

A decorative wreath made of dark blue leaves and yellow flowers and branches, framing the central text.

TESOROS HUMANOS VIVOS

— — — — —
* * *
RECONOCIMIENTO 2014



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes

Gobierno de Chile

TESOROS HUMANOS VIVOS



RECONOCIMIENTO 2014



PRESENTACIÓN

El programa Tesoros Humanos Vivos es un reconocimiento que el Estado chileno, a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, otorga a personas y comunidades portadoras de manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial que poseen una alta significación para el país y las comunidades locales. Esta iniciativa ha logrado rescatar, desde su implementación en Chile, el legado de 32 cultores y portadores de tradiciones arraigadas en lo más profundo y ancestral de nuestro país.

En esta publicación, presentamos con orgullo seis reconocimientos a individuos y comunidades por expresiones asociadas al patrimonio cultural inmaterial en Chile. Un camino diferente para recorrer sus creaciones, pero tremendamente rico en matices y texturas, que van mostrando la diversidad cultural presente en nuestro territorio. En su sexta versión, realizada el 2015, los Tesoros Humanos Vivos que fueron distinguidos por nuestra institución, al alero de Unesco, realizaron el patrimonio cultural expresado de diversas formas y en nuevos ámbitos, que amplían la mirada respecto a la cultura y su armónica relación con el entorno.

A partir del vasto conocimiento y destreza en el uso de un material tan noble como la madera, podremos ver como tres reconocidos la transforman y dan vida a elementos de calidad estética y de una infinidad de usos. En el norte se encuentra Nemesio Moscoso, que nos introduce al mundo de la música desde la fabricación de las bandolas, instrumento de cuerdas que otorga el ritmo a las siembras de la quínoa, los floreos de llamas y los carnavales aymara de la Región de Tarapacá. En la zona centro, Arturo Lucero construye ruedas de agua para el riego ecológico del secano de Pichidegua, en la Región de O'Higgins, permitiendo la agricultura del sector. Mientras que en Hualaihué habitan los carpinteros de ribera que han construido las lanchas veleras chilotas que históricamente permitieron el traslado por los archipiélagos de la Región de Los Lagos.

Abarcando otros ámbitos de la cultura, en la Región del Biobío, la Unión de Artesanas de Quinchamalí, con la precisa combinación de la greda, el agua y el fuego, elaboran piezas de alfarería reconocidas por su color negro y sus delicados dibujos en blanco, tradición que se ha transmitido por cientos de años en esta localidad.

Domitila Cuyul, en su rol de Maestra de Paz, mantiene vivas las creencias y ceremonias del pueblo huilliche de la isla de Chiloé, congregando a la comunidad y enriqueciendo su identidad. En la comuna de Tirúa, en tanto, se destaca el conocimiento y experiencia para componer huesos de los *ngütamcheñe*, quienes vienen trabajando en una ejemplar alianza con el Centro de Salud Familiar de la comuna, reconociendo un necesario espacio de participación a la medicina tradicional en el sistema de salud formal, brindando una atención que dialoga en armonía con su contexto cultural.

Estos cultores y cultoras son algunos ejemplos que, con su infinito universo de creación, ponen de manifiesto la contribución que los conocimientos tradicionales otorgan a las formas de vida de distintas comunidades que habitan en Chile, y a partir de este homenaje, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes continúa un trabajo de salvaguardia de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial en nuestro país.

En el contexto de la construcción de una nueva institucionalidad cultural y patrimonial, se nos hace imprescindible este reconocimiento a las múltiples voces e imaginarios que nos definen y componen.

Ernesto Ottone Ramírez

Ministro Presidente

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

**TESOROS
HUMANOS
VIVOS**



RECONOCIMIENTO 2014

ARTURO LUCERO ZAMORANO CONSTRUCTOR DE RUEDAS DE AGUA



Larmahue. Región de O'Higgins

Se entrega esta distinción por ser uno de los últimos constructores y reparadores de las “ruedas de agua de Larmahue”, elemento icónico e identitario de la zona, y que es valorado por su aporte a la sustentabilidad, con el dominio de una tecnología tradicional basada en el uso y cuidado del recurso hídrico.

PATROCINADOR: Instituto de Historia y Patrimonio. Facultad de Arquitectura. Universidad de Chile.





Arturo de Jesús Lucero Zamorano es constructor y reparador de las ruedas de agua de Larmahue, también conocidas como azudas. Estas colosales estructuras de madera forman un sistema de regadío, mediante un mecanismo de extracción de agua de canal y su distribución para los cultivos, basado en el uso y cuidado del recurso hídrico.

“Me llamo Arturo Lucero Zamorano, pertenezco a la comuna de Pichidegua, pero soy de Larmahue. Estamos divididos por sectores ahí. Y la parte donde está Larmahue es donde están las azudas, que las llaman a las ruedas”

El uso, construcción, mantenimiento y reparación de las ruedas de agua son patrimonio cultural inmaterial de los campesinos que viven en la localidad de Larmahue, cuyo modo de vida y relación con el medio ambiente se ha ido heredando de generación en generación desde el momento en que este sistema de regadío se creó en el siglo XVIII o XIX como respuesta a una necesidad productiva frente a un entorno de secoano.

Por ese motivo, esta tecnología tradicional es parte del Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile desde el año 2015.

Gran parte de su obra se puede apreciar a lo largo del camino de Pichidegua a San Vicente de Tagua Tagua. A la vez, constituyen un elemento icónico e identitario de Larmahue y de la comuna de Pichidegua y una fuente histórica, declaradas por lo tanto como Monumento Histórico por el Consejo de Monumentos Nacionales en 1998.

EL OFICIO: “ME HABLAN DE UNA RUEDA Y PARTO PARA DONDE SEA”

En total son 39 ruedas de madera de roble que forman parte de un sistema de riego tradicional campesino del sector, que permite captar agua del canal Almahue y regar los campos de cultivo cercanos. Este sistema funciona con la presión y corriente ejercida por la pendiente del canal de regadío.

Estas colosales estructuras de madera giran de acuerdo a la velocidad de la corriente del canal. Del núcleo central de cada rueda, atravesado por el eje, divergen rayos en cuyos remates hay pequeños recipientes o capachos que extraen agua del río y la vierten en una canoa, que la hace llegar a una pileta que, mediante conductos subterráneos, hace desembocar el agua directamente en los predios o en un tranque para luego distribuirla a los campos (Soto, 2011).

No son de adorno las ruedas. Es un sistema de regadío, es un riego ecológico, no produce mal ambiente [...] Hay hartas aquí, son 17 ruedas que son Monumento Nacional, pero hay más... hay como 30 ruedas en total.

Parece que hubo un viejito antiguo que era como de descendencia español. Aquí tengo entendido que fue un viejito, Don Celso Zamorano, él fue el primero que ideó hacer las ruedas. Después de Don Celso empezaron a aparecer más.

Aquí todo este sector, todas esas partes que riega la rueda, es una zona secana, que es parte de cerro. Por eso depende de la altura del nivel que hay de terreno el porte de la rueda, hay unas más chicas, otras más grandes.

Como el clima es muy bueno acá, hay muchos frutales. Claro, el palto, limón, naranjo, cualquier fruta, damasco. Cada dueño de la rueda tiene su arbolito para gasto de la casa, inclusive hay partes que riegan hasta tres hectáreas. Es muy bonito este trabajo... no es tan pesado como otros trabajos de campo. Uno trabaja con la cabeza más que nada, y las herramientas.



Llevo más de cuarenta años trabajando en esto. [...] Veo correr un poco de agua y me dan ganas de hacer una rueda [...] Es un trabajo muy bonito, yo por eso le digo que dejo cualquier pega por ir a hacer una rueda.

La correntada es la que mueve la rueda, ¿por qué?, porque hay un tablero, ese tablero lleva un “capacho” que lo llamamos nosotros, un tarro, cualquier cosa que le pongamos. Eso eleva el agua y la va tirando en una canoa arriba. Y de ahí, de la canoa que está bien arriba —hablemos unos cuatro metros del nivel del terreno, del camino— cae a una pileta, que la llamamos nosotros, y ahí va por nivel de bajo tierra por tuberías, llega al depósito donde tiene que llegar.

Pero eso funciona con la pura fuerza del agua. Por eso no se gasta combustible, no se gasta nada. Por eso lo que gastan los vecinos aquí que tienen rueda, es la obra de mano, hacerla.

Así que para mí no hay planos. Nada más que veo el agua y anoto: cuántos rayos puede llevar esa rueda, de qué porte el tablero, el capachito, el baldecito que levanta el agua. Si usted le pone el tremendo capacho a una rueda que no es capaz, no da vueltas. O no es capaz de levantar esa agua. Se pone un capachito promediado, es una cosa con otra.

Esa es la experiencia que tiene uno, dejarla bien contrapesadita y ubicar bien los rayos. Yo al mirar la cantidad de agua me hago un dibujo en la cabeza. Dejarla bien contrapesadita, eso es lo más importante de una rueda. Eso fue lo que me calentó un poquito más la cabeza, para dejarla contrapesada. La cantidad de rayos depende de la cantidad de agua, pero una rueda tiene que llevar todos los rayos en par.

LAS MATERIAS PRIMAS

La madera tiene que ser madera de roble, no cualquier madera. Así que todo dueño paga la obra de mano. O sea, a la obra de mano le dan los materiales nomás [...] El fierro para el eje es lo principal.

Están las planchas, las planchas de flanche, que lo llamamos nosotros, una de esas es soldada, esa es la que va fija y la otra va suelta, entonces cuando arma la rueda la otra aprieta los rayos nomás.

EL APRENDIZAJE

Los conocimientos de construcción y reparación con que cuentan los cultores, han sido heredados de generación en generación; se observa que quienes hoy se dedican a construir y reparar ruedas, aprendieron observando a sus padres o vecinos de la localidad. A la vez, los conocimientos sobre cómo utilizar las ruedas y sacar el mejor provecho, también han sido transmitidos por generaciones, y quienes hoy poseen ruedas aprendieron de sus padres o vecinos a regar los cultivos con estas. El aprendizaje de reparación y construcción de ruedas se realiza mayormente de maestros a ayudantes.

Bueno, antes había unos viejitos y yo cuando iba a la escuela, siempre estaba en orilla de camino, antes uno viajaba puro de a pie nomás al colegio. Así que me gustó de chico esa peguita. Me mandaba al colegio mi mami y me hacía la cimarra, me quedaba entremedio pasándoles cosas a los viejitos. Les gustaba que yo les pasara madera, cualquier herramienta para arriba, pero más que eso era por sapear, por aprender.

Claro, mi mamá con razón me pegaba los chicotazos, porque hacía la cimarra, pero ¡aprendí pues! Sapeando, haciendo la cimarra aprendí. No tuve para qué hacer un curso. En vez de hacer un curso, hice la cimarra.





Les decía yo: “Si mi mamá me dio permiso”. Les contaba la mentira. Así es que después, empecé a reparar.

Me buscaban por reparación.

Como ya sabían que era medio intruso y había aprendido algo, después de la reparación ya confiaron en mí. Me dijo un primo mío:

– “¿Te animas a hacerme una rueda?”.

– “¡Si confías en mí, sí pues!”.

Así que ahí hice la de mi primo. Ahí todos los viejos después me buscaban, todos los viejos. Además todos los viejitos fueron falleciendo.

En general trabajo solo. A veces busco compañeros allá. De repente aquí, cuando hago yo aquí, mi vieja me ayuda a pasar cosas porque las ruedas yo las hago aquí en la casa. Si es muy grande la hago en terreno, mire, imagínese, no alcanzamos a armar la grande esa, cinco metros cada rayo, imagínese. Aquí mismo me he dedicado a la artesanía. A hacer maquetas chicas y de repente llegan a buscarme para hacer una ruedita más chica.

