas museales, comenzaron a ser entendidos como presencias vulneradas. La mujer inca–diaguita del Sitio Ligua, hallada en 1994 en pleno centro de la ciudad, acompañada de un ajuar compuesto por dieciocho vasijas cerámicas, fue uno de los casos más emblemáticos. Este hallazgo, documentado por Ávalos y Román (1996) y analizado por Aguilera Manzano (2007), representa la evidencia más clara de la presencia inca en el valle de La Ligua. Sin embargo, durante años su cuerpo fue exhibido como tipología arqueológica, desancclado de su dimensión espiritual e histórica.

Del mismo modo, el niño o niña Bato, hallado por la Academia Yacas en las dunas de Longotoma, fue transformado en una tipología infantil fragmentada dentro de vitrinas, en una sala que entonces llevaba por nombre “Señores de los Conchales”, cuyos dispositivos expositivos enfatizaban la monumentalidad del hallazgo más allá de las consideraciones éticas de la dignidad de la persona. Tanto este caso como el de la mujer inca–diaguita, cumplieron, en su momento, una primera función dentro del proyecto museal temprano: visibilizar el pasado indígena local a partir de los objetos y los cuerpos, en una época en que la práctica arqueológica juvenil de Yacas y la museografía comunitaria concebían estas materialidades como evidencias necesarias para enseñar la prehistoria del valle. No obstante, con el avance de la humanización de la labor arqueológica y antropológica y, especialmente, con la apertura de diálogos más horizontales con los pueblos indígenas, estas formas de exhibición comenzaron a ser revisadas críticamente hasta quedar obsoletas frente a las nuevas

éticas museales centradas en la dignidad, el respeto y la coautoría intercultural. En efecto, estas prácticas tempranas, aunque formativas para la generación de Yacas, terminaron transformando a personas en tipologías. Este gesto, hoy ampliamente problematizado, expresa lo que diversos autores denominan el fetiche del cuerpo indígena: la reducción del cuerpo a objeto visual y científico, legitimado solo en la medida en que puede ser observado, clasificado y exhibido (Fforde, Hubert & Turnbull, 2002; Alberti et al., 2009; Endere, 2010). Desde otra perspectiva, Didi-Huberman (2008; 2012) advierte sobre la violencia inherente a ciertas formas de ver: aquella mirada que, bajo apariencias documentales, termina consumiendo o apropiándose de aquello que muestra.

En coherencia con estas reflexiones, y con las demandas planteadas por las comunidades indígenas de la provincia, el museo tomó una decisión ética fundamental: la nueva sala no exhibirá restos bioantropológicos. En su lugar, se optó por mediaciones respetuosas que privilegian la dignidad humana y la espiritualidad indígena.

En primer lugar, los estudios de Hermosilla-Gómez (2023) muestran que existe hoy un consenso transversal entre arqueólogos, antropólogos físicos, encargados de colecciones, profesionales de museos y representantes indígenas, respecto a la no exhibición de cuerpos humanos en vitrinas. Esta postura se fundamenta en razones éticas fundamentales: la necesidad de reconocer los restos humanos como sujetos y no como objetos arqueológicos y la urgencia de superar el “morbo museográfico” asociado históricamente a estas exposiciones (Hermosilla-Gómez, 2023). En este sentido, la antigua práctica de exhibir esqueletos o momias, especialmente indígenas, reproducía un régimen colonial de mirada en el cual el cuerpo se convertía en evidencia visual disponible para la apropiación científica y el consumo público. Esta crítica se alinea con las observaciones de Didi-Huberman (2010), quien advierte que la mirada nunca es inocente, pues opera en regímenes de poder que producen tensiones y formas de “violencia” en el acto mismo de ver (p. 151). Asimismo, Hermosilla-Gómez (2023) identifica una deuda histórica hacia los pueblos originarios, que durante décadas fueron excluidos de la toma de decisiones sobre el destino de sus ancestros. Las entrevistas realizadas a profesionales del Museo de Historia Natural de Valparaíso y del Museo Histórico-Arqueológico de Quillota revelan que ambas instituciones, pese a sus diferencias organizacionales, han asumido que la exhibición de cuerpos humanos afecta directamente la dignidad de las comunidades y vulnera sus ontologías funerarias. Así, la tendencia actual a

favor del retiro de cuerpos no constituye únicamente una postura museográfica, sino la expresión de un marco ético cada vez más consolidado.

En este marco ético renovado, la nueva sala adopta mediaciones respetuosas que reemplazan la antigua lógica exhibicionista por una museología multisensorial e inmersiva, basada en audiovisuales, ilustraciones, maquetas, reconstrucciones 3D y módulos interactivos coherentes con la museología social, la interculturalidad crítica y la dignidad espiritual de los pueblos originarios. Esta propuesta se sostiene en guiones contruidos en conjunto con autoridades ancestrales y representantes de las comunidades, asegurando que las narrativas respondan a sus sensibilidades, memorias y visiones del mundo. Del mismo modo, la sala integra documentales y experiencias audiovisuales comunitarias, como el proyecto “Manos al Barro”, junto a talleres de cerámica y prácticas participativas que permiten vivenciar, más que observar, la continuidad del arte-vida indígena en el territorio.

Por otro lado, resulta interesante también destacar que la nueva sala reconoce y pone en valor la estética fundacional de Yacas, integrando elementos que forman parte de la memoria visual e identitaria del museo. Entre ellos destacan los antiguos retratos de indígenas prehispánicos posados por integrantes de la Academia, como las representaciones del Hombre Bato y la Mujer Bato, originalmente dispuestas en la vitrina Antepasados. Estas imágenes conformaron un lenguaje visual temprano que buscaba humanizar el pasado indígena a partir de los propios cuerpos de jóvenes del valle. Esta tradición estética, se profundiza con el gran mural “Valle Hermoso Prehispánico”, creado por Jorge Salinas Valero, ex integrante de Yacas y reconocido muralista de la zona, cuya obra se caracteriza por el uso de modelos humanos, siguiendo y actualizando la metodología de su maestro, el profesor Arturo Quezada. En la museografía actual, este gesto se expande al incorporar rostros y cuerpos de habitantes liguanos en los distintos dispositivos visuales de la sala, reforzando la idea de una continuidad entre pasado y presente. Con ello, la representación del mundo prehispánico deja de ser una reconstrucción distante y se convierte en una experiencia estética situada, donde la comunidad aparece integrada en la narrativa museográfica como heredera viva de ese territorio y su historia.



19. Fotografía 4.1. Mural “Valle Hermoso Prehispánico”, realizado por Jorge Salinas Valero, que representa actividades cotidianas y rituales de las comunidades agroalfareras del valle entorno al río Ligua, integrado hoy en la museografía de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua.

Este vínculo se expresa también en la museografía construida por Pedro Tobar, integrante histórico de Yacas, fundador de la museografía contemporánea del museo y responsable de mantener esta línea estética basada en una relación íntima con el territorio y su gente. En su conjunto, estos aportes constituyen un plus identitario decisivo pues gran parte de la museografía es elaborada por liguanos, desde liguanos y para liguanos, afirmando así el carácter comunitario de la renovación museal.

Este giro museográfico implicó una reconfiguración completa de la experiencia del visitante. La retirada de las vitrinas cerradas —que tradicionalmente reforzaban una relación jerárquica entre objeto y espectador, permitió abrir la sala hacia una experiencia expansiva y sensorial, donde la circulación libre del público y la presencia de sonidos, imágenes y recursos interactivos generan un aprendizaje no jerárquico y afectivo. Como plantean Dudley (2010), Hooper-Greenhill (2000) y Parry (2013), estas exposiciones multisensoriales permiten modos de comprensión más inclusivos, capaces de transmitir conocimiento sin reproducir violencias coloniales ni dinámicas extractivistas en la representación patrimonial.

En coherencia con la nueva mirada ética e intercultural del museo, la arqueología de la infancia adquiere un rol renovador al situar a niños y niñas como agentes culturales activos dentro del guion museográfico. La investigación bioantropológica realizada en el sitio Valle Hermoso, excavado en 1993 y estudiado por Solé, Rodríguez y Becker, revela que la infancia tuvo una presencia significativa en las dinámicas sociales y espirituales del valle. Del total de 61 individuos documentados, 43 corresponden a lactantes, infantes y sub-adultos, lo que representa un 70,5% del registro humano, con una alta concentración en la edad de 0 a 4 años (76,7%) (Solé, Rodríguez & Becker, 1994). El cementerio, ocupado por más de 500 años entre ca. 695 y 1220 d.C., presentó contextos funerarios Molle, Ánimas y Diaguita I, y

entregó material extraordinario tanto por su diversidad cultural como por su complejidad biológica (Solé et al., 1994). En este contexto funerario, compuesto por entierros primarios y secundarios de adultos y niños, se identificó un hallazgo excepcional: una pequeña pieza cerámica elaborada por un niño o niña, reconocible por su morfología y ejecución técnica propia de manos infantiles. Esta pieza constituye una evidencia material directa del rol creativo de la infancia en las tecnologías cotidianas prehispánicas del valle.

La inclusión de esta pieza en la nueva museografía transforma su condición, dado que pasa de ser un fragmento menor en términos arqueológicos, a un testimonio cultural mayor, al visibilizar que los niños no solo participaron de la vida social, sino también de los aprendizajes técnicos y espirituales de su comunidad. Esta interpretación dialoga con estudios pioneros en arqueología de la infancia que cuestionan el adultocentrismo del análisis arqueológico (Lillehammer, 1989; Baxter, 2008; Crawford, 2009), y se ve reforzada por los propios datos del sitio, que dan cuenta de la presencia de hipoplasias del esmalte (16,2%), porosidad orbitaria asociada a anemias adquiridas (58,3%), y fracturas tipo “tallo verde” en huesos largos (13,8%) (Solé et al., 1994, pp. 7–9).



20. Fotografía 4.2. Vitrina ‘Tradiciones Alfareras Locales’ de la nueva museografía del Museo de La Ligua (2024). Fotografía: Robinson Garrido.



21. Fotografías 4.3. “Vasito cerámico infantil asociado a contexto funerario. Depósito de Arqueología, Museo de La Ligua. Cat. N° 1038.”

Estos indicadores evidencian no solo su participación en la vida cotidiana, sino también las tensiones ambientales, nutricionales y físicas que estos niños experimentaron en la práctica de sus actividades. Esta relectura se articula, además, con la concepción indígena contemporánea de la niñez presente en la provincia de Petorca, donde niñas y niños participan activamente de ceremonias, depositan ofrendas, acompañan a los adultos en rituales comunitarios y son comprendidos como parte esencial de la continuidad espiritual del territorio. De esta manera, la pieza cerámica infantil de Valle Hermoso no es solo un objeto arqueológico: es una presencia que restituye a la infancia como sujeto histórico, creativo y ritual, en profunda sintonía con la espiritualidad territorial actual.

La convergencia entre ética de la dignidad humana, crítica al fetiche del cuerpo, mediación audiovisual, arqueología contemporánea y diálogo intercultural, dota a la nueva sala de coherencia. Cada módulo, diorama e imagen no solo reconstruye un pasado: acompaña procesos identitarios vivos, reconoce a los cultores y autoridades ancestrales tendiendo un puente entre la memoria arqueológica y la vida presente del territorio.

Este marco conceptual permite comprender las decisiones visuales, estéticas y afectivas que emergen tanto en el documental “Manos al Barro”, como en la experiencia de las alfareras de la provincia, quienes no replican meros objetos antiguos, sino que reactivan saberes, emociones y vínculos que forman parte del arte-vida de la comunidad.

