

PROYECTO MUSEOGRÁFICO PARA UN PRE-MUSEO

[MUSEOGRAPHIC PROJECT FOR A PRE-MUSEUM]

LEONOR CASTAÑEDA

Secretaría Académica · Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arte
Santiago, Chile

ALEJANDRO SOFFIA

Profesor · Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos
Escuela de Arquitectura
Santiago, Chile

Resumen: El presente artículo resume las reflexiones museológicas y museográficas del proyecto BID "Restauración y puesta en valor del museo y parque Pedro del Río Zañartu", Monumento Nacional ubicado en la comuna de Hualpén, provincia de Concepción (Chile). En la fase analítica del proyecto se reconoce un museo que tuvo su origen bajo una lógica pre-museal.

La noción de pre-museo, asociada más bien a los gabinetes de curiosidades, señala el momento o el estado previo a la institucionalización de los museos durante la ilustración. Estos últimos, orientados por una visión científica y racional, clasifican los conocimientos y los objetos en disciplinas y ordenes taxonómicos, marcando un límite entre el coleccionismo y el fetichismo. La colección de Pedro del Río Zañartu surge a partir de sus cuatro viajes por el mundo (1880, 1887, 1904, 1912) motivados por la necesidad de olvidar la trágica muerte de su familia.

El motivo del coleccionismo entonces no obedece a un programa sino más bien a un impulso emocional. Estos objetos, como plantea Baudrillard, cumplen la función de significar el tiempo obedeciendo a un deseo de testimonio, recuerdo, nostalgia o evasión donde el coleccionar estaría íntimamente ligado a la necesidad de evadir el tiempo. En este contexto, la Casa Museo de Pedro Del Río estaría atravesada por el deseo de olvido y a la vez de memoria. Esta actitud frente a los objetos corresponde al tipo de espíritu y metodología con el que eran reconocidos los coleccionistas amateurs donde el partido museográfico equivalente era el de los gabinetes de curiosidades surgidos en los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: Hualpén, museografía, gabinete, pre-museo.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL MUSEO DE HUALPÉN

Desde el año 1882 se exhibe en el que hoy es un museo en la península de Hualpén, desembocadura del río Biobío, la momia del egipcio Pas-Sit-K-Osher¹ correspondiente al año 666 antes de la era cristiana. No deja de sorprender pensar en la presencia de una momia egipcia desde esa época en Concepción, e imaginar el largo y ajetreado viaje que tuvo que recorrer para llegar hasta el *fin del mundo* y lo que puede haber significado para la sociedad penquista de esa época poder observar semejante reliquia, bastante desconocida hasta el día de hoy. La momia fue adquirida, junto a otras piezas, por Pedro del Río Zañartu en Alejandría en agosto de 1881, "o sea en una época anterior a la falsificación de momias."²

Pedro del Río Zañartu nació el 1 de agosto de 1840 en el fundo de Hualpén, donde vivió gran parte de su vida. Fue un gran caballero, filántropo y hombre de fortuna. Se casó con Ana Rosa Serrano y de su matrimonio nacieron dos hijos, pero el revés del destino hizo que la difteria que asolaba la región por aquellos días diera muerte a su esposa y sus hijos en febrero de 1880. La tradición penquista cuenta que mientras llevaba uno al cementerio el otro fallecía en su hogar." (Cartes, 1997: 121) Su vida se vuelve desolada y vacía. Como una manera de sobrellevar la tragedia y aliviar el dolor, decide partir a viajar por el mundo. Benjamín Vicuña Mackenna relata así su partida en el *Diario de Valparaíso*:

Sintiendo su propio suelo como estrecho a su dolor punzante y perenne... viudo de toda humana dicha, tomaba en Valparaíso, el 7 de julio de 1880, el primer vapor que zarpaba en dirección al norte. (Vicuña M., 1882)

Este será el primero de cuatro viajes por el mundo, en el cual visitará 298 ciudades, siendo el primer chileno que efectivamente da la vuelta al mundo. En 1887 realiza el segundo viaje, en 1904 el tercero y en 1912 el cuarto. Pedro del Río escribe detallados diarios de viaje, publica tres de ellos y el primero prologado nada menos que por Benjamín Vicuña Mackenna. En ellos incluyó grabados, mapas y guías geográficas para hacer más comprensible a los lectores nacionales los distintos destinos como una manera de ser útil a sus compatriotas. Con este mismo espíritu comienza a adquirir desde pequeños souvenirs a piezas de mayor tamaño y valor para mostrarlas en su tierra. Guarda las cuentas, menús de hoteles y buques, junto a los periódicos de cada ciudad que visitó.