CICLOS LABORALES

Las ruedas funcionan desde septiembre a mayo —primavera y verano—, ya que el resto del año el canal Almahue está cerrado, sin agua. El canal se abre todos los años en el mes de septiembre, al comenzar la temporada de riego, y permanece abierto las 24 horas del día. Cuando se completa la capacidad de carga del tranque o la superficie de riego, las ruedas continúan funcionando, pero el agua es devuelta al cauce. Durante los meses de invierno (junio-agosto) las compuertas del canal se cierran para comenzar la limpia.

En esos momentos las ruedas están abandonadas y sin uso, y es allí cuando los propietarios suelen aprovechar de realizar las reparaciones. Es entonces cuando la municipalidad o las instituciones encargadas del manejo de las ruedas, debiesen hacer limpieza del canal y otorgar el material para realizar reparaciones aprovechando la ausencia de agua en el rajo.

Sí, o sea en invierno cuando ya se corta el agua. Cuando tiene que hacerla de nuevo hay que hacerla ahí, porque hay que sacar el eje, de repente hay que hacer una reparación, hay que enterrar un palo porque hay palos en el canal... la cosa es que no hay agua.

La apertura de canal ocurre siempre en septiembre, pa' las fiestas patrias. Puede que para “el dieciocho” echen agua un poco, pero no es el caudal de agua para que den vueltas las ruedas, por eso la fiesta costumbrista se decidió hacer en octubre. Es más seguro que ya viene toda el agua ya.

Empezando abril, mayo, por ahí, junio, julio, agosto, septiembre. Esos cuatro meses. De abril en adelante ya está lloviendo aquí, entonces cortan el agua. Aparte, ¿para qué juntar tanta agua? [...] Si no llueve no se cierra el canal. Son hartas extensiones de terreno que se riegan para abajo, hay frutales, pura agricultura, siembra, incluso hay hortalizas, entonces tiene que haber un poco de agua.





GLOSARIO

Escaño: paradero que se encuentra frente a la casa de don Arturo.

Noria: dispositivo que se usa para sacar agua de un pozo.

Pega: en Chile se dice pega como sinónimo de trabajo. “Hacer una pega”, es hacer un trabajo.

Sapeando: sapear es sinónimo de observar o mirar lo que hace otra persona.

Rigueritas: pequeños canales de agua que sirven para el riego.

Zona secana: se refiere a una zona en donde se desarrolla la agricultura de secano, es decir, donde los cultivos únicamente se benefician del agua que les entregan las lluvias.

NEMESIO MOSCOSO MAMANI

LUTHIER DE

BANDOLAS AYMARAS



Chijo. Región de Tarapacá

Se entrega esta distinción por ser un maestro *luriri* aymara, que gracias a su dedicación en la fabricación de bandolas, enriquece el patrimonio musical aymara tarapaqueño.

PATROCINADORA: Tamara Sánchez Álvarez







Don Nemesio Moscoso Mamani hace 52 años viene confeccionando la bandola ayмара para distintas comunidades de Tarapacá, contribuyendo de esta manera en la conservación de diferentes prácticas culturales y tradiciones de su pueblo.

Actualmente, don Nemesio es reconocido por su pueblo como el que construye las bandolas, actividad que recibe el nombre de maestro *luriri* (*luthier* en español, adaptado al aymara como *luri-ri*). A consecuencia de la modernidad, y el continuo proceso de aculturación de los aymara, este oficio no es rentable ni tampoco atractivo para las generaciones más jóvenes.

Por otro lado, la labor de este *luriri* no solo se remite a la fabricación del instrumento musical, pues su trabajo también se vincula con una serie de tradiciones muy propias de las comunidades aymaras de la región.

EL APRENDIZAJE DE LA CONSCONSTRUCCIÓN DE BANDOLAS

La historia entre don Nemesio y estos instrumentos tiene más de medio siglo, y se origina a partir de un hecho fortuito, pues cerca de la fecha de los carnavales se rompieron dos bandolas en el pueblo de Chijo y era imposible asistir sin los instrumentos. Frente a esa situación, la única opción era trasladarse al pueblo de Mamiña, pues ahí había un maestro *lurivi* que podría fabricar nuevos instrumentos. Sin embargo, en Huara se topó con otro maestro, pero, dada la proximidad con las fechas, este no alcanzaba a confeccionarlas, por lo que don Nemesio se quedó para ayudarlo, aprendiendo así este antiguo oficio. En palabras del *lurivi*:

Yo a la edad de diecisiete años estaba cerca de los carnavales. Mes de enero sería. Mi papá de recuerdo me había comprado una bandurria. Bandurria se llamaba, es otro tipo sí. Esta parte no tiene la oreja, sino que es más redondito. Y justamente yo aprendí a tocar.

Resulta que en una ceremonia que hizo mi papá, por descuido se sentaron encima. Ya en la tarde cuando yo voy a verlo estaba el puro brazo y las cuerdas colgando nomás. Y era el único instrumento, si no tenía más tampoco. Y entonces estaban cerca los carnavales y resulta que en ese tiempo había un maestro en el pueblo de Mamiña, que se llamaba Alejandro Quispe. Él fabricaba.

Entonces yo pensé y dije: “¿Qué voy a hacer?, ya se acercan los carnavales y no tengo. Voy a ir a comprar una bandola a Mamiña”, dije. Viagé de Cariquima, de Chijo, tres días en animales para poder llegar a Chusmiza donde había movilización para bajar a Mamiña. Llegué, dejé los animales y al otro día me embarqué en el recorrido que había y llegué a Huara. En Huara tenía que hacer un descanso porque no podía pasar directamente a Iquique en vehículo, tenía que dormir en la mañana, madrugar, tenía que salir de ahí y quedarme yo en Humbestone y recién embarcarme para Mamiña.

Cuando venía de vuelta vi una calle —yo no conocía muy bien Huara tampoco, así de pasadita nomás— y veo una ventanilla abierta, me asomé y vi que estaban unas bandolas en construcción. Yo no sabía que había un maestro también ahí. No sabía. Y golpeé la puerta.

El caballero salió, me atendió.

– ¿Usted fabrica bandolas?

– Sí, yo fabrico.

– ¿Y ahora tiene?

Yo quería comprarme al tiro una, e irme al otro día.

“No, no tengo” me dijo, “pero si usted gusta me espera”. Me dijo que habían empezado varias bandolas. “Si me esperas cuatro días” me dijo, “yo te entrego cuatro” —yo quería comprar cuatro porque me habían encargado también otros y una para mí—, hablamos de precios, le di un anticipo. Listo, seguramente él empezó a trabajar con hartito empeño.

Entonces esos cuatro días que yo estaba esperando, se me ocurrió en la mañana “voy a ir donde el maestro”, voy a ver cómo trabaja. Y fui, el caballero de buena voluntad “pase” me dijo, y ahí empecé a observar. Como ya estaba moldeando, haciendo los trastes, haciendo las clavijas —por ejemplo, en ese tiempo se usaba en mayoría de madera, pura maderita nomás, porque esto poco se conocía—, entonces esos cuatro días yo estuve junto con él. Todos los días yo estaba ahí. Yo estaba junto con el maestro, todos esos cuatro días. Viendo, mirando cómo hacía. Cómo podía hacer, entonces ahí pensé yo, dije: “Yo puedo hacer esto”.

Pasaron los cuatro días, me entregó y me fui. Llego allá y ¡uf!, en realidad en ese tiempo todos querían usar y no había. Había que especialmente ir a buscar porque no llevaban allá para vender. Entonces vendí las tres y una quedó para mí.

Ya pasado el carnaval, como dos o tres meses después, bajé a Iquique a comprar materiales para ver si puedo o no puedo hacer. Compré las herramientas más precisas también. El cepillo, la escofina, alicate y varias herramientas más y ahí subí. Me hice el molde. Los que están actualmente ahí puestos, esos son los moldes que tienen más de cuarenta años. Los originales que empecé con esos.

Ahí fui probando, a ver qué pasa. Moldeé, después puse la tapa, la otra tapa. Después emparejando, puse los trastes. Ya construí una, empecé otra, construí tres. Al probar el sonido salió bien, perfecto.

El sonido estaba bien. Solamente como era primerizo salían medios chuequitos nomás. No estaba muy perfecto pero me lo compraron al tiro. Nadie fabricaba y todos necesitaban. Jóvenes, adultos, cada uno quería tener su instrumento. De ahí empecé a trabajar, de ahí ya poco a poco ya fui mejorando. Viendo cuáles son los detalles que me faltan, mejorando un poco y así empecé a trabajar. Del año 1959 en adelante. De ese tiempo ya aprendí a trabajar.

Yo en ese tiempo hacía docenas y las vendía todas antes del carnaval. En los floreos docenas hacía, me dedicaba por lo menos dos meses sí, dándole al trabajo.

EL PROCESO DE FABRICACIÓN DE UNA BANDOLA

Desde que aprendió el oficio, don Nemesio ha construido bandolas permanentemente, incorporando variaciones y nuevos conocimientos de la técnica a lo largo del tiempo, sin perder su sello personal, ya que cada bandola es distinta.

Anualmente construye entre 20 y 25 bandolas, y durante los meses de junio a enero la demanda aumenta porque estos instrumentos se encargan para la temporada de carnavales (febrero) y floreos de lamos (enero-febrero). Para él es casi una obligación tener listas las bandolas una vez que llega la temporada de carnavales y floreos. La fabricación de estos instrumentos es una tarea compleja, tal como relata don Nemesio:

Yo para hacer una bandola me demoro ocho a nueve días. De empezar a terminar. Por ejemplo los trabajos se hacen por parte. Nunca se puede concluir en un solo momento varias piezas. [...] Hay que esperar que la cola fría se seque un poco.

Por ejemplo para este brazo. Este por lo menos debe emplear dos días, el puro brazo nomás. Después colocar esta parte en el molde [señala la tapa lateral] es otro día, ya llevamos tres días. Después hay que unir el brazo con la caja, ya es otro día, así tal como está unido ese. Ya son cuatro. Colocar las tapas, cinco, seis días y así emparejarlo y ahí empezamos con el traste. Después del traste ya hecho, hay que colocar las clavijas.

Así por parte se hace, por eso es que se demora hartito. Después, ya colocando las clavijas, viene la pulida para barnizar. Hay que pulirlo hartito. Recién en hacer los dibujos... todo esto ya se demora otro día más. Ya estando barnizada ahí empieza con la cuestión de las cuerdas. Poner las cuerdas en orden, calcular bien las distancias. Después, en seguida, hay que afinarla y probarla cómo está.

Por ejemplo en esta parte [señala el cuello de la bandola], esto es lo mínimo que hay que tener bien parejito, si no la canción no te va a salir muy bien pues. Medio tosco. Porque en realidad en un pequeño milímetro que está alto o bajo, cambia la voz. Entonces eso hay que tratar de pulirlo bien parejito. Acá igual hay que bajarlo un poco, tiene una altura, a veces ocupa un poquito más bajo.

Todo eso tiene que tener una distancia más o menos calculada.

Hacer el brazo es lo más difícil. La horma, poner en el molde también es difícil. Se puede quebrar, se puede hacer algún daño. Con hartito cuidado hay que trabajarlo. Después el resto... casi todo es difícil porque en realidad hay que poner la táctica buena, si no nunca va a salir bien.

Después hacer la parte de las clavijas también. Tiene una medida bien exacta. Para que puedan funcionar bien las clavijas, si no, no va a funcionar bien. En parte chocan, que te cortan la cuerda. En parte muy blando... todo eso tiene que tener cuidado para que salga bien. De eso se trata. Teniendo esas tácticas tiene que salir bien. En todo eso se necesita hartito cuidado.

Después hay que probarla. Por ejemplo, suena bien, está bien. Ponerla a tocar y si está perfecto, la canción te sale bien nítida.

Si está fallando algo, la canción no te va a salir muy bien. Todos esos detalles tiene.

Siempre hay que corregirla. Por ejemplo el comprador siempre va a probar y va a ver si está bien o le falla algo. Entonces eso hay que pulirlo bien y hay que dejarlo bien parejito. Entonces cualquiera se entusiasma y dice, ya, me lo llevo. De eso se trata.