La renovación de la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua expresa, de manera plena, el giro ético, estético e intercultural que guía el presente proyecto

museográfico. Más que una actualización técnica, se trata de una reconfiguración sensible del espacio, donde los objetos, los paisajes y las voces del territorio se articulan para construir una experiencia estética desde la perspectiva planteado por Dewey (2008), en términos de una experiencia que une percepción, emoción y conocimiento en un flujo continuo. En esta sala, el visitante no solo observa el pasado, sino que lo experimenta, lo escucha, lo toca y lo reconoce como parte de una vida en común. Este enfoque, entonces, se sostiene en la noción de arte-vida, entendida como la continuidad entre hacer, sentir y habitar que ha caracterizado históricamente a las comunidades del valle. La museografía ya no separa al objeto de la práctica ni a la técnica de la vida cotidiana. Muy por el contrario, recupera el gesto ancestral, visible en la alfarería, en el paisaje ritual, en las imágenes, en el agua y en la memoria, para situar la creación indígena dentro de una red vital que sigue pulsando en el presente. Esta perspectiva, dialoga directamente con el legado de la Academia de Arqueología Yacas, cuyo trabajo comunitario combinó exploración, creación artística, pedagogía territorial y afecto. La sala no oculta esta genealogía: la integra, la honra y la prolonga.

Con este marco conceptual, la Sala Pueblos Originarios se despliega como un único espacio dividido en dos dimensiones complementarias: la Sala pueblos originarios donde encontramos las piezas originales, centrada en la materialidad arqueológica, y la Sala Inmersiva, dedicada a la experiencia sensorial del territorio. Ambas, forman una unidad de sentido donde lo material se expande hacia lo atmosférico, lo visible hacia lo audible, lo táctil hacia lo simbólico. En la Sala de pueblos originarios, el visitante encuentra, entonces, la densidad material del territorio. Allí se resguarda un conjunto significativo de piezas recuperadas por Yacas y por diversas investigaciones arqueológicas: litos y puntas de flecha que dan cuenta de conocimientos técnicos ancestrales; tembetás y adornos faciales que hablan del cuerpo como territorio simbólico; los retratos del hombre y la mujer Bato elaborados por los propios yacas como gesto de arte-vida que hoy se inscribe en la memoria visual del museo; cerámicas de múltiples tradiciones, como Illalolén, Longotoma, Valle Hermoso, Papudo, Pullally, Placilla, Los Molles, Los Coiles y Granadillo, que revelan la continuidad de un mismo gesto creativo consistente en moldear, cocer y transformar la tierra en forma. Se trata de piezas zoomorfas que conectan con la dimensión espiritual del paisaje, mini-cerámicas infantiles que permiten reconocer a la infancia como agente cultural, material

mapuche que evidencia la presencia plural de pueblos y piezas incaicas como el jarro arívalo del sitio Ligua, que inscriben la provincia en una red andina mayor.



22. Fotografía 4.4 Vitrina “Antepasados”. Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua, que exhibe puntas de proyectil, litos, adornos corporales y los retratos del hombre y la mujer Bato realizados por integrantes de Yacas. Fotografía: Robinson Garrido.

Estos objetos no se presentan como reliquias estáticas, sino que dialogan con dioramas, estaciones sonoras, un holograma y un mural de gran formato, recursos museográficos que expanden la experiencia y la abren a la multisensorialidad. Las estaciones táctiles, integradas al mural “Valle hermoso Prehispánico”, permiten que la experiencia estética sea también háptica: escenas funerarias de Valle Hermoso, representaciones de niños y niñas diaguitas y actividades ribereñas vinculadas al río La Ligua aparecen traducidas a relieve para ser recorridas con las manos. Este gesto no solo garantiza accesibilidad, sino que transforma la experiencia estética en una experiencia encarnada, donde el saber pasa por el cuerpo.



23. Fotografía 4.5. Estaciones táctiles integradas al mural “Valle Hermoso Prehispánico”, diseñadas para favorecer una experiencia multisensorial en la Sala Pueblos Originarios del Museo de La Ligua. Fotografía: Robinson Garrido.

El mural, sintetiza la larga historia prehispánica del valle mediante imágenes que conjugan vida, ritualidad y territorio. Allí, la experiencia estética se convierte en experiencia afectiva donde el río vuelve a ser eje vital, la infancia emerge como presencia creadora, las escenas funerarias recuerdan la dimensión espiritual de los pueblos y la vida cotidiana aparece como una coreografía del vínculo con el paisaje. Su lectura táctil y visual refuerza la idea de que la estética no está separada de la vida, sino inscrita en ella.

Por su parte, los dioramas presentes en esta sala no son reproducciones escenográficas del pasado. Son dispositivos de co-creación intercultural donde convergen memorias locales, tradiciones alfareras, ritualidades contemporáneas, voces comunitarias e interpretaciones infantiles. En ellos se manifiesta la continuidad entre pasado y presente desde una perspectiva situada, descolonizadora y coherente con los planteamientos de Catherine Walsh (2009) sobre interculturalidad crítica y con las críticas al “museo colonial” elaboradas por Silvia Rivera Cusicanqui (2010).

Su guion incorpora la voz del lonko Manuel Currilán Cheuquiel (2019), quien colaboró directamente en el proceso museográfico. Su definición, instalada en el panel expositivo, constituye un caso ejemplar de coautoría intercultural: "La vida para nosotros entre los cuatro puntos cardinales es una unión donde se fortalece toda la fuerza y la energía de nuestros antepasados... Nosotros tenemos que estar conectados con el ñen mapu, con el ñen wenu y con todo lo que está en el universo...". Esta cita convierte el diorama en un

espacio de mediación ética y política, donde el museo ya no habla sobre los pueblos originarios, sino con ellos, incorporando sus principios filosóficos y espirituales en el relato institucional.

Desde la perspectiva del arte-vida, el We Tripantu se presenta no como un ritual detenido en el tiempo, sino como una práctica contemporánea, vivida, celebrada y sentida en el museo mismo.

Este diorama sitúa la tradición alfarera de Granadillo como una práctica viva ligada a las mujeres del territorio. En su guion se integra la voz de Stephanie Leiva Olivares, de 13 años, proveniente del documental *Manos al Barro*, que introduce la perspectiva infantil como agente cultural: “Yo soy Stephanie... Mi abuela hacía el pan en el tazón. Primero prendía el fuego y ponía el pan en la ceniza, después lo cubría con un tazón de barro... Yo creo que el pan era más rico que ahora.” Esta cita revela la continuidad de la tradición, la intimidad doméstica del gesto alfarero, la memoria afectiva y la transmisión intergeneracional. En este sentido, el diorama articula arqueología, vida cotidiana, patrimonio femenino y territorio. El panel museográfico lo contextualiza así: “Valle Hermoso atesora una gran riqueza cultural que nos conecta con nuestra historia más profunda... La tradición alfarera de Granadillo, creada por mujeres del territorio, brinda un sello de identidad cultural viva...” Aquí se encarna lo planteado por Ticio Escobar (2004): el arte que no se separa de la vida, sino que emerge como forma sensible de habitar el mundo.

El recorrido culmina en la Sala Inmersiva, donde la museografía se abre hacia el territorio como experiencia sensorial. Sin piezas originales, por decisión ética y por coherencia museal, esta sección recrea las atmósferas que dieron forma a los paisajes prehispánicos: el viento cordillerano, el sonido del mar en Longotoma, la textura de la arena, las conchas y piedras del valle, el cielo nocturno y las referencias arqueoastronómicas que marcaron ciclos rituales y temporales. Aquí, la sala se transforma en una obra total donde luz, sonido, sombra y textura permiten sentir el territorio antes que explicarlo: una experiencia estética que, siguiendo a Dewey (2008), devuelve unidad al acto de percibir. Ambas partes, material e inmersiva, construyen una sola narrativa intercultural: una sala que ya no exhibe cuerpos vulnerados ni repite modelos extractivistas, sino que restituye dignidad, activa, memorias, reconoce alteridades y hace del territorio una experiencia sensible y compartida. En este sentido, la Sala Pueblos Originarios encarna plenamente la tesis que guía

este trabajo: la posibilidad de una museografía basada en la experiencia estética como forma de comprensión del mundo y, en el arte-vida, como principio vital que une creación, comunidad y territorio.



24. Fotografía 4.6. Mural “Señor de los Conchales”, realizado por Jorge Salinas Valero, que representa la vida cotidiana y el paisaje de los antiguos habitantes de las dunas y conchales de la costa. Sala Pueblos Originarios, Museo de La Ligua. Fotografía: Robinson Garrido.

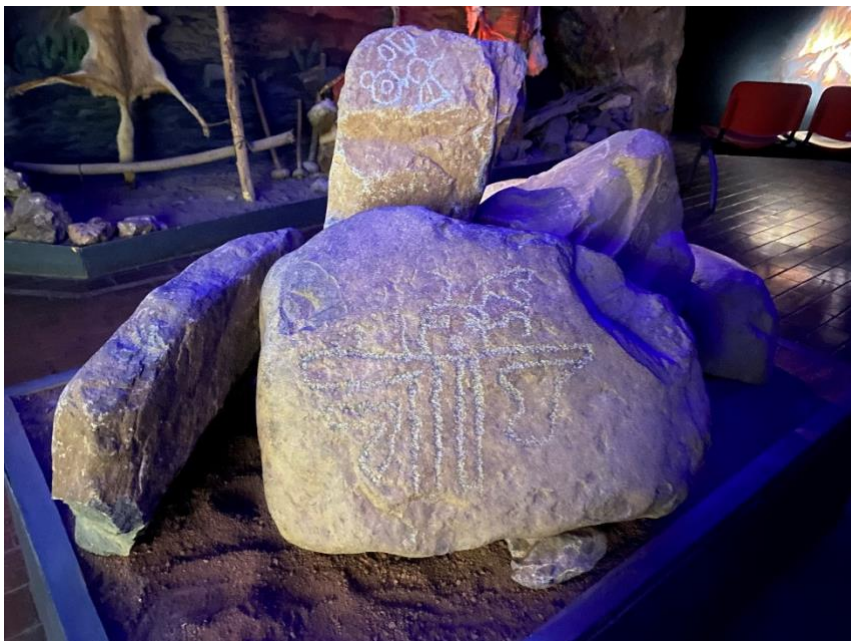
La incorporación de voces indígenas, femeninas e infantiles no es un recurso decorativo, sino el fundamento de una museografía que opera como espacio de continuidad cultural, donde las prácticas ancestrales se reconocen vivas y actuales, donde se legitiman voces, que descentraliza la mirada colonial del museo tradicional y, por sobre todo, como un espacio de arte-vida, donde ritualidad, alfarería y vida comunitaria son expresiones estéticas situadas. También, esta sala destaca por ser un espacio de coautoría, donde las comunidades son autoras y no objetos del relato, transformándose en una experiencia, donde el territorio se vive con los sentidos. Con ello, la Sala Pueblos Originarios encarna plenamente la tesis de este trabajo consistente en exponer un caso donde se trabaja con una museografía basada en la experiencia estética como forma de comprensión del mundo y en el arte-vida como principio vital que une creación, comunidad y territorio.



25. Fotografía 4.7. Detalle museográfico que integra a mujeres observando el cielo nocturno, destacando la relación entre astronomía, paisaje y espiritualidad en la Sala Pueblos Originarios. Fotografía: Robinson Garrido.



26. Fotografía 4.8. Detalle de video mapping de petroglifos proyectados sobre rocas, recurso que evoca la continuidad entre arte rupestre y tecnologías contemporáneas. Sala Pueblos Originarios. Fotografía: Robinson Garrido.



27. Fotografía 4.9. Réplica del petroglifo conocido como “El Chamán de Pedernales”, pieza que resalta los vínculos entre simbolismo, ritualidad y territorio precordillerano. Sala Pueblos Originarios. Fotografía: Robinson Garrido.

5. Capítulo V: Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha examinado cómo el Museo de La Ligua, desde su origen comunitario y territorial, se distancia de los modelos museográficos homogéneos del Estado-nación para situarse dentro de una tradición latinoamericana de museología social, arraigada en el territorio y en las prácticas vivas de sus comunidades. Este recorrido permitió observar cómo las dimensiones históricas, culturales, educativas y estéticas del museo, convergen en un proyecto que entiende el patrimonio no como un conjunto de objetos aislados, sino como un tejido vital donde la memoria, la experiencia y el paisaje se entrelazan.