No hay certeza de que la adquisición de los objetos fuese planificada bajo un modelo reconocible. En sus diarios de viaje casi no hay registros de ellos, al parecer elegía entre las oportunidades de compra que se le ofrecían. Le atraían las colecciones de objetos naturales, armamentos, antigüedades o monedas, piezas diversas que van conformando progresivamente su *museo*. Entropía que Benjamín Subercaseaux comentó en la revista Zig-Zag del año 1961:

(...) era de un mal gusto a toda prueba (...) Luego, al regreso casi llenaban las bodegas del barco: baños de mármol de Palatino, momias egipcias de El Cairo, tapices de Oriente, curiosidades, piedras raras, vestimentas exóticas, estatuas, cuadros, cuanto nos viniera la gana, en la seguridad que en Valparaíso los aduaneros sabían distinguir entre un mercachifle que hace contrabando y un gran señor que viene a enriquecer sus lares. (Subercaseaux, 1961: 40)



Pedro del Río sentado en la galería sur oriente de su Casa.



Momia egipcia en la casa museo, dispuesta en vertical.

En su casa dispuso sus colecciones en dos largas galerías, las que disfrutaba mostrar y relatar a sus visitantes. Fue uno de los grandes anfitriones de la provincia y su casa de Hualpén uno de los espacios sociales más relevantes del período. Murió en 1918 y en el testamento dejó como legado a la ciudad de Concepción su fundo de 552 hectáreas, situado a orillas del mar en la desembocadura misma del río Biobío, en la península de Hualpén, y su casa con todo lo que contiene, para que “continúen siempre proporcionando ratos de placer a los visitantes y sean con el tiempo el paseo favorito de la ciudad de Concepción”.³ Tras la muerte de su segunda esposa, en 1932, se comienza a organizar esta casa museo a cargo de Carlos Olivier Schneider, que fue abierta al público en diciembre de 1938 como parte del complejo ecológico, recreativo y cultural denominado Parque Pedro del Río Zañartu.

FUNDAMENTOS PARA EL GUIÓN EXPOSITIVO

Conocer, interpretar y relatar el pasado en el presente es sin duda la forma de mayor garantía para asegurar el permanente porvenir del pasado. (Fernández, 1999: 42)

Los tipos de objeto coleccionados (o tal vez en este caso debiéramos decir recolectados) por Pedro del Río, tales como objetos folclóricos, exóticos, nuevos y antiguos, no son, según Baudrillard (2003), enteramente funcionales ni simplemente decorativos sino que cumplen la función en el marco del *sistema de los objetos*, de significar el tiempo: obedecen a un deseo de testimonio, recuerdo, nostalgia o evasión. Los souvenirs de distintos países, los objetos artesanales y los objetos indígenas fascinan a sus compradores, no tanto por lo pintoresco como por la anterioridad de las formas y de los modos de fabricación en alusión a un mundo anterior. Los objetos antiguos, continúa Baudrillard, son por su parte pura referencia al pasado, significan el tiempo. Pero lo que se recupera con ellos nunca es el tiempo real, sino que los indicios culturales del tiempo, son objetos anacrónicos, no tienen cotidianidad, manifiestan *la dimensión vacía del tiempo*. Inversamente, desde el individuo que busca el objeto antiguo, hay un movimiento de regresión desde el presente al pasado en el que se proyecta *la dimensión vacía del ser*.

El coleccionar estaría entonces íntimamente ligado a la evasión del tiempo. Por otro lado, el desplazamiento turístico, propio de la adquisición de este tipo de objetos, se acompaña generalmente de una búsqueda del tiempo perdido. La tragedia y historia de vida de Pedro del Río es coincidente con el afán de coleccionar,

FICHA TÉCNICA

NOMBRE DEL PROYECTO: Puesta en valor del museo y parque Pedro del Río Zañartu
Licitación Pública Código BIP 30078188-0
CONSULTORA: Santa María La Real-Chile
Proyecto de museografía: Leonor Castañeda, Ramón Castillo y Alejandro Soffia
UBICACIÓN: península de Hualpén, Concepción (Chile)
MANDANTE: Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP),
Región del Biobío
Años del proyecto: 2011-2012

TECHNICAL CHART

NAME OF THE PROJECT: Appreciation of the Pedro del Río Zañartu museum and park
PUBLIC TENDER: Code BIP 30078188-0
CONSULTANT: Santa María La Real-Chile
MUSEOGRAPHY PROJECT: Leonor Castañeda, Ramon Castillo and Alejandro Soffia
LOCATION: Hualpen peninsula, Concepcion (Chile)
CLIENT: Architecture Office of the Ministry of Public Works (MOP), Biobio Region
Project years: 2011-2012.