ROL DE LA BANDOLA EN LA COMUNIDAD

Tal como señalamos anteriormente, la construcción de estos instrumentos se encuentra fuertemente enraizada en el pueblo aymara, dado que se utilizan en importantes ceremonias, manteniendo vigente la cosmovisión andina, además de reforzar una serie de tradiciones culturales.

Para don Nemesio, las bandolas juegan un papel clave dentro de las comunidades:

Las bandolas se empiezan a usar para el mes de diciembre. Para los floreos de llamos, hasta febrero, toda esa temporada. Y después en los carnavales, que son en febrero también. Ahí la mayoría la ocupan porque la juventud que aprendió a tocar cada uno tiene su bandola en el carnaval. Se ve un grupo, haciendo la rueda así como hacen los *sikuri* como bailan así, niñas cantando. En el carnaval hay mucha concurrencia de bandolas. Pero solamente solo de diciembre a febrero. Esa es la temporada en que se ocupan las bandolas.

En mayoría el instrumento se ocupa en ese tiempo. No en otros tiempos, porque es especialmente para los carnavales y los floreos.

Floreo es en realidad... el dueño de un piño de animales, de llamos... por ejemplo para agradecer a Pachamama, qué sé yo, Tata Inti... hacen una fiesta, como agradeciendo todo eso y haciéndoles cariño a esos animalitos. Eso se llama “floreo”. Les ponen flores en las orejitas, les ponen colorcitos de lana aquí en la espalda. Eso se llama floreo, en eso se canta... el instrumento se ocupa igual: la bandola.

Ahí concurre también harta gente en los floreos.

Cuando hay doscientos llamos, antes había hasta trescientos. Entonces el patrón invitaba a sus amigos, familiares, para que vengan a ayudar, porque es harto trabajo florear todos esos llamos. Entonces ahí se juntaban. Familia, amigos y cada uno traía su bandola. El que no tenía, tenía que prestarle otro.

EL FUTURO DEL OFICIO DE LURIRI

Un aspecto a destacar de este maestro *luriri*, se relaciona con el hecho de que tiene conciencia de que su oficio se debiera mantener en el tiempo, dada la importancia que tiene para las comunidades aymaras. De acuerdo con esto, don Nemesio tiene la siguiente idea del futuro:

Mi hijo se va a quedar cuando yo me muera por cuenta mía. A él por lo menos le gusta bastante y trabaja también en madera. Hace muebles. Entonces él le hace más empeño. Porque ya hizo un curso y ya está practicando por lo menos para hacer una bandola.

La otra vez yo hice un curso acá. Un proyecto que saqué y ahí estuve enseñando. Un nieto, dos niños míos. Como cuatro eran. Ya por lo menos tienen empiezo. Pero él es el que está más adelantado que los otros.

Tienen que tener herramientas. Comprarse herramientas. Con eso ya puede empezar a trabajar. Pero ya por lo menos tiene el empiezo. Porque se requiere tener herramientas, si no cómo trabaja.

Y también como están allá [en Iquique], cuesta venir para que puedan construir una bandola, y son varios días, ese es el problema que existe. Si se trabajara en un día a confeccionar todo sería bonito. Cualquiera aprendería, lo haría en un día y listo, se va.

Pero este es un trabajo de varios días. Entonces hay que preocuparse.





GLOSARIO

Bandurria: Instrumento de cuerda pulsada.

Pachamama: Madre Tierra.

Sikuri: Baile que se danza en el altiplano al ritmo de la música del siku, que es un instrumento de viento de un conjunto de cañas.

MARÍA DOMITILA CUYUL CUYUL MAESTRA DE PAZ



Chiloé. Región de Los Lagos

Se entrega esta distinción por ser Maestra de Paz, figura que presenta el sincretismo cultural del territorio chilote heredado del contacto indígena-hispano. Desde su rol, es una mujer que ha logrado perpetuar ritos y ceremonias vinculadas a la historia y cultura huilliche en Chiloé.

PATROCINADORES: María Pía Urzúa Troncoso, Ilustre Municipalidad de Quellón





La Maestra de Paz es una figura tradicional y cultural del pueblo huilliche, encargada de una serie de ceremonias y rituales, entre ellas, la rogativa marina, el guillatún, la ceremonia de nombramiento de los lonkos huilliche, y el *We tripantu* o año nuevo mapuche.

Por otro lado, la figura de la Maestra de Paz ha estado estrechamente vinculada a la historia de las comunidades huilliche de Chiloé. En este sentido, Domitila Cuyul es parte de un proceso de revitalización cultural llevado a cabo por una destacada organización huilliche (Futahuillimapu) desde 1930. Dentro de este proceso, tuvieron gran importancia Juan Fermín Lemuy, lonko de San Juan de la Costa, que entre los años 1934 y 1937 apoyó la reorganización social y política de las comunidades huilliche de Chiloé, y el Maestro de Ceremonias o Maestro de Paz, Juan de Dios Cheuquean, que llegó a Chiloé en 1935 con la misión de fortalecer la religiosidad huilliche, recuperar el idioma y reintroducir ceremonias y rogativas que se habían perdido.

Una de las primeras medidas de Cheuquean consistió en la conformación de un grupo de doce niños y doce niñas de entre 8 y 12 años, quienes comienzan a instruirse como Maestros y Maestras de Paz.

De los niños formados hace más de setenta años por Juan de Dios Cheuquean, la señora Domitila Cuyul trascendió en el tiempo por sus labores como Maestra de Paz en diferentes rituales, pero también por el resguardo del idioma y la cultura huilliche, siendo reconocida ampliamente por ello en la comuna de Quellón y en las comunidades huilliche de Chiloé.

APRENDER A SER MAESTRA DE PAZ

Mi maestro vino porque primero vino un cacique. Ese cacique, Juan Fermín Lemuy, vino a entregar este tremendo fundo que hay aquí en Compu, el fundo Coihuín y muchas comunidades más. Así que de ahí él mismo dijo que iba a venir un maestro a enseñarle a los niños, a los huilliche. Ahí vino Juan de Dios.

De ocho años empecé a estudiar, era, como se dice, una mocosa nomás, pero supe respetar mis estudios. Nosotros fuimos veinticuatro estudiantes, doce hombres y doce mujeres. Él nos enseñó de todo. Él me había dejado un libro de idioma, estaba el rosario entero en idioma porque yo soy rezadora igual, rezo el Santo Rosario, rezo novenas. Después cuando ya todos se fueron, no hicieron caso de esos estudios.

Él me nombró Maestra de Paz. Yo de doce años hice la primera ceremonia, entonces ocho, nueve, diez, once, cuatro años estudié. La primera ceremonia, la ceremonia terrenal, la que hacemos acá [...] ahí está el lugar [patio de su casa], ese lugar es donde hacemos nuestras ceremonias.

Fue él y fueron seis comunidades que me recibieron. Había una ceremonia con unas trescientas personas. Antes había mucha gente que creía en esas cosas. Se carneaba un buey, unos doce corderos, unas veinte gallinas y hacían la ceremonia, con puro pan chilote, antes no se comía el pan blanco que comemos ahora, ahora ya no hallamos el chilote. En la ceremonia me nombraron, así que ahí mismo me recibieron ellos porque él les preguntó si estaban de acuerdo para que yo sea Maestra de Paz, todos dijeron que sí.

Yo sabía más que todos, por eso fue, por mi inteligencia, por eso él me nombró Maestra.

Es una responsabilidad muy grande, porque yo, así me dijo mi maestro, “ahora que recibiste ese cargo hija, tú no vas a andar insultando a otros, tú no vas a andar peleando con nadie, tienes que ser una mujer muy tranquila. Si te critican, bueno, déjalos que te critiquen” y a esta edad que tengo no le he dado un palmazo a nadie. Por todo cumplí lo que él me dejó dicho.



Bueno yo le hice un juramento a mi padre Dios, para que nunca, nunca nos desampare. Hasta que él me mande llamar algún rato y por eso, yo por enferma que me encuentre, primero sufría muchas enfermedades grandes, pero me he levantado de la cama y me he ido a hacer mis ceremonias. Yo mis hijos, ninguno me atrasó para hacer mis cosas, dejaba envuelto a mi chico y me iba a hacer mi ceremonia, rogativa de marina, lo que sea, así que por eso Dios me ayudó y me ayuda todavía. A la fecha, sé que mucho me ayuda mi Dios. Cumplí mi promesa de no casarme nunca porque la mujer se casa teniendo una responsabilidad, no sabe qué suerte va a tener, después mi marido no hubiera querido que yo salga a hacer una ceremonia, una rogativa o por lo menos que lo haga en mi casa.

LAS CEREMONIAS

Una de las principales funciones de la Maestra de Paz consiste en encabezar una serie de ceremonias, las que por cierto cohesionan a las comunidades huilliche. A continuación, presentamos las descripciones que Domitila Cuyul hace sobre algunas de estas ceremonias:

LA SIEMBRA DE MARISCOS

La siembra de mariscos se hace en la tarde. Las semillas son las mismas que hay, que hay en la tierra, las habas, las arvejas, el trigo, la quínuia, la linaza, esas son las semillas, pero eso hay que molerlo sí, crudo, no cocido, y entonces uno se prepara para hacer su rogativa con un cordero, dos si hay harta gente, y se da el cariño a la marina y se empieza la siembra. Uno va regando las semillas y el resto van tapando con palitos y así se trabaja la siembra de mariscos [...] En el mar bajo, abajo se hacen, donde da la marea.

Se pide a los dueños de los mariscos, del pescado, porque sea en la marina o en el terrenal, hay dueños de los seres que uno pide [...] Para el pescado es el Lobo, Peñitún Lobo y para los mariscos, la Pincoyita, ella es la dueña, ella siembra antes de que uno empiece a sembrar.

Para hacer una siembra de mariscos tiene uno que hacer así un canastito, antes que empiece la siembra, se tira ese canastito al medio y ese lo recoge la Pincoya [...] Eso se hace un día antes, pero es chiquitito. Yo lo fabrico de junquillo [...] Pero ese canastito tiene que tirarlo con una piedra pa' que vaya a pique [para que se hunda], así que bueno, así trabajo yo. En el momento en que uno va a empezar a hacer la rogativa se tira el canasto al medio, para que ella lo recoja.

Luego se van tapando las semillas, para que la semilla quede debajo y de ahí resulten los mariscos. Se van diciendo los ruegos para que, para que la Pincoya siembre también los mariscos [...] Después se hace la comida. Si hay una casa vecina cerca de la playa, ahí se hace la comida.

El llamado de pesca es una rogativa nomás, se hace en cualquier tiempo y en ocho días tiene el resultado [...] Para que haya pescado. Se le pide a los mismos que a la siembra de mariscos, son los mismos espíritus que mandan con todo en la marina [...] El Lobo y la Pincoya, esos son los dueños del pescado y los mariscos.

Se hace con los ruegos nomás. En la orilla del mar con un sahume. El sahume se hace con un platillo, se le pone la harina, la yerba, el azúcar, eso es el sahume que se deja consumir nomás a la orilla de la playa [...] y después, lo que queda, eso quemado, se tira al mar.

EL WE TRIPANTU

El *We tripantu* es el encuentro del año nuevo huilliche, se celebra el 24 de junio, el 23 en la noche, en la llegada del nuevo día. Ese es para pedir bendición, para la siembra, pa' la salud también, bendición para todos en general, al personal que se haya en esa noche y todo el resto también. Nunca he pedido solamente para los que están, o para mí, o para mis hijos, mis nietos, no, yo pido generalmente que toda persona tenga felicidad, y eso se pide en el *We tripantu*.

Se le pide a los espíritus también, nada se hace sin pedirle a los espíritus, eso tenemos que pedirle, a nuestro padre Dios, a San Juan Bautista para el *We tripantu*, porque él le dio la bendición al señor cuando vino al mundo, él tiene mucho poder, San Juan Bautista, en nombre de él hacemos el *We tripantu*.