En este marco, la tesis se organizó en torno a una pregunta: ¿Cómo la nueva museografía del Museo de La Ligua configura una experiencia estética e intercultural que articula arte-vida, territorio y comunidad? El análisis desarrollado muestra que esta museografía no busca representar un pasado inmóvil, sino activa un proceso vivo donde lo arqueológico, lo ritual, lo pedagógico y lo cotidiano se integran en una experiencia sensible. La propuesta museográfica se construye mediante el diálogo con comunidades indígenas y locales, integrando la multivocalidad que Fidel Sepúlveda Llanos (2002) reconoce como núcleo del arte-vida. En ella, el territorio no es un fondo, sino un sujeto, no es un recurso, sino un vínculo que sostiene la identidad y el sentido.

Un primer aspecto fundamental que está detrás de esta idea es, precisamente, que se presenta **una comprensión indígena del territorio como sujeto**, expresada en categorías como **Az Mapu, Itrofil Mongen y Küme Mongen**, que sostienen que la vida se desarrolla en una red de relaciones entre seres humanos, naturaleza y fuerzas invisibles.

Así mismo, el arte-vida también se expresa en la idea de que en el Museo de La Ligua, existe una **experiencia estética situada**, que no separa objeto y vida, sino que comprende la creación como un gesto relacional, pero rearticulado, en este caso, desde la ontología indígena del valle.

Una tercera noción fundamental en esta conclusión, es proponer que estamos ante una **museología social que emerge de la propia comunidad**, donde las voces locales, las prácticas rituales, las memorias familiares y los oficios tradicionales no son “contenidos” a exhibir, sino **agentes vivos del proceso museográfico**.

La museografía actual del Museo de La Ligua no representa simplemente un pasado, sino que **lo reactiva** al situar los relatos, objetos y territorialidades en un marco que reconoce que el valle es un espacio vivo, tejido de relaciones espirituales, históricas y ecológicas. La presencia del río —aunque hoy casi ausente por la crisis hídrica— actúa como huella y advertencia: ya no solo se enfrenta la sequía material, sino lo que Jorge Teillier denominó una “**sequía espiritual**”, la pérdida del vínculo sensible con el territorio.

De esta manera, la propuesta museográfica, entonces, se posiciona como un gesto ético y estético que busca revertir ambas sequías. Al activar las memorias comunitarias, las prácticas rituales de los bailes chinos, la alfarería de Granadillo, las topografías simbólicas de Pulmahue y Chache, y la toponimia indígena del valle, el museo abre un espacio para **reaprender a escuchar** el territorio, retomando aquello que Lenkersdorf (2008) denomina “la comunidad como fundamento del sentido”. Esta escucha intercultural implica reconocer que el saber no está solo en los documentos o en los objetos, sino en las relaciones que sostienen la vida del valle.

En consecuencia, la museografía de esta experiencia no es una obra cerrada, sino un **proyecto en permanente construcción**, que vive en tensión, diálogo y cocreación con la comunidad y con los propios cambios ecológicos del territorio. Más que un dispositivo de exhibición, se trata de un proceso que se transforma junto al valle, respondiendo a la crisis hídrica, a los desplazamientos contemporáneos y a la necesidad de recuperar prácticas que

sostuvieron el equilibrio entre agua, tierra y comunidad. Su fuerza reside precisamente en su carácter **inacabado**, en su capacidad de mantenerse abierto a nuevas voces, prácticas y modos de habitar el territorio.

Esta tesis, situada en un caso específico, tiene limitaciones en cuanto a su alcance comparativo, pero su aporte radica en mostrar cómo una museografía intercultural — arraigada en categorías indígenas, en la experiencia estética situada y en la memoria territorial— puede convertirse en un modelo para reflexionar sobre otros procesos museísticos en América Latina. Las proyecciones del estudio apuntan a identificar experiencias similares y analizar cómo distintas comunidades desarrollan museografías vivas, capaces de responder a contextos de crisis ecológica, de fragmentación social y de pérdida de vínculos con la tierra. De este modo, interesa poner en común cómo se configura la experiencia estética cuando los equipos entran en contacto con perspectivas contemporáneas que desarmen la mirada tradicional, construyendo programas de trabajo más participativos y comunitarios. Lo anterior, requiere que también se incluyan en el análisis los desarrollos que ha impulsado la propia política pública producida en las últimas décadas por una nueva institucionalidad, permitiendo ir más allá de los esfuerzos que puedan impulsar actores específicos, e integrando también, el impacto de las lógicas estatales para la promoción de nuevos modos de diseñar e implementar un proyecto museográfico.

En síntesis, con todo, el Museo de La Ligua se revela como un organismo vivo, en el que **arte-vida, territorio e interculturalidad** no son conceptos abstractos, sino formas concretas de relación con el mundo. Su existencia recuerda que mientras permanezca la disposición a escuchar al valle y a participar de su memoria, siempre será posible recomponer el vínculo con la vida, incluso en tiempos crisis socioambiental como la que enfrentamos hoy. En esa escucha —atenta, comunitaria, territorial— se juega no solo el futuro del museo, sino también el de quienes habitan este territorio.

La museografía del museo de La Ligua, al activar la memoria territorial y las prácticas simbólicas que aún sobreviven, se convierte en un espacio de reencuentro entre lo humano, lo natural y lo espiritual, permitiendo enfrentar las tensiones contemporáneas no solo desde el conocimiento, sino también desde la sensibilidad.

Es aquí donde la voz del amigo del museo, el poeta Jorge Teillier, resuena con especial claridad. Su advertencia: “temamos tanto a la sequía del tiempo como a la sequía

espiritual”, ilumina la dimensión profunda de esta crisis pues no se trata únicamente de la falta de agua, sino de la pérdida del vínculo sensible con el territorio y sus ritmos. La nueva museografía del Museo de La Ligua se sitúa justamente frente a esa doble sequía y reactiva la experiencia, la memoria y el paisaje como fuerzas vivas que permiten volver a habitar el valle desde un horizonte estético y ético más amplio.

En este cruce entre arte-vida, territorio e interculturalidad, el museo no solo preserva, sino que reencanta, devuelve espesura a lo cotidiano y abre un espacio donde lo humano vuelve a reconocerse en diálogo con su entorno. Así, mientras exista la disposición a escuchar el valle y acoger su memoria, ninguna sequía, ni del tiempo ni del espíritu, podrá quebrar del todo nuestro vínculo con el mundo.

6. Referencias

- Aguilera Manzano, D. (2007). Patrimonio cultural e identidad local: El caso de La Ligua. En VI Congreso Chileno de Antropología (pp. 1–20). Colegio de Antropólogos de Chile.
- Aguilera Manzano, D. (2007). Informe arqueológico del Sitio Ligua. Museo de La Ligua.
- Aguilera Manzano, D., Aguilera, P., & Equipo Museo La Ligua. (2018). Museo La Ligua. Creando entornos inclusivos e interculturales para su exposición permanente. 6º Congreso Internacional de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio.
- Aguilera, D., & Aguayo, A. (2003). Sitio Quínquimo: Evidencias cerámicas y metalúrgicas en la cuenca de La Ligua. *Revista de Arqueología del Norte Chico*, 12(1), 45–62.
- Aillapán, L. (1997). *Epew: Cuentos del bosque*. Pehuén Editores.
- Ávalos, H., & Ladrón de Guevara, S. (2000). Investigaciones arqueológicas en Los Molles y Longotoma. *Revista VALLES*.
- Ávalos, H., & Ladrón de Guevara, M. (2000). Asentamientos prehispánicos en quebradas interiores de la provincia de Petorca. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 29, 23–38.
- Ávalos, H., Rodríguez, J., & Becker, C. (2000). Intervenciones arqueológicas en el litoral de La Ligua. Museo de La Ligua.

- Bahamondes, F. (2011). Movilidad y ocupación arcaica en el Norte Semiárido. *Revista Chilena de Antropología*, 23, 44–67.
- Bahamondes, M. (2011). Movilidad y ocupación en el Norte Semiárido durante el Arcaico. *Revista Chungara*, 43(2), 233–250.
- Baxter, J. (2008). The archaeology of childhood. *Annual Review of Anthropology*, 37, 159–175.
- Becker, C., Rodríguez, J., & Solé, L. (1994). Bioantropología del Cementerio Valle Hermoso. Museo de La Ligua.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum*. Routledge.
- Bengoa, J. (1996). *La comunidad perdida: Ensayos sobre identidad y cultura*. SUR Ediciones.
- Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Bolaños, M. (2008). Los gabinetes de curiosidades y el origen del museo moderno. *Revista Museos*, 30, 17–24.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. y Passeron, J. (1999). *El oficio de sociólogo*. Siglo veintiuno editores.
- Budds, J. (2012). La desigualdad del agua en Chile. *Revista de Geografía Norte Grande*, 53, 113–132.
- Cabello Baettig, J. (2016). *El arte de ser diaguíta: Simbolismo, identidad y estética*. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Castillo, G. (1995). Ocupación prehispánica del Norte Chico. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 20, 7–28.
- Castillo, G. (1995). Rutas de intercambio y movilidad entre cordillera y mar en el Norte Chico. *Estudios Atacameños*, 10, 55–78.
- Cervellino, M., & Jackson, D. (2006). Tráfico transversal en los valles del Norte Chico. *Andes*, 17(2), 55–84.
- Cervellino, M., & Jackson, D. (2006). Intercambios y rutas costero-interiores en el Norte Semiárido. *Revista de Antropología del Desierto*, 4(1), 15–32.
- Chagas, M. (2007). Museología social. *Revista MUSAS*, 2, 14–29.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. LOM.
- Colectivo Chasky. (2023). *Informe territorial y ritual de los Bailes Chinos de La Ligua y Petorca*. Ministerio de las Culturas.

- Colectivo Chasky, Fernández González, J., Pavez Cataldo, A., Pavez Cataldo, F., Garrido Garrido, R., Pérez de Arce, J., Cisternas Sandoval, B., Salinas Valero, J., & colaboradores. (2023). Cartografía de la memoria: Bailes Chinos y antaras de piedra en los ríos La Ligua y Petorca. Colectivo Chasky / Museo de La Ligua.
- Colectivo Chasky. (2020). *Cartografía de la Memoria. Investigación patrimonio intangible Provincia de Petorca – Bailes Chinos*. Gobierno Regional de Valparaíso.
- Collier, S. (2005). Ideas y política en Chile republicano. Editorial Universitaria.
- Crawford, S. (2009). *Childhood and society in the past*. Routledge.
- Cuevas Reinoso, M. F. (2021). Memorias del río La Ligua: Historia socio-ambiental de los últimos cien años desde un abordaje antropológico (Memoria para optar al título de Antropóloga Social). Universidad de Chile.
- Cuevas Reinoso, A. (2021). Crisis hídrica, agroexportación y transformaciones territoriales en Petorca. *Revista Geográfica de Chile Terra Australis*, 62, 13–40.
- Cusicanqui, S. R. (2010). Ch'ixinakax utxiwa. Tinta Limón.
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Paidós.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. Perigee.
- Didi-Huberman, G. (2000). Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2012). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial.
- Dudley, S. (2010). *Museum Materialities*. Routledge.
- Dussel, E. (1994). 1492: El encubrimiento del otro. Plural.
- Edwards, A. (1982). La frágil democracia chilena. Andrés Bello.
- Eliade, M. (1957). Lo sagrado y lo profano. Guadarrama.
- Escobar, T. (1986). El mito del arte y el mito del pueblo. RP Ediciones.
- Escobar, T. (2004). La belleza de los otros. FONDEC.
- Escobar, T. (2008). El mito del arte y el mito del pueblo (ed. ampliada). Metales Pesados.
- Escobar, A. (2011). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones UNAULA.