Abstract: This article summarizes the museological and museographic reflections of the IDB project "Restoration and startup of the Pedro del Río Zañartu museum and park," National Monument located in the city of Hualpen, Concepcion province (Chile). In the analysis stage of the project a museum is acknowledged, which had its origin under a pre-museum logic.

The idea of a pre-museum, related closer to cabinets of curiosities, indicates the moment or status previous to the institutionalization of museums during the learning process. These cabinets, guided by a scientific and rational point of view, classify knowledge and objects into disciplines and taxonomy orders, setting a border between collecting and fetishism. The Pedro del Río Zañartu collection begins from his four trips around the world (1880, 1887, 1904, 1912) motivated by the need to forget the tragic death of his family.

So, the reason behind collecting does not owe itself to a program but rather an emotional impulse. These objects, as Baudrillard suggests, fulfill the duty of meaning time by owing to a desire of testimony, memory, nostalgia or avoidance where collecting would be intimately linked to the need to avoid time. In this context, the Pedro Del Río House Museum would be penetrated by the desire to forget and at the same time of memory. This attitude relating to the objects corresponds to the type of spirit and methodology by which amateur collectors were recognized, where the equivalent museographic party was the cabinets of curiosities that emerged in the XVI and XVII centuries.

Key word: Hualpen, museographic, cabinet, pre-museum.

ya que al atesorar un conjunto de objetos está intentando recuperar el tiempo de lo perdido, poseerlo como un coleccionista de nostalgias. Lo expuesto anteriormente nos proporciona el fundamento para la agregación de valor a la colección y la casa, el criterio museológico inicial es ir tras ese momento de la adquisición, el momento en que el dueño de casa y el coleccionista convivían armónicamente. La casa museo de Pedro del Río Zañartu, en cierto modo, está atravesada por el deseo de olvido y a la vez de memoria. Olvido en la medida en que su motivación por el viaje, por alejarse, tiene que ver con dejar atrás el doloroso episodio de la muerte de su primera esposa y dos hijos. Pero por otra parte la memoria se activa y renueva permanentemente en la medida en que los innumerables objetos de su colección quedan sostenidos por ese mismo origen y sentido.

Ahora bien ¿cómo musealizar y exponer bajo una producción de valor los cerca de 3.000 objetos que posee este museo y que están mínimamente inventariados y menos aún investigados? Los objetos van desde la momia egipcia, una panoplia con armas persas del siglo XII, una armadura de caballero samurái, una armadura florentina, hasta una serie de souvenirs de los países visitados. Estos objetos, si bien fueron exhibidos originalmente para mostrar el mundo a partir de las experiencias de viaje y los relatos, hoy, en la era de las comunicaciones, ya no tienen el mismo efecto: el mundo llega a nosotros mediante televisión por cable, internet o directamente viajando. Entonces, la actualización de la función de esta colección pasa por la ficción metodológica de musealizar este sentido anacrónico, rescatando los referentes e imaginarios con los que Pedro del Río adquiriría los objetos y los organizaba en su casa museo.

Esta actitud frente a los objetos corresponde al tipo de espíritu y metodología con el que eran reconocidos los coleccionistas amateurs. En su selección se alternaban aspectos históricos, científicos y emocionales sin que necesariamente se estableciera un sistema positivista o ilustrado en su conformación. Se distingue del coleccionista erudito o *connosieur* cuyo coleccionismo está asociado a una investigación programática y sistemática, un coleccionismo ilustrado que posteriormente dio paso a la conformación del museo disciplinar o museo moderno a fines del siglo XVIII. En este contexto, "el objeto había dejado de ser antes que nada una *curiosidad* exótica y se había convertido en una fuente de información." (Clifford, 1993: 37) La actitud de coleccionista amateur corresponde a un momento previo a la profesionalización o modernización de sistemas de organización y clasificación de los objetos. En este sentido, la colección y su exhibición por parte de Pedro del Río obedece al período pre-museal, es decir, al momento previo a la Ilustración en el que se organizaron en forma separada los conocimientos a partir de las disciplinas: historia, geografía, antropología, historia natural, paleontología, etc. Una forma de establecer un paralelo o un contrapunto institucional fue la formación del Museo de Historia Natural de Santiago en 1839 por el naturalista Claudio Gay.