Yo soy católica cristiana, no romana eso sí, lo digo siempre porque tenemos que pedir a nuestro Dios, a los espíritus que tienen, que hacen milagros en toda cosa, no sacamos nada de pedirle a un santo, no sacamos nada de pedirle una cosa sin espíritu, sin alma, porque los santos son hechos de manos de hombre, algunos son muy milagrosos, los nazarenos sí, hay varios que son milagrosos, pero el resto no, la Virgen del Carmen también es milagrosa, eso yo lo tengo comprobado. Pero hoy día ya no más, así que yo soy, trabajo legalmente en el nombre de mi Dios, los espíritus del cielo, de la tierra y del mar, esos son las almas benditas, porque todos vivimos sobre la tierra y cuando ya entregamos nuestra vida a nuestro Dios, quedamos de almas, su cuerpo se termina pero su alma no, siempre queda, para siempre, así que así trabajo yo.

Bueno, ahí trabajan las personas que hacen el alimento nomás para cenar después de que uno recibe el *We tripantu*, después de las oraciones y todo, ya se sirve la comida. [...] la carne, las papas, ensalada, todo lo que, lo que uno come nomás. Hay mujeres que cocinan, hacen una comida y todo, y en la ceremonia, sí hay unos seis o siete javos de cordero, más también según la gente. La ceremonia es muy bonita, pero hay que saberla hacer sí.

Es bonita porque uno la hace con toda devoción y casi todavía no falta, porque antes mi maestro hacía sus sagradas ceremonias, tenía seis niñitos chicos, vestidos de blanco y esos tenían su alabanza que cantaban, ahora ya no, nosotros no hacemos eso.



EL FUTURO

La señora Domitila tiene claro lo importante que es contar a futuro con un nuevo Maestro de Paz para que dé continuidad a sus labores. De esta manera, ella ha seleccionado y formado a quien será su sucesor.

Juan Millalongo va a quedar con todo lo que yo sé y eso ya está prometido así que por eso vamos a seguir, él va a seguir estudiando porque así como es él yo lo quiero mucho, igual que fuera un hijo.

Después de todo eso, rogándole a mi gente que hubiera habido una persona que reciba la responsabilidad mía de Maestro de Paz o Maestra, una mujer o un hombre, una niña o un joven, no, no hubo caso. A última hora me acordé, como un sueño, que mi maestro me dijo, algún día hija si te hayas cansada o por enfermedades, busca tú sola una persona para que te represente, y ahí me acordé. Una noche yo le conté lo que sentía y él dijo que sí, no tuvo ni un problema, su mamá tampoco, así que bueno, de ahí él todavía está estudiando, va a estudiar mucho todavía.

El día de la ceremonia principal que hacemos, en ese día fue bendecido. Bueno, fue una bendición nomás que le hice como para que él reciba su responsabilidad y después fue la bendición de su bandera, también aquí mismo, y ese así fue padrino de la bandera, fue su sobrino de él. Él no buscó una persona extraña, sino que fue su sobrino legítimo y el chico es un hombre muy interesado en las cosas, muy entusiasta él.

Él viene cada vez aquí a mi casa, si yo le voy a decir que estuviera enferma, él ya viene a verme cómo estoy, lo que no hace mi familia más propia. Es más que fuera un nieto legítimo, él nunca viene así a verme, sino que algo tiene que traer, así que yo como digo, lo quiero mucho a mi chico, muy querido y tiene el mismo nombre de mi hijo, sí, así que son dos Juanes que tengo.

Yo estoy contenta con mi segundo maestro, yo creo que va a ser apetecido por la comunidad, porque este hombre no toma licor, así que él va a ser un hombre que va a trabajar muy legalmente con su gente el día de mañana, pero él recibió esa responsabilidad con un compromiso conmigo, que yo mientras esté viva y pueda andar, él va, vamos a andar juntos haciendo nuestras cosas hasta cuando yo, Dios me recoja, él va a quedar responsable para toda persona que lo precise, tiene que buscarlo.

Ese joven es el segundo maestro. Maestro de Paz, pero va a estudiar de todo él, yo le voy a dejar todo lo que sé, porque yo ya no voy a ir pa' arriba, sino que voy a ir pa' abajo, así que gracias a Dios ya llegue un representante de tan buena voluntad, de tan buen genio es él, para mí él es un hijo más nomás, muy buena persona, así que igual ya sabe, ya sabe trabajar solo, él ya hace sus cosas solo.



GLOSARIO

Cacique: Jefe de la comunidad.

Carnear: Matar y descuartizar al cordero para aprovechar su carne.

Cuerear: Sacar el cuero a los animales.

Huilliche (en *mapudungun* *williche*, ‘gente del sur’): Habitantes originarios de territorio chileno que forman la rama meridional del pueblo mapuche. Habitan principalmente en las regiones de Los Ríos y de Los Lagos.

Junquillo: Planta herbácea de pantano que en este contexto particular se utiliza para hacer objetos ornamentales (por ejemplo, canastos).

Peñitún: Grupo de hermanos.

Pincoya: Criatura de la mitología de Chiloé que tiene el aspecto de una mujer joven y muy hermosa, con una larga cabellera rubia.

Novena: Es un ejercicio de devoción que se practica durante nueve días para obtener alguna gracia o pedir por una determinada intención.

Pueden ser nueve días consecutivos o nueve veces un día de la semana determinada (nueve viernes, por ejemplo).

Rogativa: Oraciones públicas que se realizan con la comunidad.

Sahume: Preparación que se echa al fuego y produce humo aromático.

We tripantu: Celebración del año nuevo mapuche que se realiza en el solsticio de invierno austral (el día más corto del año en el hemisferios sur) entre el 21 y el 24 de junio.

COMPONEDORES DE HUESOS NGÜTAMCHEFE



Tirúa. Región del Biobío

Se entrega esta distinción por su trabajo intercultural centrado en una sabiduría de medicina tradicional que se ha mantenido viva en distintas comunidades, y que este grupo ha logrado incorporar al sistema formal de salud, colonizando un espacio que les había sido vetado por cientos de años. Con esto se realza una de las expresiones de patrimonio cultural inmaterial de medicina tradicional presente en el país.

PATROCINADOR: Ilustre Municipalidad de Tirúa







El grupo *ngütanchefe*, compuesto por los agentes de salud Reginaldo Freire Valenzuela, Juan Manuel Antilao Yevilao, Juan Mellado Nahuelpán, Pedro Pablo Nahuelpán, Emeterio Millanao, Juan Carripán Liguempi, Juan Carripán Rodríguez, José Huenupil Nahuelpán, Eleuterio Flores Jeldres, Faustino Huenupil, Emerildo Yevilao, Margarita Huenchumán y Ana Coloma Sepúlveda, son conocidos también como componedores de huesos. Estos han llevado su conocimiento ancestral al sistema público de salud, en el Centro de Salud Familiar (Cesfam) de la comuna de Tirúa.

Los componedores de huesos conocen la forma, posición y funciones de la estructura ósea humana y poseen gran habilidad, tanto en la evaluación palpatoria como en las maniobras tendientes a aliviar problemas derivados de fisuras, luxaciones, esguinces y fracturas.

COMPONEDORES EN EL SISTEMA DE SALUD

En relación al trabajo de este grupo y el sistema de salud occidental, se puede apreciar que hay bastantes similitudes así como diferencias. En palabras de los componedores de huesos:

Nosotros, los componedores, ya somos igual que un médico, también somos un médico intercultural, como le dicen, somos un médico *lawentuchefe*, dicen los mapuche por ahí, ahí está escrito ahí, de ahí venimos nosotros, pero somos un médico más dentro de la comunidad, porque si nosotros no compusiéramos a esa persona tendrían que estar molestando al occidental, a los médicos y si ellos no tuvieran fe también, no serían sanos, entonces todas las cosas dependen, como le digo, de buena voluntad, y dependen de Dios. (Juan Manuel Antilao)

Yo soy como un médico para arreglar los huesos. Siendo quebraduras o zafaduras, lo que sea lo resuelvo todo, y cortaduras de carne, y a veces dolores musculares también los elimino con friegas. [...] Bueno, si el componedor arregla todo el cuerpo humano, todo, no hay parte, que se le quede chico, todo, columna, la clavícula, qué sé yo, de todo lo que sale ahí. (Reginaldo Freire)

Sano de todo lo que se puede tener problema del cuerpo, puede ser una costilla, puede ser, o cuando se sale esta parte de aquí, alguna vez se destorzó la persona, se le sale este huesito de aquí, queda destungado. (Juan Manuel Antilao)

Destaca la habilidad desarrollada en la evaluación palpatoria, capaz de identificar las lesiones de los pacientes a partir de la deducción y teniendo como base el conocimiento de la estructura ósea humana, tal como lo señala Ana Coloma:

Como componedora uno tiene un conocimiento que parte con las manos nomás, donde tiene el dolor, donde está zafado, como que se nota dónde está zafado, porque si el huesito no está bien, entonces se nota ahí que no está bien y, eso nomás [...] Cuando está quebrada aquí, se conoce, porque aquí el zafado es esto, ahí, entonces aquí cuando uno mueve la mano así, cruje un huesito adentro, ahí donde está zafado.

De igual forma, en las maniobras tendientes a aliviar problemas derivados de fisuras, luxaciones, esguinces y fracturas destacan dos etapas. La primera se refiere a maniobras destinadas a calentar la zona afectada, y la segunda se refiere a aquellas maniobras destinadas a corregir o “arreglar” el problema:

Antes de arreglar, tiene que sobarle con, bueno antes yo sobaba con maqui, yerbas, agua del campo, ahora después nos han dado una crema a nosotros, del hospital. No sé cuánto se llama, entonces eso es pa’ sobar y arreglar aquí, entonces uno soba con crema bien sobado primero, antes de seguir moviendo acá, porque uno no va a llegar y le va a tirar así como si uno, es persona también la que está arreglando, entonces uno no llega y le tira así brusco, no, tiene que sobar y calentar esa parte ahí con la crema. Que quede calentito primero. (Ana Coloma)

Dentro de su sistema de conocimientos, los componedores de huesos tienen diferentes metodologías e indicadores que les permiten identificar el tipo de lesión que sufre una persona y poder implementar estrategias adecuadas para su tratamiento:

La trizadura marca una rayita así y usted lo toca y el que está enfermo no es capaz de cárselo, entonces el componedor ve al tiro si está trizado o está quebrado. Si está quebrado puede salir una punta de hueso pa’ arriba, está quebrado eso, tienen que ver allá ellos, son enyesados, entonces pa’ que no tenga mayor riesgo el componedor, porque el componedor puede que diga yo lo arreglo y lo arregle, pero pongámosle que después tenga complicaciones ese enfermo. No como si se van al hospital, allá son enyesados y el doctor le coloca otra medicina. Solamente defracturado arreglamos nosotros. (Juan Manuel Antilao)

Algunos componedores de huesos utilizan técnicas particulares para el tratamiento de las dolencias de sus pacientes y se apoyan de instrumentos y procedimientos ad hoc para este fin. Destaca el uso de instrumentos médicos como las ventosas, y de ungüentos que son combinados para tratar las dolencias:

Si es una pierna con abertura de carne, yo le sobo de aquí pa’ arriba fuerte y de aquí pa’ abajo y se las junto, después de estar juntos le coloco la ventosa, porque esa remacha las carnes, las aprieta y las solda y después un parche león, o un hollín, acaso, pero es mejor el parche león

porque estira. [...] Los otros sí soban con agua con sal y jabón, pero yo no, yo siempre desde el principio he usado el aceite, y después que ya salió la pasta, las pomadas estas y lo que es mejor que ni una cosa, más cálido, es la grasa de rodamiento, la grasa de consistente, se llama.