- Falabella, F., & Planella, M. (1984). Tradición Bato en Chile central. *Gaceta Arqueológica Andina*, 3, 15–29.
- Fernández Ochoa, C., et al. (1990). Arqueología: Enseñar desde las raíces de la historia. Editorial Síntesis.
- Fforde, C., Hubert, J., & Turnbull, P. (2002). *The Dead and Their Possessions*. Routledge.
- Fornet-Betancourt, R. (2001). Transformación intercultural de la filosofía. Desclée.
- Forni, P. (2010). Los estudios de caso: Orígenes, cuestiones de diseño y sus aportes a la teoría social. *Miríada*, 3 (5), 61-80.
- Fulchieri, A. (2017). Museos para un mundo en transformación. ICOM Argentina.
- Geoghegan, H., & Stevens, Q. (2015). Affective heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 21(7), 706–720.
- Godenzzi, J. C. (2009). Interculturalidad. *Revista Andina*, 47, 9–40.
- Godoy, M. (2007). Cantos rituales de Valle Hermoso. *Valles*, 3, 70–79.
- Godoy, M. (2007). Aliquitaña y los cantos indígenas del Norte Chico: Fonética, ritualidad e historia. En *Historia de La Ligua* (pp. 70–75). Ed. Museo de La Ligua.
- Godoy, M., & Contreras, F. (2007). Valle Hermoso: Pueblo de indios. Museo de La Ligua.
- González, C. (2013). El arte diaguita. Museo Chileno de Arte Precolombino.
- González, C. (2013). Estética diaguita: Simetría, abstracción y cosmología. *Revista Arte Precolombino*, 9(2), 112–136.
- Hermosilla-Gómez, N. (2023). Ética y restos humanos en museos chilenos. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 92–118.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. Routledge.
- Iñiguez, L. (1999). Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y conceptuales. *Revista de Atención Primaria*, 23(8), 496- 502.
- Larraín, J. (1989). *La identidad chilena*. LOM.
- Larraín, J. (2000). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. LOM.
- Lenkersdorf, C. (2008). *Aprender a escuchar: Enseñanzas de los pueblos mayas-tohono*. Editorial Trotta.
- Lillehammer, G. (1989). A child is born. *Norwegian Archaeological Review*, 22, 89–105.
- Lienlaf, L. (1989). *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Ediciones Universitarias.
- Loncon Antileo, E. (2023). *Azmapu: La filosofía del buen vivir mapuche*. LOM Ediciones.

- Lovay, S. M. (2021). Decolonizar el museo desde las múltiples presencias. En Panel: Decolonización y patrimonio museológico. CECA–LACJ2
- Maillard, C. (2017). *La razón estética*. Fondo de Cultura Económica.
- McClellan, A. (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*. University of California Press.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica*. Ediciones del Signo.
- Millones, L. (1996). *Los dioses del antiguo Perú*. PUCP.
- Museo de La Ligua. (2007). *Historia de La Ligua*. Ilustre Municipalidad de La Ligua.
- Proyecto FONDECYT 1210680. (2021–2024). Memorias del río La Ligua [Informe de investigación].
- Niemeyer, H., & Cereceda, V. (1984). Tránsito cordillera–costa. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 41, 33–72.
- Niemeyer, H., & Weisner, R. (1991). *Arte rupestre del Norte Semiárido*. MNHN.
- Niemeyer, H., & Weisner, E. (1991). Petroglifos de alta cordillera en Petorca. *Revista Chilena de Arqueología*, 15, 55–78.
- Parry, R. (2013). *Museums in a Digital Age*. Routledge.
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Ricoeur, P. (1990). *Si mismo como otro*. Siglo XXI.
- Sandoval, C. (2002). *Investigación Cualitativa*. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior ICFES.
- Sanhueza, L. (2004). La tradición Bato revisada. *Revista de Arqueología*, 21, 55–79.
- Saunier, A., Marambio, P., & Ávalos, H. (2007). Violencia y bioantropología en Placilla. *Revista VALLES*.
- Saunier, A., Marambio, P., & Ávalos, H. (2007). Reevaluación bioantropológica del sitio Escuela de Placilla. *Actas del Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, 18, 301–315.
- Sepúlveda Llanos, F. (1998). El símbolo y lo sagrado en Chile. UV.
- Sepúlveda Llanos, F. (2002). *El arte-vida en América*. Editorial Universidad Católica de Chile.

- Sepúlveda Llanos, F. (2002). *El arte y la vida: Estética de la existencia*. Editorial Universidad Católica de Chile.
- SIGPA (Sistema de Información del Patrimonio Cultural Inmaterial). (2021). Ficha de Casimiro Menay Leguá. <https://www.sigpa.cl/ficha-individual/casimiro-menay-legua>
- Smith, L. T. (2016). *A descolonizar las metodologías: Investigación y pueblos indígenas*. LOM Ediciones.
- Soffia, A. (2000). Toponimia indígena de la Provincia de Petorca. *Revista Lingüística Norteña*, 5, 21–45.
- Soto Fernández, C. (2017). *Archivo oral del Museo de La Ligua: Relatos campesinos y memoria alfarera*. Museo de La Ligua (inédito).
- Shusterman, R. (1997). *Practicing Philosophy*. Routledge.
- Shusterman, R. (2002). *Surface and Depth*. Cornell.
- Soublette, G. (1984). *Arte y naturaleza*. Ediciones UC.
- Soublette, G. (1992). *La megacrisis*. Ediciones UC.
- Soublette, G. (2020). *La sabiduría de los antiguos chilenos*. Ediciones UC.
- Teillier, J. (1995). Rescatar la memoria. *Valles*, 1, 9.
- Toledo Llancaqueo, V. (2007). Multiculturalismo y políticas indígenas en Chile. CEPAL.
- Troncoso, A. (2004). Movilidad y paisaje ritual en el Norte Chico. *Chungara*, 36, 73–90.
- Troncoso, A. (2004). Movilidad estacional y uso del espacio en Petorca. *Boletín de Arqueología del Norte Chico*, 17, 33–50.
- Tubino, F. (2005). Interculturalidad crítica. *Revista de Filosofía*, 42(3), 45–62.
- Viveiros de Castro, E. (1998). Cosmologías amerindias y perspectivismo. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4(3), 469–488.
- Walsh, C. (2009). Interculturalidad, Estado y sociedad. Abya-Yala.
- Walsh, C. (2012). Interculturalidad crítica y educación. *Revista Andina*, 54, 63–78.
- Wiesenfeld, E. (2000). Entre la prescripción y la acción: La brecha entre la teoría y la práctica en las investigaciones cualitativas. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 2.
- Yuriko Saito. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press.

II. FUENTES DIGITALES, AUDIOVISUALES E INSTITUCIONALES

Archivo Audiovisual Museo de La Ligua. (1980). Un campamento Yacas [Betamax].

Archivo Audiovisual Museo de La Ligua. (1981). El vuelo de la flecha [Cortometraje].

ICOM Chile. (s.f.). Premio ICOM Chile a las buenas prácticas museológicas.

<https://www.icomchile.cl>

Ibermuseos. (2014–2019). Premio Ibermuseos de Educación. <https://www.ibermuseos.org>

Ilustre Municipalidad de La Ligua – Museo AQT. (s.f.). Sitio institucional.

<https://www.museolaligua.cl>

Ley Indígena 19.253. (1993). BCN. <https://www.bcn.cl>

Ministerio de las Culturas. (s.f.). SIGPA. <https://www.sigpa.cl>

Ministerio de las Culturas. (2023). Bailes Chinos de la Provincia de Petorca [SIGPA].

<https://www.sigpa.cl>

Museo de La Ligua. (2019). Manos al Barro [Documental]. <https://youtu.be/Ck1C-dThNPg>

Museo Histórico Nacional. (2014). Mesas de diálogo para el nuevo guion museográfico.

Museos de Chile. (s.f.). Red de Museos de Chile. <https://www.redmuseos.cl>

Núcleo Milenio Formación Planetaria. (2019). Curso de astronomía para docentes.

<https://www.npf.cl>

OMEPE Chile. (2020). Premio Educación para el Desarrollo Sostenible.

Organización Internacional del Trabajo. (1989). Convenio 169. <https://www.ilo.org>

UNESCO. (1972). Mesa Redonda de Santiago. <https://unesdoc.unesco.org>

7. Anexos

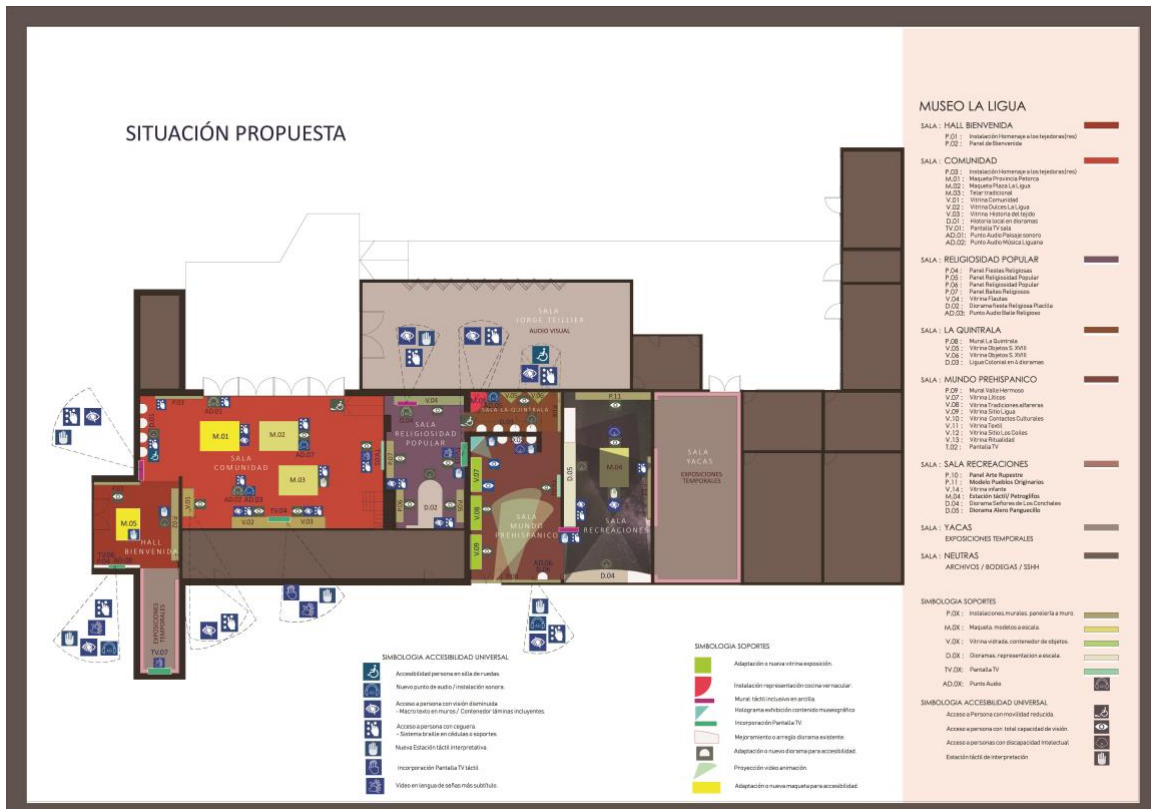
Anexo 1. Fachada actual del Museo de La Ligua Arturo Quezada Torrejón

Descripción: Fotografía de la fachada principal del Museo de La Ligua AQT, mostrando acceso, mural exterior y relación con el entorno inmediato.

Fuente: Archivo personal del autor / Archivo Histórico del Museo de La Ligua AQT.



Fuente: Archivo Histórico del Museo de La Ligua AQT.



Lo singular de esta cerámica es que en las terminaciones, las ancianas iban acompañadas de mujeres jóvenes hasta las quebradillas por donde escurría el agua en los inviernos, arrastrando gran cantidad de oropel, el que recogían cuidadosamente junto al barro más

ligoso, que según cuentan las pocas sobrevivientes que vivieron esta experiencia, era más resistente y menos quebradiza.

Una cerámica particular eran los ollones, que, al parecer, no se conocían en otros lados: consistían en una fuente honda con dos grandes asas y su respectiva tapa. En estos artificios cocinaban el pan, ya sea con harina de maíz, cebada o trigo, utilizando como levadura brotes y palitos tiernos extraídos de las higueras.