De esta manera, rescatar el carácter de pre-museo y señalar a su gestor como un coleccionista amateur representado a través de la puesta en escena de su gabinete de curiosidades, nos permite recuperar este patrimonio y, a la vez, ofrecer una lectura actualizada que asegure el *porvenir del pasado*.

EL GABINETE DE CURIOSIDADES COMO UNA ESTRATEGIA MUSEOGRÁFICA PRE-CIENTÍFICA
Si apreciamos las fotos de archivo de la casa de Pedro del Río reconocemos la necesidad de organizar de una forma secreta e interna cada uno de los objetos. La distribución espacial tiene su antecedente directo en los *gabinetes de curiosidades* o de maravillas universales de los siglos XVI y XVII, épocas de grandes exploraciones y descubrimientos.

Dentro de un gabinete de curiosidades todo estaba junto y revuelto y cada objeto individual representaba metonímicamente una región o una población entera. La colección era un *microcosmos*, un *compendio del universo*. (Clifford, 1993: 36)

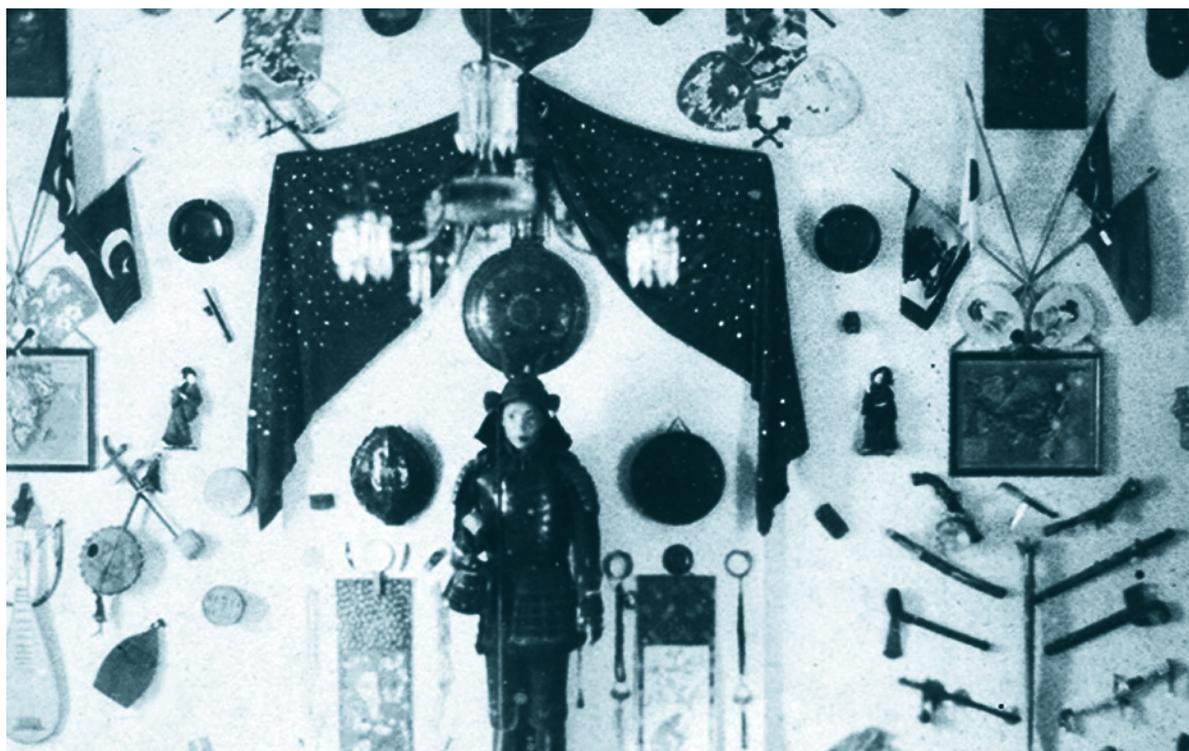
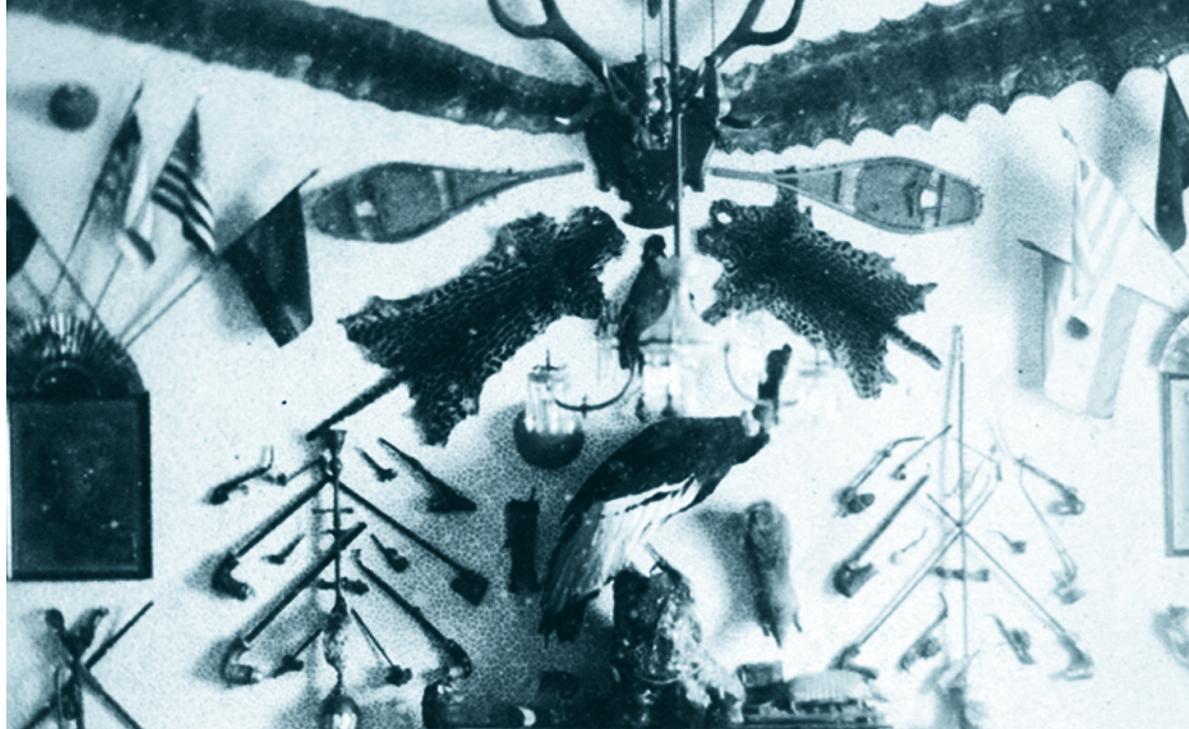
Los gabinetes dicen relación con la conciencia que tiene el hombre del mundo que lo rodea. Esta conciencia es de tal magnitud, que hubo hombres, generalmente podede-