Sí, [la ventosa] es una moneda de cobre y en la moneda de cobre se sienta un potito, un chupito de vela, así, prendido y de ahí le coloca, ve dónde está la cortadura o dónde está la quebradura y le coloca la copa que tome, que tome lo quebrado y firme y la copa tira pa' arriba llena, la copa recoge las carnes pa' arriba. ¿Usted la ha visto esa? [...] No se la haga muy cerca del pulmón porque le chupa el pulmón [...] la copa sube, tira pa' arriba la carne, sí y queda apretada, si usted puede moverse y, y no se cae la copa, pero si usted quiere cambiarla otra vez, le mete, le hace con el dedo un poquitito por afuera de la copa y se sopla y al tiro se sale. (Reginaldo Freire)

También son conocedores de las propiedades de las hierbas medicinales con fines terapéuticos, especialmente aquellas que se usan para el manejo de dolores musculares, hematomas y contusiones:

El maqui que se llama acá, eso usted lo refriega y le da como una lavaza, así como jabón, así. Las hojitas nomás lo refriega, hay que refregar la hojita y esa le da una cremita [...] No, se refriega así con la mano nomás y se muele la hojita así y ahí se estruja. (Ana Coloma)

Pa' cuando hay una cortadura de carne [...] Sé lo que es bueno pa' hacer parches, sí, porque la raíz del espino negro, ese que da el fruto azulito, la raíz de ese hace un, hace como un agua de huella y esa es buena pa' hacer un parche, toda la corteza sí, la corteza con juguito. [...] Entonces le colocan el parche ahí y yo le coloco ventosas nomás y después un parche león, el parche león es bueno, mejor que nada así. (Reginaldo Freire)

A lo que suman la preparación de emplastos de cenizas, cáscaras de huevo y otros elementos, para disminuir el dolor agudo y crónico. Reginaldo Freire, experto en la preparación de emplastos comparte su receta del hollín con huevo:

Pa' ponerle parche a las costillas, yo uso el hollín con huevo. Se muele bien molidito el hollín y que quede bien purificadito, que no quede ni un terroncito ni el más chiquitito, puro polvito. [...]Y ahí se echan unos dos huevos enteros y se hace una pasta y de ahí se coloca en un parche, ojalá sea en un género ralo, se hace el parche en el género ralo, se echa el huevo y el hollín y después se deja el parche, el huevo pa' debajo de la piel ahí y el trapo encima y ese sirve.

Y además utiliza barro de camarón para entablillar quebraduras en reemplazo del yeso que se utiliza en la medicina occidental:

Y el barro de camarón, ese pa' las quebraduras, le ponía una bota entera ahí y encima unas tablillas de cartón y después unas de madera delgadita y ahí se aprieta y el barro se endurece, pero no mucho, se resquebraja, no es como el yeso, no molesta [...]es un barrito que se saca en las humedades donde anda camarón, ahí echa así unas cositas pa' arriba un montoncito así y ese toma el más fresco así y lo amasa bien, saca toda la basurita y de ahí lo hace en un, bien amasadito en un paño y ese lo coloca pero sin el paño encima, siempre. Si no, se endurece. Yo lo hago fresquito, lo coloco y ahí lo dejo amarradito con, tiene que ser con tablilla sí de madera, porque el cartón lo humedece el barro y se quebraja, no sirve.

Destaca que en el presente, los ungüentos tradicionales y las hierbas medicinales han sido de forma creciente reemplazadas por un ungüento llamado huirasacha, fabricado con hierbas medicinales:

Con la crema hay que hacerle masajes nomás a las personas que vienen con dolor de espalda. Y así también han llegado personas que de repente les da un lumbago que le dicen, también han venido aquí y han sido sanos, porque ya teníamos esa cremita y esa cremita les hace efecto, porque a los quince minutos ya está, pasa todo el dolor, como otras personas también lo hacen, yo he visto por la televisión que hacen masajes algunos, así mismo lo hacemos nosotros acá también.

La cremita que tengo aquí, la huirasacha, la usan los deportistas, todos. De primera, antes arreglaba con salmuera, pero cuando me llegó esta crema ya no arreglé más con salmuera. Porque esta crema basta y sobra, porque resulta más con esto que con la salmuera [...] Cuando ya está bien, el mismo paciente dice que el dolor ya le calmó y quedó bien. Si es alguna



zafadura de un hueso, uno sabe que el huesito entró, por eso quedan igual todos los huesitos, porque si zafa un huesito de aquí, el huesito queda, no en su postura [...] y pasa el malestar, al tiro va quedando bien. Entonces eso es lo que uno hace, lo que puede hacer nomás.

TRANSMISIÓN: “YO APRENDÍ DE TOCAR NOMÁS”

Si bien los componedores de huesos y su contribución al sistema de salud han favorecido la preservación de tradiciones, no existe un sistema de enseñanza–aprendizaje donde se identifique a un maestro o bien a un conjunto de situaciones que propicien la transmisión de saberes. Expresiones como “yo aprendí tocando nomás” o “nadie me enseñó, por eso le digo yo que es un talento”, son muy comunes en el habla de los componedores de huesos. Quizás quien mejor exprese esta dimensión es José Manuel Antilao:

Nadie, nadie, nadie me enseñó, por eso que le digo yo que es un talento y así todas las personas, los componedores y casi todos se confiesan que, que es un talento que el de arriba le dio, y así es. Dios le da la inteligencia a algunos nomás. Claro y si ya arregló uno, ya sigue y sigue.

Yo este trabajo que tengo no es de humanamente, sino de parte de Dios, él me dio la sabiduría, el entendimiento, porque el hombre sin Dios no hace nada, menos la mujer, todos dependemos de él, y me siento feliz.

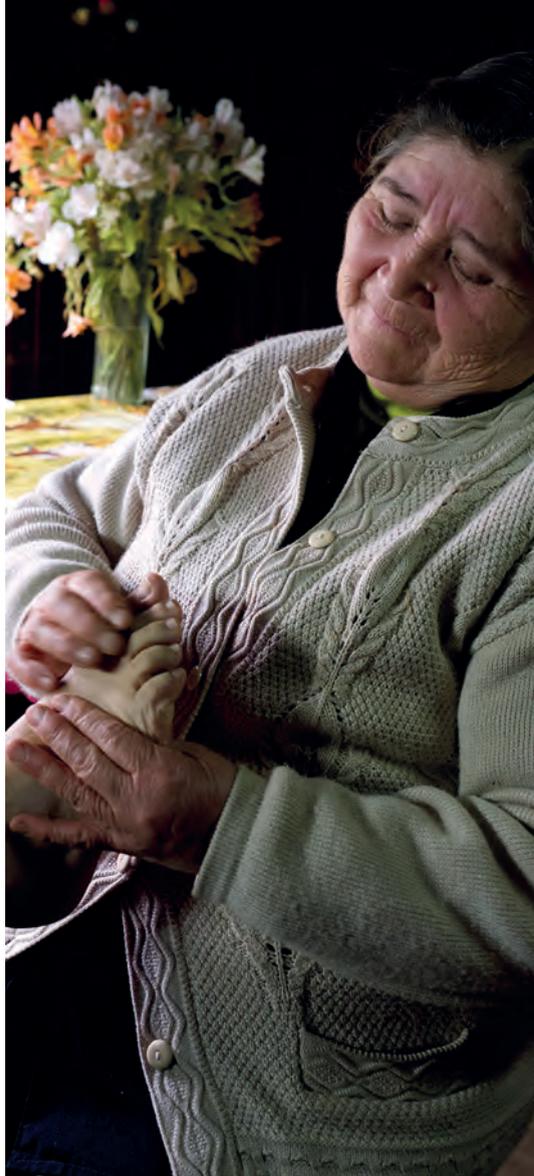
Otra dimensión discursiva muy presente en los componedores de huesos entrevistados es que ellos se inician en el oficio por una necesidad o una urgencia:

Eso lo aprendimos así en la casa nomás poh, aquí nomás, porque antes mis hijos eran deportistas, a veces uno era obligación que tenía que hacer eso, porque no habiendo en otra parte nada, entonces así yo aprendí sola acá en la casa con mis hijos. Antes cuando era más joven, con mis hermanos, también eran deportistas, así que ahí aprendí nomás, porque al que le duele sabe dónde tiene el dolor, entonces uno ahí le va sabando los huesitos y cuando están extraviados también se conoce, entonces ahí fui aprendiendo todo eso. (Ana Coloma)

Arreglé un niño en Queyupil, de Cañete pa' arriba, pa' la cordillera. Ese niño se zafó una rodilla, fue el primero que arreglé yo, no sabía, más que por una urgencia nomás y, y ahí le vi la rodilla, qué es lo que tenía y ahí lo pillé descuidado y le hice entrar la rodilla, pero nunca más lo hice, todas las veces lo hago con cuidado ahora. Y le sobé un poco y después le arreglé la rodilla. (Reginaldo Freire)

De esta forma la identidad con el oficio pasa por ser adjudicatario de un talento que se activa o se despierta en circunstancias en que se ha hecho necesario para sanar a alguien de la familia o bien a alguien de la comunidad. Los compo-
nedores de huesos, en general, no exigen remuneración económica por sus servicios y cuando lo hacen es a muy bajo costo para el paciente. Muchas personas de este grupo lo ven como un oficio donde no se puede lucrar y sienten un fuerte compromiso por su comunidad:

Uno lo hace por ser generosa nomás con la gente que se arregla, y yo por lo menos, a nadie le he cobrado jamás un peso, nunca [...]yo no le he cobrado nunca nada a nadie. Entonces eso es un trabajo que no, que a mí no me da nada, más que la



voluntad y lo que uno sabe nomás. Uno no sabe cobrar, por lo menos yo no sé cuánto valdría una compostura de una mano, una rodilla, un tobillo, nunca. Todo eso he hecho, el hombro también, las costillas sí, pero eso es gratis para mí, entonces no es que yo, uno se esté haciendo un sueldo con eso, no, nunca, para nada, porque como todo por aquí uno se conoce la gente alrededor, uno la conoce, amigos de mis hijos y todo eso, no, no me da para cobrar, nada. [...] Sí, sí es como un compromiso que uno tiene, uno no, el compromiso es que, el que esté adolorido que, el que tenga la voluntad de venir acá que venga, pero yo no estoy en la comunidad como dice ofreciéndome ahí en la comunidad, porque todos saben que uno hace eso, entonces la persona que esté así adolorida de un pie o de lo que sea, sabiéndose que es zafadura, uno puede arreglarlo. (Ana Coloma)

Pese a que los compondores contribuyen fuertemente a la preservación de las tradiciones ancestrales desde su práctica cotidiana del oficio, la transmisión del conocimiento de los antepasados a las nuevas generaciones no es una realidad. Los jóvenes hoy buscan oportunidades laborales en las ciudades, lejos del campo y de los saberes tradicionales:

La juventud de la comunidad aquí tiene que irse a otro lado, porque aquí no hay dónde ganar la moneda, aquí no hay a quién trabajarle, incluso en Tirúa, pero si uno es gente de acá, va a pedir un trabajo a la Muni, no hay, ya están todos los cupos tomados, así que, mis hijos por eso salen a trabajar, van a la fruta, a la poda también, porque acá no hay una fuente de trabajo. (Ana Coloma)

Y por otro lado, en algunas familias de compondores sí ha ocurrido la transmisión de este saber, pero los jóvenes no quieren profundizar estos aprendizajes ni tampoco dedicar su vida a eso:

Mi hijo me ayuda cuando llega alguien con problemas a la columna. Cuando no está me tiene que ayudar alguno de los mismos que andan con el paciente [...] Pero él ha visto todo lo que hago yo, igual el fémur pa' arreglarlo hay que hacer avanzar la pierna adelante hasta él, lo más que se pueda y de ahí yo le cargo, le coloco el huesito en el huequito, como se sale a veces no es con tirarlo que entra, hay que hacerle eso, después ya estiro el... en eso me ayuda él siempre.

Pero es raro que me ayude a mí a veces, a veces se me juntan unos seis o siete y le digo yo, ayúdame hombre, no si yo arreglo cuando estás tú nomás, anoche tenía gente yo aquí y él, por ahí llegó un paciente y lo arregló. [...] Y ahí me conversaba un día yo no quiero aprender, de la columna tenís que aprender hombre le dije yo, paro la chala yo ¿quién va a arreglar? No si yo no quiero, le dije yo un día que venga una chiquilla buena le dije, te voy a llevar y te voy a indicar la puerta y tú la arreglas, no, dijo.