Una vez amasado el pan, siempre abundante en manteca de cerdo o grasa de vacuno, se dejaba leudar sobre un cuero hasta que subía; mientras tanto, el fuego del hogar se alimentaba con mucha leña para que soltara bastante rescoldo y mantuviera caliente la ceniza.

Una vez que todo estaba listo, se colocaba el pan dentro del ollón, previamente enmantecado por todas sus paredes interiores y se colocaba al fuego, cuidando de que las cenizas y el rescoldo cubrieran por completo la pieza de greda con la masa adentro. Pasado media hora, se retiraba del fuego cogiéndola con dos varillas o zunchos... Se dejaba enfriar un rato. El pan enorme y saludable estaba listo para ser compartido en la mesa. Según la sabiduría de las antiguas alfareras del sector, la gracia estaba en pulir la cerámica con greda lavada y abundante oropel; respecto al pan, era costumbre comerlo con colorcilla preparada con manteca y ají en polvo, o, también con chicharrones.

(Relato del vallehermosino Lorenzo Arredondo, zapatero que trabaja en la calle Laulié, La Liga).

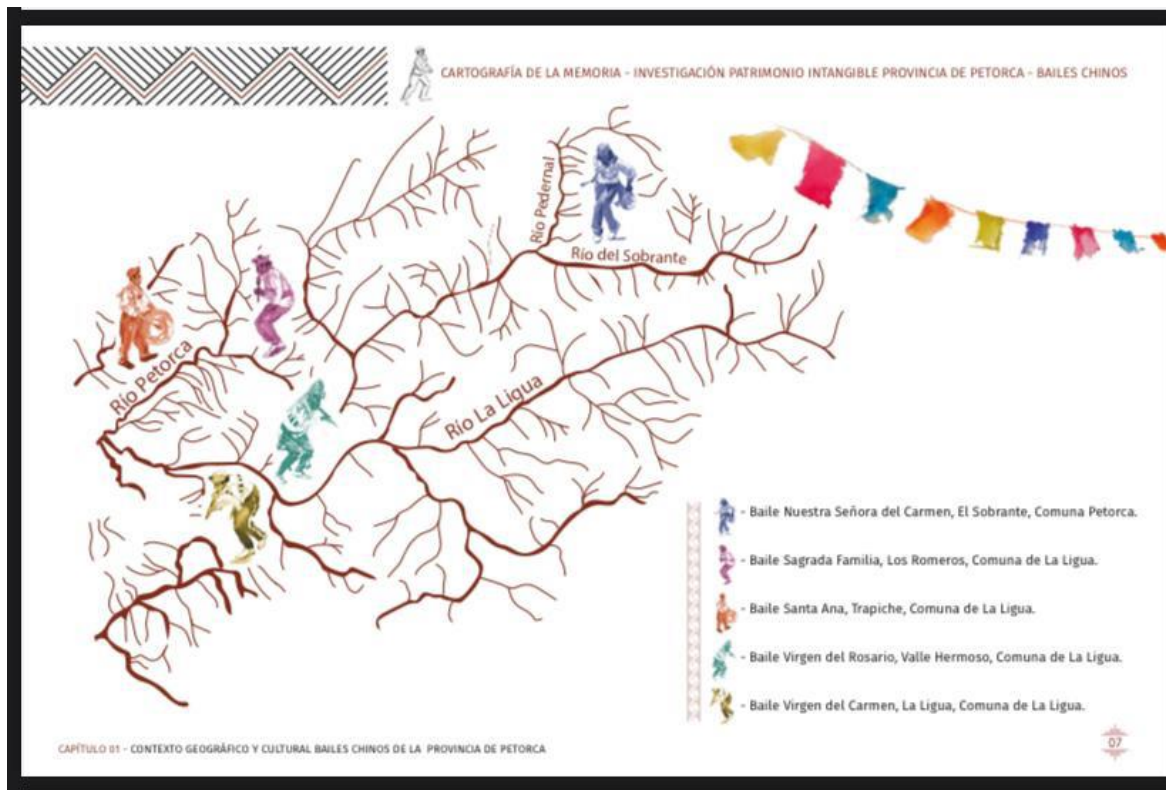
Anexo 4. Mapa de sitios arqueológicos de la Provincia de Petorca

Fuente: Archivo Histórico del Museo de La Liga AQT.



Anexo 5. Mapa Bailes Chinos de la Provincia de Petorca

Fuente: Cartografías de la Memoria, Colectivo Chasky



Anexo 6. Transcripción Registro audiovisual 'Manos al Barro'

Fuente: Archivo Histórico del Museo de La Ligua AQT.

MÚSICA GOLPE SONORO DE FLAUTA CHINA
LA IMAGEN SE ABRE EN UN MURO DE BARRO
SEGUIDAMENTE SE VA A NEGRO
VUELVE ABRIR MOSTRANDO UNA VENTANA DE MADERA ENVEJECIDA COMO
PARTE DE UN MURO DE ADOBONES
MÚSICA GOLPE SONORO DE FLAUTA CHINA
SEGUIDAMENTE SE VA A NEGRO
SE ABRE OTRA VEZ. AHORA MUESTRA UN “TAZÓN” DE GRED (ESPECIE DE
CAMPANA DE GRED) UTILIZADA PARA COCER EL PAN ENTRE LAS BRASAS
DEL FOGÓN TRADICIONAL)
SEGUIDAMENTE SE VA A NEGRO
MÚSICA GOLPE SONORO DE FLAUTA CHINA

LA IMAGEN SE ABRE MOSTRANDO LA ESQUINA DE UN MURO DE ADOBES, UN
CANTO CON MUCHA LUZ SOLAR, EL OTRO EN UMBRÍA
SEGUIDAMENTE SE VA A NEGRO
EN OFF SE ESCUCHA LA VOZ DEL RELATOR QUE DICE.
“He aquí el barro del que fueron hechos mis abuelos y mis padres”

SE ESCUCHAN QUELTEHUES DE FONDO.
SONES DE GOLPES DE FLAUTA
IMAGEN A NEGRO

del mismo que estoy hecho yo, al que he de volver

IMAGEN DE MANOS CUBIERTAS DE ARCILLA HÚMEDA DE LA QUE SE
DESPRENDEN PEQUEÑOS FRAGMENTOS
IMAGEN A NEGRO
VUELVE LA IMAGEN DE UN MURO CON ADOBONES. HAY UNA VENTANA DE
MADERA ENVEJECIDA.
LA VENTANA ESTÁ CERRADA

Pero... después de haber entregado lo mejor de mi esfuerzo

A LO LEJOS SE ESCUCHAN MUCHOS QUELTEHUES CON SUS GRAZNIDOS

ahora siente la sensación indefinible de estar naciendo, nuevamente,

LAS MANOS SE MUEVEN ARMÓNICAMENTE ENTRE LA MASA DE GREDAS
UNA MANO SE ABRE. ENTRE EL BARRO CONTENIDO SE VEN LOS DEDOS. AL
FONDO UNA TOMA DEL CERRO GUAYAIQUILÍN (DONDE LOS ANTIGUOS DE LA
QUEBRADA DE GRANADILLO EXTRAÍAN ARCILLA)

del fondo de la Madre Tierra”

LA MANO ENLODADA SE ACERCA HASTA CUBRIR TODA LA PANTALLA QUE
SE VA A NEGRO
APARECE ESTA LECTURA QUE ALUDE A LOS VERSOS DEL POETA
JULIO ANTONIO GUTIÉRREZ SAMANÉS (Perú)

EN IMAGEN UNA VISTA DEL CASERÍO INTERIOR DE LA QUEBRADA DE
GRANADILLO.
SOBRE ESTA POSTAL UNA CARTELA DE PRESENTACIÓN QUE DICE: MANOS AL
BARRO

Rescate de tradiciones alfareras locales

LA IMAGEN ACUDE AL DRON QUIEN TOMA EN SOBREVUELO LA CALLE DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO PARTIENDO DE LAS 4 ESQUINAS, VALLE HERMOSO

Locución en off:

Pueblo de indios. Valle Hermoso de La Ligua. Pueblos de indios: Comunidad de Varas, Comunidad de Roco; hermanados por la tierra mineral, generosa de cultivos, hilvanada en telares y sueños.

LA CÁMARA HACE UN RECORRIDO POR LA CALLE QUE SUBE HACIA LA QUEBRADA DE GRANADILLO.

Hoy un eslabón donde se amalgaman...

LA CÁMARA MUESTRA DOS ANTIGUAS CASAS JUNTO AL CAMINO; UNA DE ADOBE Y LA OTRA CON ADOBONES EN SUS MUROS, SE ESCUCHAN SONIDOS DE FLAUTA Y TELARES

...modernidad y tradición indígena,

MUESTRA UNA CERÁMICA
alfarería,

MUESTRA BAILES CHINOS DE VALLE HERMOSO EN UNA MUDANZA
bailes chinos,

posesión comunitaria de la tierra

PANEO AL CAMINO ALTO AL INTERIOR DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO

que desde siglos ha resistido al despojo territorial en los procesos de occidentalización de estas pequeñas comunidades.

LA IMAGEN DEL DRON MUESTRA EL CAMINO VECINAL. BAJA A LA ALTURA DE UN PEATÓN. COBRA PROTAGONISMO EL BARRO DE LA CALZADA

Habla la profesora Elena Molina: (ESTÁ DE PIE EN EL CAMINO UNA CUADRA MÁS ARRIBA DE LA ESCUELA LUIS GOMEZ MILLA DONDE HAY DOS CASAS AISLADAS)

Yo supe de ellas más o menos en los años 80 con los “Yacas”; sin embargo,
LA IMAGEN MUESTRA UN MURO DE ADOBE CASI DERRUIDO

Vine a visitarlas en los 90 con Arturo Quezada (Profesor y guía de la academia de arqueología “Yacas”) a raíz que él tenía la inquietud de que acaso acá en Granadillo hubo una tradición alfarera, producida por mujeres de acá, alfareras. 2:26
Aquí pudimos, entonces, con un trabajo de campo dar eeh...
Pudimos entrevistar a algunas mujeres

UNA CARTELA DE PRESENTACIÓN DE LA ENTREVISTADA DICE:
ELENA MOLINA MIRANDA
MAESTRA CERAMISTA E INVESTIGADORA

...Loceras, eeh... Grandes mujeres que nos dijeron más o menos como ellas trabajaban
Entrevista a Darío Vergara (empresario textil con antiguos telares a madera)

Habla así: Mi abuela usaba pailas de greda y cosas así para hacer sus comidas y todo... ollas de greda muy parecidas a esta que era de fierro usaba ella para
(LA MUESTRA)
...en greda

Sobre todo, de los sectores de acá del valle eeh...

UNA CARTELA DE PRESENTACIÓN DICE: DARÍO VERGARA, ARTESANO

Tenían greda y platitos de greda...
Continúa entrevista a Doña Elena Molina quien ahora habla así:
Yo pude recabar en esos años... el desarrollo de ciertos objetos
De aquellas que eran expertas en ollas. Otras que eran expertas en “tazón” de Granadillo, de la Quebrada de Granadillo que es un horno para cocer el pan;
Otras en ciertos artefactos. Pero, generalmente eran objetos grandes como jarras de agua y también ollas de grandes tamaños y tazones. Si. Fundamentalmente.

LA IMAGEN SE VA A NEGRO.
AHORA MUESTRA A VALENTINA CASTRO (“TEJIDOS VALENTINA”)
MIENTRAS MUESTRA UN OBJETO DE ARCILLA CARACTERÍSTICA DEL SECTOR,
HABLA ASÍ:
En esta ollita cocinaba mi mamá.
Esto es una reliquia umh... Tiempo que la tengo. Donde se cocinaban los porotos. Incluso se hacían comidas... que no recuerdo el nombre... Sangre y... mazamorra con afrecho.
Comidas raras

UNA CARTELA DE PRESENTACIÓN DICE: VALENTINA CASTRO, ARTESANA
...que no recuerdo su nombre, pero sí, se comía mucho en esos entonces.

Es una ollita que tiene muchos, muchos años y aquí está presente, ¿ve?