rosos económica e intelectualmente, con una fuerte necesidad por atesorar y retener el mundo como una forma de explicitar su poder. Se desarrollaron dos tendencias, por un lado el *Wunderkammern* o *cámara de maravillas*, donde se entiende una colección como canal para transmitir un gran asombro frente a nuestro entorno, y los *cabinet of curiosities* que perduraron hasta el siglo XIX, donde la colección se entiende más como un objeto de estudio. La historia de los gabinetes es, entonces, la historia de organización de los objetos y su clasificación por tipos, especies, tamaños, formas, propiedades materiales, o cualidades culturales, como el sentido y uso del objeto, tanto por si se tratara de objetos cotidianos o bélicos, entre otros.

Los objetos generalmente poblaban muebles grandes, pequeños o la totalidad de la habitación. En tal sentido, lo que ha llegado a nuestros días en la forma de grabados o colecciones aun conservadas, es la saturación visual y optimización de todos los espacios posibles capaces de contener objetos.

Este sentido de *horror vacui* está en la base de esa angustia existencial por contener y retener el mundo. En estos antiguos grabados es posible observar una organización escenográfica que divide el espacio verticalmente en dos. Abajo se disponen muebles organizadores que en general mantienen su perfil a lo largo de todos los muros de manera homogénea, y donde se van disponiendo los objetos más pesados o pequeños. Más arriba en el muro y en los cielos las piezas en general se disponen libremente sobre sus superficies despejadas, objetos más livianos y grandes. En el primer caso la estética predominante la constituye la presencia de ejes horizontales y verticales. En el segundo la escenografía está dominada por patrones geométricos, abstractos (radiales, diagonales, etc.) o derivados de la arquitectura que los contenía. En este caso el patrón es absoluto para todas las superficies que ordena. En otros casos estos patrones son parciales y homogéneos, y se deben a las características geométricas de objetos similares o características de objetos disímiles, donde surgen composiciones en general concéntricas o radiales donde el patrón permite leer y relacionar las características geométricas jerárquicas de cada objeto.