Y al otro día no llegan dos chiquillas de Imperial y un caballero, los tres por columna y él conversó con ellas que iba saliendo a trabajar con carreta, después una chiquilla me dijo ¿y no tiene un hijo que haga esto? El que iba saliendo pueh le dije y le conversé, ahora que llegamos nosotros salió arrancando, me dijo. Y pero nunca ha arreglado columnas pero yo no le he dicho, de repente le voy a decir que arregle y yo le ayudo. (Reginaldo Freire)

Sin duda, el diálogo que han establecido como grupo de *ngütamchefe* con el Centro de Salud Familiar (Cesfam) de la Comuna de Tirúa, donde su saber y oficio ha sido reconocido como parte de un sistema médico mapuche y desde donde se han difundido los beneficios de este tipo de medicina, le ha dado un nuevo impulso al oficio que desarrollan y la posibilidad de que este siga existiendo.





GLOSARIO

Ventosa: recipiente de vidrio usado para producir el efecto de hacer un vacío que permita tratar la lesión.

Destungar(se): Fracturarse las vértebras cervicales. Desnucarse.

CARPINTEROS DE RIBERA DE LANCHAS CHILOTAS



Hualaihué. Región de Los Lagos

Se entrega esta distinción a los maestros de Hualaihué por mantener en el tiempo la técnica de construcción artesanal de lanchas veleras chilotas. Su conocimiento y profunda relación con la naturaleza, las maderas, los vientos y mareas, han permitido que los navegantes de la cordillera se trasladen por el mar interior de Chiloé, manteniendo viva la relación y el intercambio con su raíz cultural, la chilota, contribuyendo a expandirla a otros territorios.

PATROCINADORA: Pamela Barrientos.





MARISOL del CARMEN
PMO. 7008

Quality fish
High quality
10 Kg. BR/INT

La carpintería de ribera chilota es un oficio de larga tradición y es un componente central en la identidad cultural de esta antigua provincia. Los carpinteros de ribera de esta zona son depositarios de un saber heredado, que profundiza en la naturaleza, la madera, su transformación, resistencia y flotabilidad. Este conocimiento ha perdurado en el tiempo gracias a los maestros que, contra toda adversidad, han persistido en mantener las bases materiales de una navegación autosustentable y propia de los habitantes del archipiélago. En este empeño los conocimientos de antaño han evolucionado, adaptándose a nuevas necesidades. Han sido, por tanto, una continuidad de generaciones de carpinteros quienes, a través de una práctica ininterrumpida han aprendido, transmitido y transformado dichos conocimientos.

La profundidad y extensión de estos saberes se reflejan en la especificidad de la terminología que posee el oficio. La carpintería de ribera maneja un amplio léxico que evidencia una centenaria tradición, connotada por el parentesco con remotas y lejanas prácticas navales que, a pesar del desuso en que se hallan en sus lugares de origen, mantienen su vigencia en el uso cotidiano de la construcción y navegación. En tal sentido, la carpintería de ribera revela algunas semejanzas con prácticas ibéricas ya desaparecidas, especialmente en la lancha velera que se vincula muy directamente con la balandra. Este glosario es parte del habla común de los carpinteros de ribera e interviene en la designación de piezas y maniobras, constituyendo un tipo de patrimonio lingüístico vinculado al oficio.

Entre las habilidades de los carpinteros de ribera se cuenta la capacidad para la observación y memorización de mensuras, modelos y técnicas constructivas, destrezas que solo se aprenden por la práctica sostenida. Esta pericia les permite ser artesanos navales prolijos, con un alto nivel para la ejecución artesanal de lanchas de gran ductilidad, resistencia, estabilidad y capacidades marinas. Paralelamente, las embarcaciones que producen estos carpinteros son obras singulares y, aunque siguen patrones comunes, cada lancha se distingue de otra, puesto que cada una de ellas es una respuesta específica a una solicitud particular.

La carpintería de ribera de Chiloé es un oficio que deviene de tiempos prehistóricos, siendo la dalca o piragua de tres tablones cosidos el antecedente más remoto. Durante siglos esta carpintería ha dado muestras de ser una actividad vigorosa. Numerosos astilleros se han instalado en forma espontánea en diversos puntos del litoral insular. Algunos de ellos han alcanzado notoriedad y fama, convirtiéndose en verdaderos centros donde se produce lo más excelso de esta disciplina. Uno de estos centros lo constituye la costa de la comuna de Hualaihué, en la provincia de Palena, Región de Los Lagos.

La abrupta ribera continental ha sido un territorio con una densidad poblacional muy baja. No obstante, la riqueza maderera de la zona —sea por el otrora explotado alerce u otras especies, para fines estructurales o energéticos— generó un intenso tránsito de embarcaciones, de las cuales parte importante se construía y se sigue construyendo en la comuna de Hualaihué.

Mucho le debe la economía local a las materias primas ofrecidas por el medioambiente. Pero estas nada hubiesen valido si no fuese por las familias que a lo largo de generaciones han dedicado su esfuerzo y empeño en la construcción de naves menores. De esta tradición provienen maestros como don José Mautor, don Artemio Soto y don Carlos Roberto Vargas,¹ tres carpinteros de ribera de Hualaihué que en 2014 fueron reconocidos como Tesoros Humanos Vivos por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Ellos han encarnado lo esencial de la gente que colonizó estas tierras: la versatilidad, porque junto con ser destacados carpinteros de ribera son además navegantes, agricultores, recolectores costinos y pequeños crianceros.

1 Don Carlos Roberto Vargas falleció días después de ser reconocido Tesoro Humano Vivo.

EL APRENDIZAJE DEL OFICIO

Tradicionalmente la construcción de embarcaciones se aprende en la práctica, entrando de joven al astillero y siendo parte de él. Hasta la reciente aparición de las escuelas de construcción naval, no existió en la provincia otra manera de transmisión de conocimientos de este tipo de carpintería, como no fuera la práctica cotidiana entre el maestro y su aprendiz. No existía cuaderno ni lápiz para tomar nota, sino capacidad de observación y manualidad, dos condiciones irrenunciables para incorporar conocimientos y llegar a ser un buen carpintero de ribera. En muchos casos, el aprendizaje comenzaba por el interés personal: el aprendiz era quien, siguiendo su motivación, se incorporaba desde muy joven a algún astillero para observar, sin siquiera ser parte del equipo que en él trabajaba. Así lo detalla don José Mautor:

Mi papá fue constructor de lanchas chilotas, pero no me enseñó. A veces miraba algunas lanchas [y yo] más o menos ya sabía las medidas [...] así que partí al tiro viendo.

Mucho se insiste en que estos oficios son tradiciones familiares en que padres o abuelos legan el oficio a su descendencia. Pero esto no siempre es así. El conocimiento está más bien en el contexto y en muchas ocasiones el aprendizaje es una relación de enseñanza-trabajo entre vecinos y familiares lejanos, y no necesariamente un continuo dentro de la familia. Es el caso también de don Artemio Soto, ayudante del padre de don José Mautor:

Mi padre tuvo lanchas, no las hizo él, arreglaba nomás. [El padre de don José] siempre le ayudaba a mi padre. Yo aprendí aquí [en su casa] cuando trabajaba el papá de don José. Igual, [yo] siempre lo miraba. [Yo era un] cabro chico, de doce años. (Artemio Soto)

Como todo oficio, la carpintería de ribera tiene sus etapas e hitos de iniciación. Entre estos sea, tal vez el más relevante de todos, la construcción de la primera lancha, rito de pasaje necesario en donde los aprendices confirman que han adquirido propiedad sobre los saberes para ser carpinteros de ribera.

La primera lancha que hice [fue] al papá de Jaime: una maravilla [...]. Esa fue mi primera lancha. “¿Qué estás arreglando esa lesera?”, le dije. “Te hago una lancha nueva”. Y ahí entre queriendo y no queriendo, hicimos una lancha, que salió muy rica [...] muy buena. Y de ahí partí. Hice una lancha a mi hermano, también le cooperé. Y después hice un velero yo, que lo vendí a una señora, una alemana, una chica jovencita [...] la Regina. (José Mautor)

Si bien el oficio se va depurando lancha tras lancha construida, la repetición constante de tareas poco aporta al desarrollo de las habilidades personales, puesto que además de “tener buena memoria y mente” —como afirma don Artemio Soto—, es indispensable tener —como señala José Mautor—: precisión, interés y pasión, rasgos inequívocos de la vocación.



LOS PRINCIPIOS DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LANCHA CHILOTA

La construcción de una lancha requiere algunas condiciones básicas. Además de conocimientos y materiales, la carpintería de ribera artesanal se practica en instalaciones o talleres llamados astilleros, los que regularmente se organizan en lugares cercanos al mar o con buen acceso a este. El ideal es que el astillero disponga al menos de techumbre, para evitar que los efectos de las inclemencias del clima actúen directamente sobre la embarcación. No obstante, esto no siempre se cumple.

El maderamen se obtiene generalmente del bosque nativo inmediato, desde donde se recolecta el coihue (*Nothofagus dombeyi*), el alerce (*Fitzroya cupressoides*), el mañío (*Podocarpus nubigenus*), el ulmo (*Eucryphia cordifolia*) y la luma (*Amomyrtus luma*). Pero si se trabaja con la mejor madera para entablar el casco, el ciprés de las islas Guaitecas (*Pilgerodendron uviferum*), este se debe traer desde zonas más australes. Explica don José Mautor:

La madera es lo más difícil. El bosque nativo es lento de crecer, no es como el eucalipto que en siete u ocho años ya tiene un palo de 10 metros. Yo les pego una pura mirada, si hay algún palo arriba, allá tengo un palo.

Es importante lograr una buena selección de la madera que se va a utilizar en la construcción de una embarcación. Para ello es necesario conocer las propiedades de cada especie arbórea y saber su aplicación.

El ulmo es más blandito pa' trabajarlo, más bonita madera, más rosadita. La luma es buena, súper buena, no falla, pero cuando ya se seca un poco, cuesta pa' que pase el clavo de cobre [se endurece]. Hay que hacer un encaminador [guía], con una broquita se le hace [la perforación] y ahora como hay taladro eléctrico, se va pegando [más fácilmente], una pura afirmadita. (José Mautor)

Una vez que las maderas son seleccionadas y cortadas, debe comenzar el proceso de secado y preparado. Todo esto requiere de tiempo y planificación del trabajo en el ciclo anual de producción. Este proceso no se puede apurar, principalmente el secado de la madera, porque de él depende en gran parte una construcción exitosa.

Para el corte de madera hay que empezar a cuartear en marzo, si no, dura poco, [porque] tiene mucha savia [y así] no sirve. Tiene que ser época de invierno y con luna menguante [...]. Lo que es fondo abajo [bajo la línea de flotación o calado] ese puede ser, con dos o tres meses de secado. Pero lo que es de la línea de flotación hacia arriba, necesita —según dónde lo tenga— cuatro o cinco meses. Porque la madera mojada [una vez que se seca] se recoge y cuando se seca [ya puesta en el casco], queda abierta la costura [se separan las juntas entre tablas] y [la embarcación] hace agua [porque] se suelta la masilla [que sella el tablado del casco]. Igual que si se hace un mueble, es lo mismo, no se puede hacer un mueble con la madera verde, porque la madera se recoge. (José Mautor)

Terminado el proceso de secado se inicia el trabajo de construcción. Los carpinteros de ribera destacan como asunto principal construir la cuaderna maestra o roda, que junto a la quilla es el fundamento de toda embarcación consistente en la pieza donde la quilla se curva hacia la proa. La curvatura y ángulo de inclinación de la proa dependerá de cómo haya sido ejecutada la roda y de esto dependerá si la lancha remonta la ola o la corta de golpe, cuando la mar está gruesa. Don José explica:

El comienzo [de una lancha es desde] el centro. Las maestras forman la lancha, eso es lo principal. [...] Es la clave [para determinar] cómo tiene que deslizarse la lancha. [Desde] la quilla abajo, se le hace una pequeñita vuelta. [Si la roda tiene poca inclinación, la proa] queda derecha [...] aquí se va chocando la ola [...] Pero si le hace una costillita más inclinada, esto es para tratar de impulsarse hacia arriba [y pasar por sobre la ola]. La espina dorsal [son] la quilla y ahí la curva [de la roda].