Continúa entrevista a Doña Elena Molina quien ahora habla así:

Cuando llegó el aluminio... el plástico. Reemplazó a objetos de arcilla, por un lado; yo pienso también -es lo que creo en lo particular- las mujeres de acá no comercializaron sus productos. No siguieron su comercialización; es decir, no producían para vender como se hacía en Pomaire, en Quinchamalí o en Quilén, donde todavía se trabaja con greda de estas características en forma muy artesanal, pero que ellas, además, tienen conductos de ventas. Acá no hubo ventas.

LA IMAGEN SE VA A NEGRO.

LA LENTE SE ABRE MOSTRANDO UNA CASA DE BARRO CON UNA VENTANA Y DOS PUERTAS ANGOSTAS. SU TECHUMBRE ES DE CALAMINA (ANTIGUAS PLANCHAS DE ZINC).

SONIDOS DE ZAMPOÑA

Voz en off de Doña Elena Molina quien habla así:

Esto sigue siendo una quebrada... detenida en el tiempo porque no hay luz eléctrica, no hay agua... potable

Las mujeres trabajaban la greda.

Las mujeres extraían la greda, Con ayuda de los hombres.

Los hombres iban porque tenían que traerla en sacos ¿no es cierto?

Las mujeres la preparaban. Las mujeres levantaban las piezas. ¿Y cómo aprendían?

Aprendían sus hijos. Mirando. Generalmente mujeres

LA CÁMARA SE VA AL INTERIOR DE UNA CLASICA COCINA DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO CON SU CLÁSICA ARQUITECTURA DE RAMAS, TABLAS SEPARADAS DEJANDO ENTRAR EL AIRE, TECHO DE CAÑAS AHORA REEMPLAZADO POR CALAMINAS, PISO DE TIERRA COMPACTADO.

EN UN RINCÓN HAY UNA FOGATA. EL HUMO ENVUELVE EL ENTORNO INTERIOR. SE VEN DOS BALDES DE LATÓN COLGADOS JUNTO A LOS HORCONES DE PALO RÚSTICO.

Habla en off y luego aparece en cámara una lugareña.

LA CARTELA IDENTIFICATORIA LA RECONOCE ASÍ:

JESSICA BARCO

NIETA DE ANTIGUA ALFARERA

Así habla:

Lo que yo tengo entendido es que mi abuela es la que hacía los “tazones”. Antes de fallecer. Ahora ella falleció.

Ella es la que amasaba. Este... ocupaba este tazón ¿ya?

Ahora no se ocupa
María Mercedes Contreras Palacios.

MIENTRAS HABLA LA CÁMARA CAPTURA AL ABUELO (ESTÁ SORDO)
SENTADO Y AGAZAPADO CERCA DEL FUEGO. FRENTE A ÉL VEMOS COLGADO
AL TAZÓN USADO PARA COCER PAN.
AL FONDO. EN UNA ESQUINA VEMOS UNA PEQUEÑA RUMA DE PAPAS.

LA IMAGEN- ACOMPAÑADA POR SONES DE ZAMPOÑA- SE VA A NEGRO
AHORA SE ABRE MIENTRAS LA PROFESORA CERAMISTA, DOÑA ELENA
MOLINA, CAMINA EN EL SECTOR BAJO DE LA QUEBRADA GRANADILLO.

Así habla:
Así está Granadillo, puh. Está un poco... solo, puh. Sin mujeres...

LA IMAGEN SE VA A NEGRO
LA LENTE ABRE CON EL DRON RECORRIENDO DESDE ALTURA MEDIA EL
CAMINO DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO

Voz en off del relator dice así:
La tesis inicial del proyecto “Manos al barro” nos llevaba a pensar que las alfareras de la
Quebrada de Granadillo eran parte del pasado; tal vez ya no existían, quizás quedarían en el
recuerdo de sus descendientes.

POCO A POCO LA LENTE DEL DRON SE ELEVA
LA IMAGEN, POR FRACCIÓN DE SEGUNDOS SE VA A NEGRO
... Pero nos equivocamos Encontramos a tres ancianas que,
ELENA MOLINA APARECE EN LA IMAGEN CONVERSANDO CON LA
ALFARERA ABUELITA BRISA BARCO

aunque sus manos no les permite amasar la crema de la tierra. ...
AHORA

APARECE EN IMAGEN LA SEGUNDA ALFARERA, DOÑA MARTA BARCO.
Su memoria no olvida el mágico momento en que transformaban su afán alfarero
manifestando su anhelo porque esta tradición no se pierda.

AHORA OBSERVAMOS EN PANTALLA LA IMAGEN DE LA TERCERA ABUELITA
CON QUIEN SE COMPLETA EL RELICTO VIVO DE LA TRADICIÓN CERAMISTA
EN LA QUEBRADA DE GRANADILLO.

La imagen se va a negro.

ABRE LA PANTALLA ELENA MOLINA CONVERSANDO. LE HABLA ASÍ A UNA DE LAS ALFARERAS.

Elena Molina:

La idea señora Brisa es que esta tradición no se pierda y que le cuente un poco al Museo cómo trabajaba Usted con los tazones... cómo hacía. Cómo levantaba. Quién le enseñó a Usted. ¿Me entiende? Todas esas cosas quisiéramos saber

UNA CARTELA IDENTIFICADORA SEÑALA A LA ALFARERA COMO:

BRISA BARCO

ALFARERA

Habla Doña Brisa Barco:

Ah, bueno. Yo aprendí sola donde veía a mi mamá...

Habla Doña Elena Molina:

La enseñanza propiamente tal es como se enseña el arte. Se aprende muchas veces por imitación, por observación, ah. Entonces, las mujeres iban levantando la pieza y los niños. Particularmente las niñas iban imitando en el levantar.

Entonces decían que cuando las niñas eran muy “apuronas”, no les iba a resultar la pieza. Entonces, realmente, eran algunas niñas las que aprendían la técnica.

LOCUTOR (EN OFF) PREGUNTA:

¿Esto viene de muy antiguo, lo de las alfareras?

CONTESTA DOÑA MARTA BARCO, LA SEGUNDA ABUELITA ALFARERA ENTREVISTADA:

Bueno. Esto viene de muy antiguo. La abuela de nosotros. Bueno. Ella trabajaba mucho en eso.

UNA CARTELA IDENTIFICADORA SEÑALA A LA ALFARERA COMO:

MARTA BARCO

ANTIGUA ALFARERA

...Se hacía de todo. Platos, ollas. Callanas para tostar trigo y hacer harina tostada.

LA CÁMARA SE DESPLAZA QUEBRADA GRANADILLO, ARRIBA.

ESTÁ EN EL INTERIOR DE LA CASA DE LA TERCERA ALFARERA ENTREVISTADA DOÑA ORFELINA PÉREZ

LOCUTOR HABLA EN OFF:

¿Su mamá le enseñó lo de la greda?

LA ARTESANA ESTÁ MOLDEANDO GREDA HACIENDO UNA DEMOSTRACIÓN DE CÓMO ELLA HACÍA OLLAS DE GREDA,

Habla la artesana Orfelina Pérez:

...Si puh. Nosotras hacíamos con ella
LOCUTOR HABLA EN OFF:
¿Y qué piezas hacían?
Mi mamá hacía ollitas. Tazones pa hacer pan...

CAMBIA LA ESCENA.

AHORA

PROFESORA ELENA MOLINA CON LA ALFARERA DOÑA BRISA BARCO

Habla Elena Molina, así:

Estamos atando cabos. Ya.

Su mamá las echaba entonces. (DOÑA BRISA ASIENTE MOVIENDO LA CABEZA)

¿Su mamá la echaba... para que no viera como ella las hacía?

(DOÑA BRISA ASIENTE SONRIENDO)

Habla la ceramista Brisa Barco:

Si...

Habla profesora Elena Molina:

¿Y cómo aprendía entonces, si ella la echaba?

Habla la ceramista Brisa Barco:

Nosotros eeh... le robábamos greda... ja, ja, ja...

Y nos arrancábamos... Lo hacíamos igual que ella, puh

Habla profesora Elena Molina:

Ya. ¿Mirando?

Habla la ceramista Brisa Barco:

Si. Mirando.

Habla profesora Elena Molina:

Ya. Perfecto.

Habla la ceramista Brisa Barco:

Si. Chiquititos. Así.

Habla profesora Elena Molina:

Ya.

Habla la ceramista Brisa Barco:

Ollitas. Así. Chiquititas.

Habla profesora Elena Molina:

Yaa?

Habla la ceramista Brisa Barco:

Todas esas cosas aprendimos a hacer, porque mi mamá hacía todas esas cosas chicas.

LA CÁMARA SE DIRIGE AHORA A LA CASA DE LA SEGUNDA CERAMISTA,
DOÑA MARTA BARCO.

(LA SEÑORA MARTA BARCO ESTÁ SENTADA EN UNA BANCA, AFUERA DE SU CASA. EN EL PATIO).

La alfarera Doña Marta Barco habla así:

Por ejemplo, si yo estuviera trabajando greda. Usted me vería y estaría aprendiendo 8:21

Pero... como no hay greda (RÍE).

La alfarera Doña Marta Barco continúa hablando así:

Porque así nosotros, cuando estábamos chicas, la mamita trabajaba la greda. Y nosotros estábamos mirando, así, como lo hacía.

MÚSICA DE FLAUTAS.

LA CÁMARA SE DESPLAZA A LA CASA DE LA CERAMISTA DOÑA ORFELINA PÉREZ.

ENFOCA SUS MANOS AMASANDO GREDA Y PROGRESANDO EN EL MODELADO DE UNA OLLA.

AHORA

ENFOCA SU ROSTRO ATENTO Y CONCENTRADO EN EL LEVANTAMIENTO DE SU PIEZA.

HABLA LOCUTOR EN OFF:

Bueno. ¿Con qué le pagaban el trabajo?

Habla la alfarera Orfelina Barco:

Me pagaban una miseria, oiga. Si... 300 pesos, 200 pesos. Era muy poca plata, pero en esos tiempos, pues.

LOCUTOR EN OFF:

Claro

LA CÁMARA NUEVAMENTE SE CENTRA EN EL MESÓN DE DOÑA ORFELINA DONDE SE VEN LA GREDA COMO MATERIA PRIMA Y EL MODELADO INICIAL DE SU OLLA DE GREDA.

Habla la alfarera Orfelina Barco:

...eeh.... las cosas eran complicadas, no como ahora...

LA CÁMARA MUESTRA A LA SEÑORA BRISA BARCO INGRESANDO A SU COCINA. ATRÁS LA OBSERVA LA PROFESORA ELENA MOLINA.

LA SEÑORA BRISA LE MUESTRA EL FOGÓN APAGADO. SOBRE LAS CENIZAS SE OBSERVA UNA GRAN PIEZA DE GREDA CON FORMA DE PLATO INVERTIDO. ES UN TAZÓN.

Exclama la profesora Elena Molina:
¡Aquí tiene el tazón! ¡Qué maravilla!

Contesta la abuelita alfarera Sra. Brisa Barco:
Se lo mostré cuando vino Usted. Bueno, todavía está.

LA CÁMARA MUESTRA UNA GRAN CANTIDAD DE CENIZA CORRESPONDIENTE AL FUEGO USADO DURANTE MUCHOS AÑOS. UNA TETERA CUBIERTA DE HOLLÍN CUELGA DE UN ALAMBRE. SE APRECIA UN SEGUNDO TAZÓN EN UN COSTADO DE LA COCINA.
SONIDO DE ZAMPOÑAS

LA CÁMARA SE DESPLAZA A LA CASA DE DOÑA MARTA BARCO QUIEN MUESTRA UNA GRAN OLLA DE GREDY Y HABLA ASÍ:
Habla doña Marta Barco.
Esta es la olla que hacía mi mamacita. Está ahora en el cielo.
El único recuerdo que nos queda.

Habla doña Elena Molina en off:
Sería un tesoro humano vivo.
LA CÁMARA NUEVAMENTE MUESTRA A LA PROFESORA ELENA MOLINA EN EL PATIO, LADO DE LA COCINA DE LA CASA DE DOÑA BRISA BARCO. LA ABUELITA CERAMISTA CONVERSA CON LA PROFESORA.