La historia del coleccionismo es la propia historia de los coleccionistas que competían por quién tenía el objeto más exótico, raro, maravilloso y original. El subtexto de toda colección era ver en qué medida la vida en la tierra estaba afectada por la posibilidad de reconocer en su rareza, la originalidad y



Ambas imágenes: Colección de Pedro del Río en su montaje original.

maravilla de la existencia. En una colección hay mucha inversión de tiempo y dinero, con lo cual se establece una necesaria relación entre el deseo de tener y la capacidad real de acceder a los objetos. Para establecer algunas clasificaciones se utilizaron muchas veces el árbol de Porfirio o modelos de taxonomía provenientes de los estudiosos de las ciencias naturales. Esta jerarquía daba sentido a la forma de distribuir los objetos, y a pesar de reconocer cierta entropía en las colecciones, era posible reconocer también un sentido en su composición general y en su estructura interna. Desde los objetos naturales, animados, inanimados, intervenidos por la mano del hombre e incluso de las bellas artes. Todo podía convivir en un mismo lugar, y por lo tanto la ubicación del propio coleccionista al interior del gabinete era la alegoría de quien está al centro del mundo.

En la colección de Pedro del Río es posible encontrar innumerables objetos de mucho valor patrimonial, en cada una de las temáticas definidas por el guion original del museo que se mantiene hasta el día de hoy. Así estas valiosas piezas comparecen con objetos de bajo valor patrimonial, en colecciones de gran heterogeneidad temática y visual, donde el partido museográfico que organiza las piezas corresponde por lo tanto al de un gabinete de curiosidades.

Disponiendo ventanales en los corredores suroriente y surponiente de la casona, Pedro del Río creó respectivamente dos largas galerías en las que instaló su colección a lo largo de todo el alto y el ancho de los muros.

El partido museográfico es particular en cuanto considera en el estrato inferior de la tipología, muebles domésticos en vez de

organizadores. Pero en 1938, cuando se abre el museo, Carlos Oliver Schneider aplica un guion expositivo asociado a un carácter más científico de clasificación de las piezas de la colección, y la disponibilidad de salas en desuso, cambian por completo la organización de las piezas y del partido museográfico. De esta manera las colecciones se clasifican en “Sala de Armería”, “Sala de Historia Natural”, salas por países, etc., aunque la heterogeneidad propia del espíritu coleccionista de don Pedro, determina inevitablemente un conjunto de elementos disímiles que los lleva a agruparse de manera dispersa o a través de patrones geométricos.

Así el partido museográfico de Carlos Oliver Schneider presenta distintos tipos de salas, donde en un extremo los objetos efectivamente se agrupan según patrones geométricos, mezclando objetos de una misma categoría taxonómica pero sin rigor científico analítico. Y por otro lado, en otras salas se apela a un partido propio de un museo moderno con vitrinas donde los objetos se organizan según una importante relación temática, además este partido transforma las habitaciones de Pedro del Río en una casa museo.

En este contexto, la renovación del museo de Hualpén consiste en una propuesta curatorial y escénica absolutamente contemporánea que renueva en gran parte su equipa-

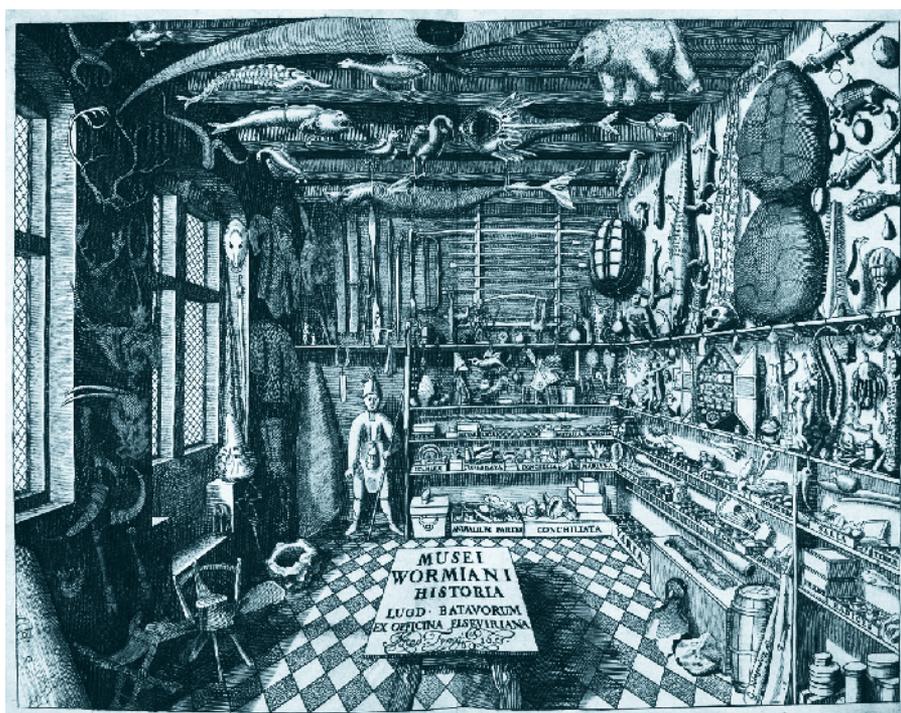
miento específico, reinterpreta los valores de los partidos museográficos de Pedro del Río y Carlos Olivier y complementa con nuevos recintos su misión fundamental. Desde el punto de vista arquitectónico, la casona se despoja de sus volúmenes anexos, y fortalece los valores de su tipología a través de pequeñas modificaciones en su sistema de vanos, y principalmente en la reactivación de sus espacios intermedios.