El diseño e instalación de estos segmentos no obedece a medidas preestablecidas, sino al uso de plantillas en las cuales el carpintero ha dibujado las formas que han de tener las piezas de madera. Luego se practican los cortes en ángulos y trazos necesarios para un ensamblaje firme y resistente que garantice la seguridad de la embarcación al navegar con viento y oleaje. Un punto a destacar es la habilidad de los carpinteros para realizar todo tipo de cálculo y diseño tridimensional sin instrumentos de medición.

En [la construcción de] una lancha, en un velero, no existe el nivel ni la escuadra, [porque] ahí no va ni un palo a escuadra. Nada. Todo [se hace] con escuadra redonda, como decimos



[ríe]. En parte, esto se debe a los palos chuecos primero, eso es lo más difícil. Después, por el cauce [...] el ancho de cubierta. Pa' colocar una cuaderna la plantilla es esencial, porque [uno] no anda con el palo probándolo. [Uno] se hace una plantillita, una tablita. (José Mautor)

La construcción de una lancha es, por lo general, la versión mejorada de las anteriores. Esto implica que cada carpintero de ribera realiza una observación crítica de su propio trabajo. Esta es la impronta de un buen carpintero de ribera. En la autoobservación el carpintero aprende e introduce permanentemente nuevas técnicas, lo que enriquece su experiencia, que se plasmará en nuevos trabajos. De este modo, cada carpintero de ribera que goce de prestigio, define a través de su trayectoria un estilo propio que otros carpinteros saben reconocer. Conscientes de pertenecer a una tradición naval, cada carpintero habla de sus embarcaciones como piezas únicas. Don José Mautor explica:

Nadie me copia [...] ni hay alguien que diga: “Pepe, chuta, así te queda mejor”. Siempre me gusta hacerlas gorditas [hacia la] proa [embarcaciones anchas de manga respecto de la eslora o largo]. Porque algunos dicen: “No, delgadita de proa [angostas de manga] se deslizan más rápido”. Mentira, las delgaditas se van abajo así como un tablón de canto, [cuando golpean contra] la ola. Hacen esto [cortan la ola por abajo con el agua muy cerca del bauprés], se van [hacia abajo]. La que es gruescita de proa hace esto nomás, abre la ola [y se sube por ella]. En popa, ahí sí [...] son más levantadito, sí, pa' que no agarre agua, por eso cuando evita la ola es poquito lo que agarra agua.

Los conocimientos de navegación ciertamente han cambiado. Hoy ya casi no se navega a vela, como no sea en actividades turísticas o deportivas. Pero lo cierto es que los chilotes ya casi no practican la navegación a vela. Y esto trae una pérdida de conocimientos derivados del desuso.

Cuando hay vientos calmos, lo subo [la vela cangreja] como un metro [más] arriba [con] la botavara [una vara auxiliar que levanta el pico] [apoyado en] un descanso aquí abajo, lo más abajo que se pueda, así, [porque] arriba le pegamos [viento], le hace más fuerza a la lancha pa' andar [...]. Agarra más aire arriba. (José Mautor)

No obstante, el principio general de la construcción de cascos de embarcaciones se mantiene vigente hasta el presente, desde los tiempos de las lanchas veleras hasta las actuales lanchas motoras. Lo que ha cambiado son ciertas proporciones de formatos o reforzamiento de las estructuras, en relación a la tecnología de tracción. En menos de treinta años la navegación chilota cambió de una de menor empuje —la vela—, a otra de empuje mayor —el motor diésel—. Junto con esto cambió el modo en que se ejerce la tracción: mientras que la lancha velera recibía la energía motriz por el velamen y se transmitía mediante el mástil hasta el casco, el motor genera la energía desde el mismo casco y bajo la línea de flotación, hecho que aumenta la resistencia y vibración.

Por este motivo el sistema de cuadernas se ha visto reforzado; las cuadernas de las actuales lanchas son más abundantes y firmes que en el pasado.

Es que antes ponían la cuaderna muy rala [...] Ahora la cuaderna se pone más junta [...] tiene más firmeza la embarcación [...] trabajaban más juleros los antiguos antes [...] menos cuaderna usaban. (Artemio Soto)

Ese tiempo de las lanchas se perdió. El apogeo de la navegación chilota vino de la mano con el crecimiento económico, hasta el punto en que las rutas marítimas eran las únicas o más eficientes vías de comunicación al interior del archipiélago y de la provincia de Chiloé. Los canales eran las grandes carreteras del maritorio, y las poblaciones humanas se congregaban cerca de las playas y ensenadas. En el presente los carpinteros de ribera añoran la vida de antes, donde las lanchas chilotas tenían un rol fundamental en el suministro de víveres y traslado de personas:

Antes el único medio de transporte eran las [lanchas] veleras. [Pero] esa vida de antes, ese tiempo de las lanchas se perdió [...] Ya no hay esos temporales, esos quince o veinte días de tiempo malo, que las lanchas cargadas se quedaban [en puerto], venían las mermas de marea y quedaban arriba [varadas en la playa hasta la próxima marea]. Quedaban los viajes ahí [a la espera de buen tiempo] y a la gente le empezaba a faltar la comida, los víveres. [Entonces había que ir] consiguiendo [y] había veces que venía la persona con su quintal de harina y los otros ya estaban esperando [para ser ayudados]. Había más vida [comunitaria]. (José Mautor)



Hoy las islas cuentan con redes camineras internas, y la propia isla Grande de Chiloé es atravesada de norte a sur por la Ruta 5, que une este territorio en forma continua hasta Arica. Hoy todas las islas del mar interior de Chiloé están interconectadas y las lanchas motoras tienen una incidencia relativa en las comunicaciones y el transporte. Es sintomático el hecho de que los asentamientos humanos han abandonado progresivamente la playa para instalarse cerca de los caminos. En este contexto, la construcción de lanchas veleras tiene una finalidad más bien emotiva y simbólica, donde su persistencia y la del propio oficio que las construye cumplen un rol vinculado directamente al valor patrimonial y el rescate de la memoria que busca tender un puente con aquel tiempo que se perdió:

Yo las tengo [las lanchas veleras] para mantener la tradición. Como digo, hay veces que ni cobro por flete [...] mi papi igual tenía esa política. [A veces] traía alguna persona, señoras, una viejita, un viejito [...] ¿Qué voy a cobrar? Si cobrara por eso, qué años hubiese sido rico. (José Mautor)

La navegación chilota es un complejo que comienza por la carpintería de ribera, y este complejo existe tanto en lo material, expresado en el mantenimiento de las propias lanchas, como en lo inmaterial, expresado en los conocimientos que le dan forma y continuidad a este tipo de navegación. Y más aún, existe —aunque con menor frecuencia— en los ritos y costumbres que rodean a la creación, bautizo y botadura de una lancha. La bota, como se le llama a la faena y proceso de tirar una lancha al mar por primera vez, sigue siendo hoy una instancia importante de trabajo comunitario cooperativo:

En la bota llega hartito vecino, harta gente, los invitados. Es rebonita la cosa. (José Mautor)

En efecto, una bota o botadura es un bautizo, donde hay un sacerdote que bendice la embarcación llamándola por su nombre. También está presente el patrón o dueño y padrinos, quienes acostumbran a lanzar los quintos o monedas que, en medio de la algarabía, recogen los niños. Al lugar llegan los vecinos con sus bueyes enyugados, cuando no hay algún tractor disponible para tirar la lancha al mar. Ya en el mar la lancha realiza frente al astillero un rodeo, siempre con el timón a babor, es decir, representa una circunferencia en sentido contrario a las manecillas de un reloj. Finalmente, terminado este rodeo, comienza la fiesta, en la que

hay carne asada, milcaos, papas y otros aderezos que anteceden el baile que generalmente es ofrecido por los músicos del lugar.

El oficio de constructores de lanchas chilotas sin duda continuará su proceso de transformación, tal como ha ocurrido paulatinamente en los últimos años. En este contexto, las tecnologías y saberes deberán readecuarse a las innovaciones, adaptaciones y adquisiciones tecnológicas. Y esto continuará sucediendo mientras haya nuevas generaciones dispuestas a aprender el oficio, algo que don José Mautor y don Artemio Soto no han logrado legar a sus hijos:

Mis hijos no hicieron nada. De repente me ayudaban a ir a buscar un palo por arriba [al monte]. Eso es lo único que me ayudaron [...] Les gustó la tecnología, la computadora y eso, más descansadito [...] y ahí están. Los cuatro hijos son muy malos pa' tirar al clavo, al hacha, a la motosierra [...] Una vez me entrevistaron: “Don Pepe, ¿debido a qué se están perdiendo estas tradiciones?”. Y le dije lo que sentí, lo que vi: “Las mismas autoridades lo echaron abajo”. A la gente pobre del campo le empezaron a exigir bengalas, espejo, las radios, la linterna, faroles, todas estas cosas [...] [Para] dejar morir las lanchas [...] y eso fue todo. (José Mautor)

De alguna forma más que sentimental, ese pasado, ese tiempo en que las embarcaciones cumplían un rol social y cultural muy importante, esa época en que la repartición de víveres y la vida misma dependían de las lanchas veleras, sigue existiendo en la memoria de los tres carpinteros de ribera reconocidos por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.



GLOSARIO

Cuartear: se le llama al proceso de preparar la madera desde el palo bruto a la confección de los primeros tablones y tablas. También se define como “dividir en partes o en cuatro”, pero para efectos de la carpintería de ribera es dejar los tablones listos para después cepillarlos y montarlos.

Delgadas de proa: menor anchor o manga angosta, respecto de la eslora o largor.

Encaminador: orificio guía que se abre con barreno para que pase el clavo, cuando la madera, por su dureza, ofrece demasiada resistencia al clavo.

Formón: se llama también escoplo y es una herramienta metálica manual usada para realizar cortes, muescas, rebajes y, en general, para darle forma a la madera. Se usa en la carpintería, la talla y la escultura en madera.

Gorditas de proa: mayor anchor o manga grande, respecto de la eslora o largor.

Quilla: es una viga longitudinal que cruza toda la embarcación por debajo de la línea de flotación. En ella se sustenta el sistema de cuadernas y el resto del maderamen de

una lancha. Junto a la roda y codaste dan el largo de la embarcación. Se usa ciprés, ulmo y otras maderas de buena calidad, ya que por estar en contacto con el agua tiende a durar menos que otras piezas. Hoy también se usa eucaliptus en zonas del norte.

Juleros: viene de fulero, expresión con que se designa a personas o cosas de mala calidad o que hacen cosas de mala calidad.

Bota: o botadura de embarcaciones, es una celebración festivo-ritual en la cual se bautiza y se echa por primera vez una lancha al agua.

UNIÓN DE ARTESANAS DE QUINCHAMALÍ



Chillán. Región del Biobío

Se entrega esta distinción por elaborar manualmente una de las artesanías más representativas del país y propia de su localidad, manteniendo la técnica, colores y formas durante el tiempo, sin ser intervenida por nuevas tecnologías. Además, se destaca el trabajo comunitario de las artesanas.

PATROCINADOR: Unidad de Patrimonio. Ilustre Municipalidad de Chillán.





La Unión de Artesanas de Quinchamalí está compuesta por alfareras de este pequeño poblado, ubicado en la Región del Biobío, provincia de Ñuble, 30 kilómetros al suroeste de la ciudad de Chillán. La principal misión de esta organización es promocionar una antigua producción cerámica, para lo cual se ha impulsado una labor de recuperación de piezas arcaicas, como una manera de mantener la memoria y el legado de las artesanas más antiguas que dieron nombradía a este remoto lugar.