Habla doña Elena Molina:
Sería un tesoro humano vivo porque ha mantenido esta tradición por muchos, muchos años
Y la aprendió de su madre. Y su madre lo aprendió de su abuela, supongo. Abuela suya.

LA CÁMARA NUEVAMENTE MUESTRA LA CASA DE DOÑA ORFELINA PÉREZ QUE CONTINÚA EN LABORES DE LEVANTAMIENTO DE SU OLLA DE GREDY

MÚSICA DE FLAUTA
Habla doña Orfelina Pérez:

...y hay que tener fe en esta cuestión también, puh.
Sí. Él le da a uno capacidad para que aprenda a hacer así en la vida.
Está blanda esta cuestión (se refiere a la greda que manipula).

(EN SILENCIO LAVA SUS MANOS EN UN POCILLO DE PLÁSTICO. AL LADO, Y SOBRE EL MESÓN VEMOS LA PIEZA DE GREDY CASI TERMINADA QUE HA ESTADO MODELANDO DURANTE ESTA FILMACIÓN).
LA IMAGEN SE VA A NEGRO.

EL VÍDEO RETOMA GRABANDO EL VIAJE DE UN GRUPO DE ESCOLARES ACOMPAÑADOS DE LA PROFESORA CERAMISTA ELENA MOLINA, PROFESORES DEL MUSEO ENRIQUE NEIRA Y ROBINSON GARRIDO Y EL DIRECTOR DEL MUSEO, ARQUEÓLOGO DON DARÍO AGUILERA.

LA EXPEDICIÓN AVANZA POR LA ALDERA DEL CERRO GUAYAIQUILIN, SECTOR DONDE DESDE HACE SIGLOS SE EXTRAE MATERIA PRIMA PARA MODELAR CERÁMICAS.

MÚSICA DE FLAUTAS

Habla el relator en off:

Ante la necesidad de rescatar y poner en valor la centenaria tradición de las alfareras de la Quebrada de Granadillo

EN LA IMAGEN DONDE SUBEN LOS NIÑOS Y NIÑAS SE LEE:

Cerro Guayaiquilín

...el Museo La Ligua desarrolla este proyecto de recuperación patrimonial poniendo en valor el arte de modelar la nobleza del barro entre niños y niñas de las escuelas del sector y la asociación indígena de La Ligua

La imagen se va a negro

HABRE LA TOMA CON LA PROFESORA ELENA MOLINA Y LOS NIÑOS DIALOGANDO EN EL CERRO GUAYAIQUILÍN

Habla la profesora Elena Molina:

¿Se acuerdan cuando vimos en una clase todas las piezas que se hacían con la greda de acá?

Un niño contesta:

11:12

Sí.

Habla la profesora Elena Molina:

¿De qué porte eran? ¿Serían grandes?

Niños responden:

¡Grandes!

Habla la profesora Elena Molina:

¿Serían del porte de esto? (SEÑALA UN OBJETO A GUISA DE COMPARACIÓN)

Niños:

¡No...!

Habla la profesora Elena Molina:

¿Serían más grandes, entonces? (MUESTRA UN BALDE DE PLÁSTICO DE 10 LITROS)

¿Y para qué lo usaban?

Niños:

Para, para acumular agua...

Habla la profesora Elena Molina:

Ya... para guardar agua, para hacer pan ¿no es cierto?

Niños asienten

Habla la profesora Elena Molina:

Vamos a ir a buscar arcilla de la que sacaban acá nuestras antiguas ceramistas o loceras de Granadillo. ¿Ya chiquillos?

SONIDOS DE FLAUTA

LA CÁMARA ENFOCA A NIÑOS Y NIÑAS RECOGIENDO GREDA DE GUAYAIQUILÍN Y PONIÉNDOLA EN LOS TIESTOS QUE CARGARÁN MÁS TARDE PARA SU TALLER ESCOLAR.

Habla la profesora Elena Molina:

Ahora venimos a un lugar que se llama Guayaiquilín...

UNA CARTELA DE IDENTIFICACIÓN DICE:

ELENA MOLINA

MAESTRA CERAMISTA E INVESTIGADORA

... Esto pertenece a un antiguo lugar donde se extraía la arcilla

(MIENTRAS HABLA SE ESCUCHAN GRITOS Y CONVERSAS DE NIÑOS QUIENES CON BRÍOS TOMAN GREDA Y SE DIVIERTEN)

...de las loceras de aquí, la Quebrada de Granadillo.

Ahora venimos con las nuevas generaciones de aquí en Valle Hermoso y que son también...

Muchos de ellos tienen familias que vivían en este lugar; por lo tanto

sus abuelos también extraían arcillas de estos lugares

(SE ESCUCHAN RISAS Y BULLA DE LOS NIÑOS).

Y estamos rescatando de dónde extraían la arcilla, cómo la preparaban; como hacían los cacharos acá, y cómo los quemaban.

(UN NIÑO SENTADO JUEGA HACIENDO ROLLOS O “LULOS” DE GREDA IMITANDO LA FORMA EN QUE LAS ANTIGUAS CERAMISTAS HACÍAN ESTA MISMA LABOR).

Continúa la profesora:

Es un proceso de rescate con los nuevos estudiantes que son de este lugar.

IMAGEN SE VA A NEGRO.

Ahora la lente enfoca a uno de los niños quien se expresa así:

Habla un estudiante de la escuela Comunidades de Valle Hermoso:

Vine aquí a aprender cómo trabajaban antes nuestros antepasados... y... es lindo, puh.

Otro niño dice:

Tomar la greda porque, porque... es como... En este taller es la primera vez que tomo greda en este taller y... me gusta. Puedo hacer figuras y otras cosas.

AHORA

Habla una niña de la misma escuela que participa del taller:

...Hacer cosas más, más como... nuestros antiguos ancestros.

Habla la pequeña Ema también participante del taller de cerámica de la escuela Comunidades:

No sé. Me gusta ensuciarme (RÍE). Me gusta mucho ensuciarme.

Habla otro niño participante de la excursión:

Me gustó venir a sacar greda donde sacaban antes los antiguos. MUESTRA SUS MANOS ENLODADAS CON SENTIMIENTO DE SATISFACCIÓN).

Otro niño opina así:

...Como trabajaban antes, las señoras, aquí.

Y el año pasado yo también estuve en este taller y pudimos hacer objetos y después los quemamos y sirven para nuestra utilidad.

MÚSICA INTENSA DE FLAUTA.

EN EL MISMO LUGAR 5 NIÑOS POSAN ANTE LA CÁMARA DESPUÉS DE HABER CUMPLIDO LA TAREA DE RECOGER GREDA.

LA DELEGACIÓN EMPIEZA A CAMINAR LADERA ABAJO LLEVANDO CONSIGO BALDES CON GREDA RECOGIDA EN EL CERRO GUAYAIQUILÍN.

LA IMAGEN SE VA A NEGRO.

ABRE LA LENTE MOSTRANDO EL PASILLO DE LAS SALAS DE CLASES DE LA ESCUELA DE GRANADILLO. EN EL BORDE DE LA MURALLA SE OBSERVA UN AFICHE QUE DICE:

MANOS AL BARRO

VOZ EN OFF DEL RELTOR:

Este proyecto tiene una línea investigativa, además de educación patrimonial...

EN IMAGEN UNA CONCENTRADA ALUMNA FROTA SU PIEZA DE CERÁMICA CON EL FIN DE PULIMENTARLA

... en niños y niñas de las escuelas de Comunidades de Valle Hermoso y de Granadillo

LA IMAGEN MUESTRA AL PROFESOR DEL MUSEO DON ENRIQUE NEIRA EN REUNIÓN CON LOS APODERADOS DE LA ESCUELA GÓMEZ MILLA DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO, VALLE HERMOSO.

dado que son el nexo con las tradiciones y su pasado indígena.

LA CÁMARA MUESTRA A UNA NIÑA QUE SOSTIENE UNA OLLA DE GREDAS EN SU REGAZO

Habla la profesora Elena Molina, así:

Al hablar de pasado indígena hablamos de un valor súper importante en la recuperación de la técnica; siempre y cuando esa descendencia indígena asuma su identidad como indígena

MÚSICA DE ZAMPOÑAS

LA IMAGEN SE VA A NEGRO

LA CÁMARA AHORA ABRE MOSTRANDO A...

LA ASOCIACIÓN INDÍGENA DE LA LIGUA TRABAJANDO EN EL PULIMENTADO DE SUS PIEZAS DE GREDAS, EN EL MUSEO. AHÍ ESTÁN CON LA PROFESORA ELENA MOLINA.

Habla una integrante del taller y perteneciente a la asociación indígena:

TIENE EN SUS BRAZOS LA PIEZA DE CERÁMICA QUE HA LEVANTADO DURANTE EL DESARROLLO DE ESTE TALLER.

Habla así:

Mi nombre es Patricia Frez Hidalgo. Soy profesora... jubilada ya...

UNA CARTELA DE IDENTIFICACIÓN DICE

PATRICIA FREZ HIDALGO

TALLER DE ALFARERÍA

...y me invitaron a participar en este taller de alfarería y... tomé como referencia esa jarra de agua que se ve ahí.

SEÑALA LA VITRINA DONDE SE APRECIA A UNA MUJER ALFARERA DIAGUITA EN LA SALA DEL MUSEO “MUNDO PREHISPÁNICO”

...para poder trabajar mi obra. Le voy a decir: mi obra porque nos trae a la memoria el trabajo realizado por nuestros antepasados.

MIENTRAS PRONUNCIA SUS ÚLTIMAS PALABRAS LA CÁMARA ENFOCA A ESTA MISMA ALFARERA DEL TALLER QUE, CON EL DORSO DE UNA CUCHARA DE TÉ, FROTA SU CERÁMICA CON EL FIN DE LOGRAR UN MEJOR ACABADO EN EL PULIMENTADO.

.... yo, en realidad, no pertenezco a ninguna etnia indígena, pero mis nietos y mis hijos son diaguitas.

AHORA LA CÁMARA ENFOCA A OTRA TALLERISTA ALFARERA QUIEN CON SU PIEZA DE GREDAS EN BRAZOS SE EXPRESA ASÍ:

Soy descendiente de mapuche. De Antequero, de mi abuelita... de mi bisabuela...

UNA CARTELA DE IDENTIFICACIÓN DICE.

MARÍA ELENA IBACACHE

TALLER DE ALFARERÍA

...por el lado de mi mamá.

Y llegué a la Asociación Indígena Lonko kitral Rayén hace 7 años y... empecé a trabajar con todo lo de los antepasados: los telares...

MIENTRAS CONTINÚA EXPRESÁNDOSE LA CÁMARA LA MUESTRA MODELANDO EL INTERIOR DE SU VASIJA DE GREDAS UTILIZANDO UN GANCHO METÁLICO

...Alfarería, orfebrería, de todo; hasta que llegamos acá a alfarería.

Habla la profesora Elena Molina: (Está con las talleristas en el Museo)

La verdad es que estas no son estrictamente réplicas, porque las réplicas tienen más ...que ver con la reproducción, no es cierto

(ATRÁS DE LA IMAGEN SE OBSERVAN A LAS CERAMISTAS SENTADAS EN TORNO A UN MESÓN TRABAJANDO AFANADAMENTE EN EL PROCESO DE TÉRMINO DEL LEVANTAMIENTO DE SU PIEZA CERÁMICA)

Que tiene que ver con dimensiones... que tiene que ver con formas muy exactas.

Estos son referentes. O sea, las señoras -las colegas le digo yo- fuimos a las vitrinas. Ellas observaron los objetos que más les gustaba y, a partir de eso, entonces, ellas hicieron el trabajo que Ustedes han podido ver.

MIENTRAS HABLA, LA CÁMARA MUESTRA ALGUNOS EJEMPLARES DE CERÁMICA DE LA VITRINA CON CERÁMICAS, SALA MUNDO PREHISPÁNICO

Habla otra ceramista del taller:

Lo más grandioso y que yo me quedé contenta con esta pieza fue, la terminación de esta pieza que terminó en finito, arriba.