De esta manera se abren, cierran o desplazan algunas puertas para favorecer el recorrido a través de la casa o entre las salas. Por su parte, se despoja a las galerías interiores y exteriores de cualquier elemento que altere su fisonomía limpia y homogénea. Por último, el patio interior se presenta como un espacio sin carácter museográfico, aunque sí arquitectónico. Considerando que la recuperación estructural de la casa no adhiere elementos significativos ni visibles, la intervención más importante será la reconstrucción de la mayoría de sus superficies, donde se alojará todo el equipamiento necesario para dotar al museo de un alto estándar en términos de conservación y una gran versatilidad en términos del montaje de sus piezas. El museo mantiene el partido general de distribución de una casa museo junto a salas de exposición, manteniendo exactamente la organización de los recintos domésticos. Para ello se revisa la informa-

ción existente acerca de la composición y distribución interna de cada uno de ellos, que se orientará según el orden presente en el segundo catálogo oficial del museo. Por su parte, las salas de exposición reconocen en gran medida a las colecciones ordenadas según el catálogo original de Carlos Olivier, donde la mayoría de ellas calza con un recinto pero cuya ordenación y relación se ajusta ahora al nuevo guion expositivo.

El desafío museográfico entonces, consiste en hacer de la propia museografía un contenido histórico y reflexivo en cuanto alude y no simula, a los gabinetes de curiosidades y a su lógica premoderna, como fundamentos del coleccionismo de Pedro del Río y a su vez también deja en evidencia el acontecer de la propia casa, su devenir como museo y la transformación del valor de su colección. De esta forma quien hayan visitado el museo en su infancia, tal vez de de la mano de su abuelo, encuentre ahora en el museo no solo la historia de un personaje local y sus curiosos objetos, sino también una perspectiva moderna y post moderna que hace ecos con su propia transformación de sentido.

1. Iniciado de Amén de Thebas, de la época Saita (XXVI dinastía) bajo el reinado del faraón Psemetek.
2. Tomado de la guía catálogo del museo de Hualpén, por Carlos Oliver Schneider, Concepción (1949).
3. Testamento de Pedro del Río Zahartu, año 1817.



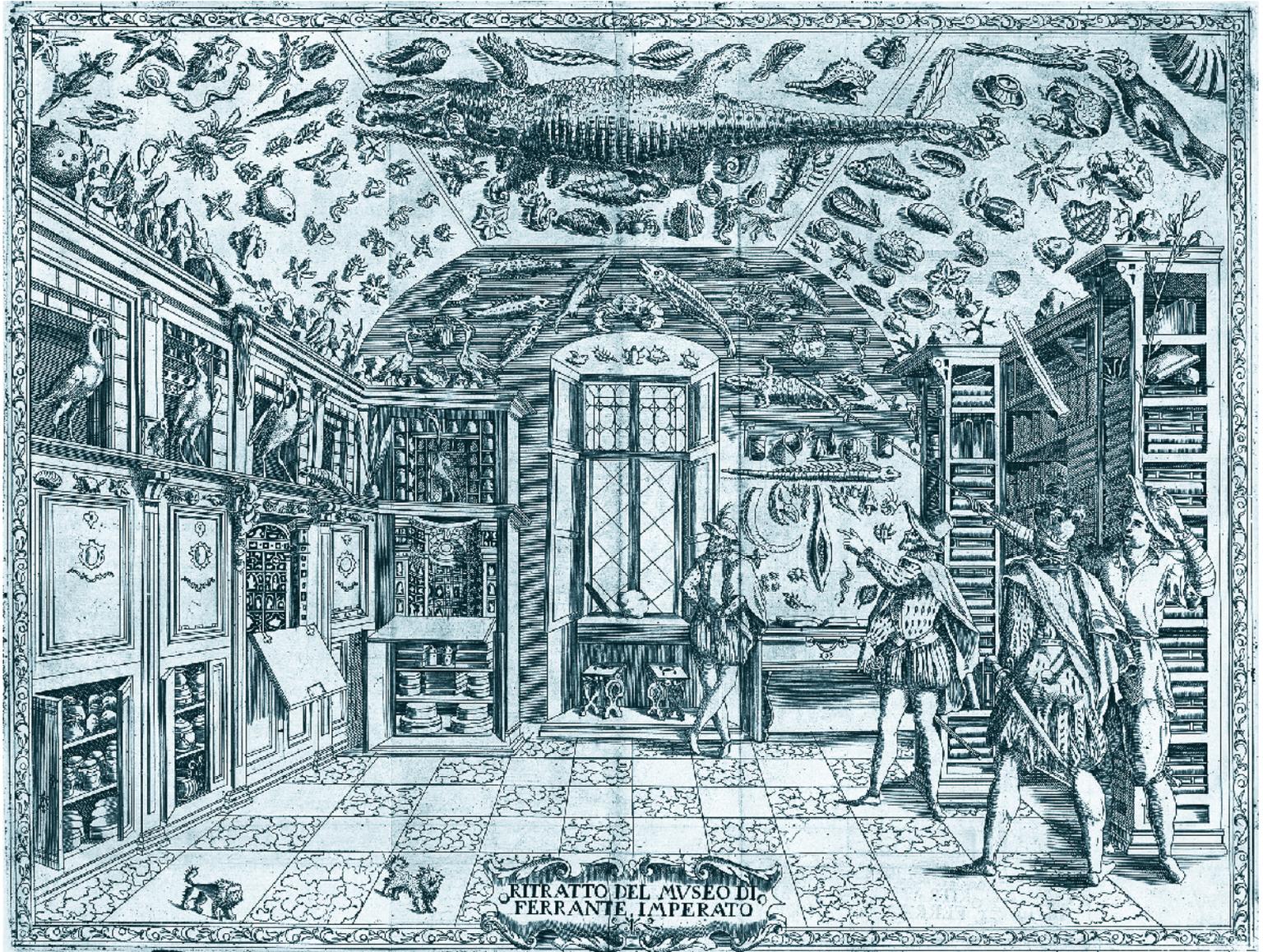
Grabado que ilustra del Museo de Olaus Wormius en Dinamarca, 1655.

Alejandro Soffia Vega Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004. Magister en Arquitectura, PUC 2011. Bachiller en Ciencias Sociales y Humanidades, PUC 1996. Profesor en las Escuelas de Arquitectura de las universidades: Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Central de Chile y Universidad Diego Portales. Cofundador de la Cooperativa URO1.ORG. Su obra y pensamiento han sido publicados en Chile (Arq/CA/Spam/AS) y Europa (DOMUS, 2G Dossier, AMC Le Moniteur, ORIS, ARCHITECTURA, Phaidon).

Alejandro Soffia Vega is Architect from the Pontific Catholic University of Chile, 2004. Master's degree in Architecture, PUC 2011. Bachelor's degree in Social Sciences and Humanities, PUC 1996. Professor at the Schools of Architecture of the following universities: Pontific Catholic University of Chile, Central University of Chile and Diego Portales University. He is a cofounder of Cooperativa URO1.org. Her work and thoughts have been published in Chile (Arq/CA/Spam/AS) and Europe (DOMUS, 2G Dossier, AMCLe Moniteur, ORIS, ARCHITECTURA, Phaidon).

Leonor Castañeda Simunovic Licenciada en Artes de la Universidad de Chile. Licenciada en Estética Universidad de la Universidad Católica de Chile. Estudios de magister en la Universidad de Chile. Realiza actividades de docencia desde 1995 en institutos y universidades. Ha desarrollado diversos proyectos de museografía y de puesta en valor del patrimonio en el área del guión expositivo. Actualmente se desempeña como secretaria académica de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales.

Leonor Castañeda Simunovic Bachelor's degree in Arts from the University of Chile. Bachelor's degree in Aesthetics Catholic University of Chile. Studied for a Master's degree at the University of Chile. Works in teaching activities since 1995 at institutes and universities. She has developed several museographic projects and heritage appreciation projects in the area of exhibition scripting. Currently she works as an academic secretary at the School of Art at Diego Portales University.



Grabado que ilustra el Gabinete de Curiosidades de Ferrante Imperato, en su Palazzo Gravina de Nápoles, 1599.