UNA CARTELA DE IDENTIFICACIÓN DE ESTA TALLERISTA DICE:

LETICIA GARRIDO

TALLER DE ALFARERÍA

...Me costó mucho ¿ah? El pulirla...

LA CÁMARA MUESTRA A ESTA ALFARERA EN EL TRABAJO DE PULIMENTADO DE SU PIEZA

El darle la terminación a esta pieza. Es una pieza muy perfecta. Es lo que yo que quise asemejar yo. Y es lo que... me dejó... me dejó contenta.

Me dejó contenta el hecho de terminarla muy finita.

LA CÁMARA VUELVE SOBRE LA CERAMISTA MARÍA ELENA IBACACHE QUIEN SIGUE CON SU MONÓLOGO DE PRESENTACIÓN. HABLA ASÍ

Habla María Elena Ibacache:

En este jarrón -la idea es utilizarlo, ¿no?

A lo mejor con la quema yo podría echarle agua... o darle una utilidad, pero sabiendo que era para el agua

LA CÁMARA SE TRASLADA HACIA LA IMAGEN DE OTRA SEÑORA DEL TALLER DE ALFARERÍA. EN ESTE CASO ENFOCA EL TRABAJO DE DOÑA YOLANDA CARDOZA.

Habla la ceramista Yolanda Cardoza:

Es para hacer porotitos con frangollo, con frangollo, como hacía mi mamá cuando yo tenía 8 años o 6 años.

LA CÁMARA AHORA VUELVE CON LA ALFARERA SEÑORA LETICIA GARRIDO.

Habla la ceramista Leticia Garrido:

Nos concentramos de tal forma en que de las creaciones de cada una nació esto.

EN LA PANTALLA VEMOS AL GRUPO DE ALFARERAS CON SU MAESTRA TRABAJANDO EN EL PULIMENTO DE SUS CERÁMICAS.

...Y yo creo que cada una tiene el por qué nació esto... lamien, como somos, como mujer en nuestro vientre. Donde nacen nuestro pichi quiché

LA IMAGEN MUESTRA LA CERÁMICA QUE LA SEÑORA LETICIA TIENE EN SUS MANOS.

Entonces creo que... por eso creo que tiene en mis manos... se creó esto (ALUDE A LA OLLA QUE TIENE EN SUS MANOS)

...Yo sé que en mis manos se creó esta parte como de útero... Entonces yo le doy esa particularidad.

Habla otra tallerista.

Habla María Elena Ibacache:

Es como que es mi segunda guagua y lo quiero mucho. Espero que... en la quema no se me rompa.

EL VÍDEO SE CAMBIA AL PATIO SUR DEL MUSEO. EL HORNO DE BARRO DONDE SE QUEMAN LAS CERÁMICAS ESTÁ CON FUEGO EN SU HOGAR.

SE ESCUCHA LA VOZ DEL RELATOR EN OFF:

Habla el relator:

Remite a una escena ancestral comunitaria...

LA ESCENA MUESTRA EL HOGAR DEL HORNO CON LAS LLAMAS EN ALTO.
UNA CARTELA DICE:

LA QUEMA

FINALIZACIÓN DEL PROCESO ALFARERÍA

...en torno a la magia del fuego donde su química transmuta la frágil arcilla en piezas sólidas,
LA CÁMARA SE CENTRA AHORA EN PIEZAS DE ARCILLA EN PROCESO DE SECADO PREVIO A SER COCIDAS EN EL HORNO DE BARRO.

utilitarias y ceremoniales que llamaban a la reunión donde...

CON ORGULLO LAS ALFARERAS ALZAN SUS BRAZOS AL CIELO GRITANDO
CON JÚBILO EL AFAFÁN QUE SE OYE EN EL VÍDEO:

¡Ya, ya, ya...!

...se comparte el agua fresca, alimentos y el nexo espiritual del tiempo y el espacio.

MIENTRAS SE OYE AL RELATOR LAS IMÁGENES MUESTRAN A MUJERES Y NIÑAS AMASANDO PAN; LUEGO, DEPOSITANDO LAS PIEZAS DE CERÁMICAS EN EL HORNO PARA SU COCCIÓN -MÚSICA DE FLAUTAS.

AHORA, SE VE COMO LAS ALFARERAS DE GRANADILLO HAN SIDO INVITADAS Y SE ACERCAN AL PATIO DEL MUSEO LA LIGUA PARA COMPARTIR CON LAS ALFARERAS EL PROCEOS DE QUEMA.

LOS PROFESORES ENRIQUE NEIRA Y ROBINSON GARRIDO RECIBEN LA VISITADE LA ALFARERA DE GRANADILLO, DOÑA MARTA BARCO QUIEN MIRA LA EXPOSICIÓN DE GREDAS ANTES QUE ESTAS PIEZAS SEAN LLEVADAS AL HORNO.

Habla la alfarera de Granadillo Doña Marta Barco:

Quedaron bonitas estas...

Habla la profesora Elena Molina:

Démosle un aplauso ya que gracias a ella que ha podido transmitir sus conocimientos que son ancestrales, que son vernáculos, nosotras también podemos hacer esto que estamos haciendo acá.

Habla la ceramista Patricia Frez: (ESTÁ CON SU NIETA)

Hoy día estamos en el proceso de la quema del trabajo y como cristiana le ruego al Señor que salga todo bien y los trabajos que vamos a exhibir sean tal cual lo hicimos. Quedaron muy bonitos.

Habla la ceramista Leticia Garrido: (ESTÁ CON SU NIETA)

Venimos con mucho “nehuén” como decimos nosotras; venimos con mucha fuerza, con muchas ganas de hacerlo. Creo que han salido piezas maravillosas. No lo imaginamos la

verdad. Veníamos a hacer algo más chiquitito y no sé cómo se nos agrandó las piezas y hoy día estamos todas muy contentas.

Habla la profesora Elena Molina: (ESTÁ EN EL PATIO SUR DEL MUSEO JUNTO A TODAS LAS ALFARERAS DEL TALLER EN EL PROCESO DE QUEMA DE LAS CERÁMICAS).

El trabajo que vamos a hacer ahora, es la culminación de un trabajo de 12 sesiones. Ha sido arduo. Y, lo único que deseo es que los trabajos queden perfectos. Si hay algo que pase: si se quiebran, si se trizan, bueno... no va a ser el último.

Continúa al habla la ceramista Doña Leticia Garrido: (ESTÁ CON SU NIETA AMARANTA)

Mi sensación fue un poco... Tengo que ser bien honesta: hay un poco de temor y... ¡si le pasa algo...!

INTERVIENE LA NIETA AMARANTA AGREGANDO:

¿Y si se quiebra?

Continúa al habla la ceramista Doña Leticia Garrido: (ESTÁ CON SU NIETA)

¡Claro! Hoy día conversamos eso con la Amaranta y también aquí, entre lamuenes,... Lo mismo. Algunas estaban abrazadas, así, a sus piezas... y era... ¡No quiero, no quiero!

EL VÍDEO MUESTRA A LAS ALFARERAS EN EL TENSO MOMENTO DE PONER LAS PIEZAS CERÁMICAS EN EL HORNO.

...pero, nada pues. Eso son los procesos. Así que confiada en que todo va a salir bien.

SONIDO DE TRUTRUCAS.

NUEVAMENTE LA CÁMARA MUESTRA A LAS ALFARERAS EN EL MOMENTO DE IR CAMINANDO EN HILERA PARA DEPOSITAR LAS PIEZAS CERÁMICAS EN EL HORNO.

CON SU PROFESORA VAN UBICANDO CUIDADOSAMENTE LAS PIEZAS EN EL HOGAR DEL HORNO.

SONIDO DE TRUTRUCAS.

habla la ceramista Doña Yolanda Cardoza:

Estoy un poquito nerviosa porque no quiero que se vaya a quebrar mi ollita... Bueno... y todo... todo está resultando muy bien.

habla la ceramista Doña Marliz Caucamán:

Llegar al final y estar donde estamos hoy que es la quema. De que son pedazos de barro que se convierte en una pieza artística y ahora va al horno donde va a pasar por un proceso de fuego...

AHORA

LA CÁMARA MUESTRA A LAS ALFARERAS EN TENSA ESPERA LOS PROFESORES ELENA MOLINA Y ROBINSON GARRIDO PONEN LA TAPA DE LATA EN EL HORNO DONDE SE CUECEN LAS CERÁMICAS.

MURMULLOS DE GENTE. VIENTO.

SONIDO DE TRUTRUCAS.

Habla la ceramista Doña Leticia Garrido:

Bueno. De que todo nos salga bien gracias al Creador...

¿Ya?

(INVITA A LAS ALFARERAS CONCURRENTES A EXPRESARSE CON UN AFAFÁN).

LEVANTANDO SUS BRAZOS GRITAN:

¡Ya, ya, ya, ya...!

Yuju...!

SONIDOS DE ZAMPOÑAS

SE OBSERVA EL INICIO DE LA FOGATA AL INTERIOR DEL HORNO; LUEGO, EL HORNO ENCENDIDO A PLENITUD. ESTÁN AHORA COMNVERSANDO SENTADAS EN EL MESÓN DEL PATIO NORTE DEL MUSEO

habla la ceramista Doña Marliz Caucamán:

...Estaban...eeh... siempre nos estaban contando historias

AHORA LA CÁMARA ENFOCA A DOÑA MARLIZ CAUCAMAN QUIEN CONTINÚA AL HABLA, ASÍ:

Quería reflexionar sobre la importancia de los pueblos originarios que vivieron en esta zona. Estamos recuperando, un poco, de la cultura que se había perdido de los pueblos originarios.

AHORA LA CÁMARA ENFOCA A DOÑA MARTA BARCO (CERAMISTA DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO)

Habla la profesora Elena Molina:

Es como las piezas que hacía Usted

Habla la ceramista Marta Barco:

Nosotras hacíamos piezas más grandes... (HACE EL GESTO CON SUS MANOS) Así puh...

LA CÁMARA MUESTRA A MARTA BARCO OBSERVANDO EL HORNO DONDE ESTÁN LISTAS LAS PIEZAS DE CERÁMICA.

En off habla la profesora Elena Molina:

Nosotros, en la medida que identificamos nuestra identidad, nuestros antepasados...

LA CÁMARA HACE UNA ESPECIE DE “RACCONTO” VOLVIENDO SOBRE ANTERIORES TOMAS; EN ESTE CASO, ENFOCA EL MOMENTO EN QUE LA PROFESORA ELENA MOLINA ENTREVISTA A LA ALFARERA DOÑA BRISA BARCO.

Para construir el futuro, o sea, estamos construyendo futuro negando lo pasado; sin embargo...

LA TOMA VUELVE A HACER UN “RACCONTO” VOLVIENDO SOBRE ANTERIORES TOMAS; EN ESTE CASO, ENFOCA EL MOMENTO DE LA ENTREVISTA A LA ALFARERA DOÑA ORFELINA PÉREZ.

... si lo recuperamos vamos a incluirlo en nuestro futuro y eso hace que seamos mucho más enteros...

EL VÍDEO HACE UNA RETROSPECCIÓN DE IMAGEN; AHORA ENFOCA EL MOMENTO EN QUE LAS DAMAS DEL TALLER DE ALFARERÍA LLEVAN SUS PIEZAS AL HORNO DE BARRO EN EL MUSEO LA LIGUA.

Continúa al habla la profesora Elena Molina:

LA CÁMARA LA ENFOCA CAMINANDO POR LA CALLEZUELA DE LA QUEBRADA DE GRANADILLO.

... Vamos a valorar mucho más al territorio.

Vernos mucho más como individuos cultos; porque la cultura tiene que ver también con lo que

Podamos transmitir al futuro y transferir de nuestros antepasados.

EN ESTE MOMENTO SE ENFOCA DE NUEVO EL FUEGO AL INTERIOR DEL HORNO.

SONORIDADES DE FLAUTA.