Es una cerámica negra y de superficie brillante, de función tanto utilitaria como ornamental, o bien mixta, que destaca por la simpleza geométrica de su volumetría y su alto valor temático-figurativo, que incluye un amplio repertorio de figuras zoomorfas y antropomorfas que sigue un mismo patrón estético: la consabida superficie negra decorada con dibujos de trazos simples y esquemáticos, realizados mediante la técnica de incisión y pigmentado principalmente en blanco. El repertorio temático modelado por las alfareras está determinado por la capacidad creativa personal que no tiene otros límites que las pautas que marca el estilo local. No obstante, es evidente que lo que ellas plasman en la arcilla está claramente permeado por el imaginario de la vida campesina, haciéndose patente las actividades cotidianas y las tradiciones que identifican el mundo rural.

Antaño esta alfarería fue, como tantas otras, una respuesta a las necesidades de crear utensilios domésticos y a la demanda cotidiana de la zona. Pero su singularidad le valió notoriedad, y en la medida que esta cerámica comenzó a ser conocida fuera de los límites de la provincia, se fue constituyendo en la base económica de muchas familias quinchamalinas, donde la mujer ha sido figura determinante de este sistema de producción. En efecto, cuando las mujeres traspasaban sus conocimientos alfareros a otras mujeres del vecindario o familia, también transferían un estilo de vida en el que ellas podían contar con un mayor grado de autonomía respecto de los hombres, por tener la capacidad de generar su propio dinero.

LA ALFARERÍA

Como se ha mencionado anteriormente, la alfarería que cultiva este grupo de mujeres se caracteriza por ser de color negro, logrado por la quema y el ahumado directo en base a combustible de guano o paja, y decorado con elementos pintados en blanco sobre el negro de la pieza. Esta alfarería es además producida en la localidad aledaña de Santa Cruz de Cuca.

Donde quiera que se vea [una cerámica de Quinchamalí], es el negro con el dibujo blanco [lo que destaca], ya sean rayas, ya sean líneas o sean flores. También sacamos rojo, pero eso nos caracteriza a nosotros, el negro azabache que tiene y el dibujo blanco [...] siempre tiene los dibujos blancos. (Victorina Gallegos)

El proceso de fabricación de una pieza alfarera requiere de 16 pasos o etapas, desde la recolección de materias primas hasta los últimos retoques que se realizan a las graffias o dibujos.

La fabricación de la artesanía que nosotros hacemos tiene 16 procesos para que llegue a un término. Se va a buscar la greda, se seca, hay que echarla a remojar después, hay que amasarla, en un balde de greda se le echa la mitad de arena fina y la cuarta parte de una tierra amarilla. Se hace con todo eso una masa como el pan y una vez que esté amasada, se limpia porque tiene impurezas: cascajos, piedrecitas [...] esas cosas hay que sacárselas, porque al cocer salta esa basurita [y daña la pieza]. Y después ya empiezan a hacerse las bases, ya sean ovaladas o redondas, se hacen dos tapitas y se unen esas tapitas y ahí se empieza después, una vez que esté hecha, una pelotita que le llamamos nosotros, empieza a hacerse la figura, el jarro, la tetera, la guitarrera, el chanco. Después, una vez que esté lista la pieza hecha, se raspa sacándole las impurezas, la greda que queda demás se bruñe con agua, se encola, nosotros le decimos colo colorado, eso es para que quede más blando para pulir. Una vez que se encola, hay que dejar que se seque, se bruñe con una piedra por todas partes, que quede todo parejito, se deja reposar unos tres o cuatro días, se embetuna toda la pieza con aceite de pata de animal, se pasa la piedra otra vez para sacarle brillo con un pañito y de ahí una vez que se termine de lustrar, que a eso le llamamos lustre nosotros, se dibuja con una aguja de victrola encajada en un palito, y después ya se va calentado. Se calienta seis, ocho horas,

una vez que esté bien calentita, se tira al fuego. Se hace la fogata y se tapa con bosta de buey, grande, seca. De que prendió el fuego en veinte minutos está al rojo vivo la pieza. Y al lado de la fogata donde estamos cociendo, ahí ponemos una pila de paja de trigo o guano de caballo, molido, seco. (Victorina Gallegos)

Una característica distintiva de la cerámica de Quinchamalí es su color negro lustroso. Este color obedece a un procedimiento presente desde muy antiguo en otras tradiciones ceramistas. La cerámica negra tiene antecedentes en diversas culturas del mundo, aunque su pista se pierde en el periodo neolítico. El color negro no es un recubrimiento pintado sobre la superficie, sino un proceso químico en el cual el humo recalentado de una combustión de alta temperaturas se incorpora a la superficie de la pieza cuando aún está incandescente tras el proceso de cocción.

Una vez que está la pieza roja, se saca con una horqueta y se pasa por el guano molido, se pasó, la sacó y quedó negra. Después se le echa el colito blanco al dibujo y se limpia y queda lista la pieza, terminada. (Victorina Gallegos)

La locería de Quinchamalí es una expresión mestiza de la alfarería centrina. En ella están presentes formatos de tiestos y representaciones figurativas, tales como la guitarrera y el propio chanchito-alcancía, hechos que se relacionan con la mesa, la guitarra y otros aportes que España hizo al crisol de la tradición campesina de Chile central. También encontramos elementos aún más arcaicos que han prevalecido desde antes de la intromisión hispana, como la técnica de modelado manual que prescinde del torno, o bien, el procedimiento de cocción en pira y los recipientes de fondo abombado, todos estos testimonios de un legado de tiempos prehispanicos, cuando aún no había en los hogares mesas, hornos ni parrilla.

Lo que la hace particular [a esta alfarería] es que nosotros hacemos todo el proceso a mano. Todo, todo, todo el proceso [es] a mano, por eso que es muy largo. (Cecilia Montes)



CONOCIMIENTOS

La práctica de la alfarería requiere un conocimiento acabado acerca del material que se utiliza. Este conocimiento se aplica en primera instancia al momento de recolectar los materiales básicos. La recolección tiene un periodo en el año, especialmente la arcilla, que debe ser extraída en verano para que esté bien seca. Las materias primas involucradas en la elaboración de lojería son la arcilla o greda gris, la arcilla amarilla, la arena fina y el agua que interviene en la confección de la masa; el colo o tierra fina pigmentada que se usa para el engobe o recubrimiento final para el pulido; la cal usada para destacar las incisiones de los dibujos que ornamentan la superficie de la loza; leña y bosta seca de vaca usada para la cocción y ennegrecido de las piezas cerámicas.

Antes iba yo en carretilla [a buscar arcilla] o iba [y la traía] al hombro cuando estaban las minas de San Vicente [...] la arena sí la voy a buscar yo, pa' preparar la greda. Pero el colo no, [eso] lo conseguimos y el colo blanco también. (Teorinda Cedrón)

Uno de los saberes más depurados se relacionan con el reconocimiento del estado de la materia prima: la arcilla, ya que esta se puede presentar en distintos estados, cualidades y calidades, y no todos son apropiados para el trabajo de la alfarería. Actualmente, esta condición se hace más sensible y gravitante, puesto que ahora el material se adquiere por encargo o compra a personas o intermediarios que se dedican exclusivamente a la extracción y venta de arcilla.

[Una se da cuenta de la calidad de la greda] al probarla, al amasarla. [Hay que tener cuidado] porque a veces salen vetas muy sucias. Hace cuatro años atrás compré 15 sacos y salió toda [la arcilla] sucia y no hallaba qué hacer. El año pasado compré cinco sacos y me dieron [arcilla] verde. Dijeron que estaba seca, [pero] estaba verde. Tenía que secarla para echarla a remojar, porque verde no se remoja bien. Entonces, ¿qué hice? Tomé la greda sucia, la eché a remojar y me mandé a hacer un harnero con una malla finita. Entonces ahí la fui pasando, así, con los dedos. Y quedaban todas las piedras arriba. Pero me toma dos días de trabajo para limpiar una bandeja. Me queda limpiecita, así que ahí la estoy aprovechando pa' no perderla. Salen gredas malas, malas, pero hay que adaptarse, ahí uno las va adaptando para que quede buena. (Victorina Gallegos)

La compra del material que antes seleccionaban y extraían las propias loceras, es un hecho reciente que tiene, al menos, dos causales. La primera de ellas es la parcelación y destinación de los antiguos fundos en predios de cultivos intensivos, a los cuales los actuales dueños no permiten el ingreso de las artesanas. El otro factor dice relación con el segmento etario; cada vez son menos las alfareras jóvenes y este no es un trabajo que puedan realizar las cultoras de mayor edad. Por dichos motivos, la extracción de arcilla realizada por las propias cultoras es hoy casi una rareza.

Como ahora forestaron, nosotros estamos comprando [terrenos], porque estas [áreas con arcilla] son como minas. Son como vetas que van por la orilla del estero aquí en Colliguay. Entonces hay una persona al otro lado del estero, que tiene su casa y su propiedad y ahí saca y nos vende por saco la greda. Ya no la vamos a buscar como antes, porque ahí forestaron y está prohibido ir a hacer hoyos [para] sacar greda. Y el guano también hay que comprarlo. Y está súper escaso ya, porque están quedando pocos animales aquí [vacuno]. Por suerte el papá [de mi marido] tenía fundo, y allá el cuñado tiene hartos animales, así que no lo tengo que comprar, lo traigo nomás de allá, pero las demás [alfareras] tienen que comprar el guano. (Teorinda Cedrón)

Desde que yo tengo conocimiento —que me acuerdo de seis años— siempre ha estado la mina de greda ahí en San Vicente. Mi abuela, mi bisabuela, mi mamá sacaban [greda] de ahí y ahora yo también he sacado, porque nos vimos en la obligación de ir a robar greda, porque no tenemos. (Victorina Gallegos)

De central importancia es también el manejo del recetario. Si bien la alfarería quinchamalina sigue un mismo patrón técnico-estético, la composición de la masa a emplear en el modelado depende de la proporción de los materiales que la integran y esta proporción estriba, por una parte, en el tipo de pieza que se quiera crear y, por otra, de la receta que conoce y utiliza la artesana. Estos conocimientos son distintivos de cada alfarera y vienen dados por transmisión dentro del linaje.



HECHO A MANO, EN GREDA Y CON IMAGINACIÓN

La cerámica quinchamalina —inclúyase en esta a la de Santa Cruz de Cuca— tiene un principio constructivo básico: el volumen semiesférico o semiovoide. La simpleza de estos dos volúmenes, más el tubo adosado, permiten la realización de vasijas y piezas globulares aplicadas a diversos diseños. Junto con la destreza en el manejo del material, las loceras van desarrollando un repertorio cada vez más nutrido de formas y representaciones, tanto en sus variantes utilitarias como ornamentales.

¡Hago tantas figuras diferentes! Hago jarros, teteras, azucareras, cafeteras, gallinas, guitarreras. Hago especieros, hago jarros pato, cabritos, chanchos, vacas, pajaritos. Hago elefantitos. El otro día sacaba la cuenta de que hago como 18 figuras [...] no, veintitantas figuras, porque hago unos pebreros de pescado, hago unas guitarreras que, de estas, es la primera guitarrera antigua que se hace, esta, guitarrera como jarro. (Teorinda Cedrón)

A diferencia de otras tradiciones alfareras de Chile, Quinchamalí exhibe una gran variedad de diseños dibujados sobre la superficie negra y lustrosa de sus piezas. Se trata de bosquejos simples y minimalistas, que se repiten simétrica y modularmente evocando, en general, espigas de trigo, flores, pétalos, plumas y hojas. Es común que los dibujos sean realizados mediante achurados, lo que aumenta el valor plástico de las representaciones.

Estos dibujos se realizan mediante incisiones superficiales, trazadas con algún tipo de objeto metálico aguzado, tras el primer bruñido de la pieza y cuando aún está fresca.

Tras el segundo bruñido y la cocción, el dibujo se repasa con cal blanca para destacar el trazo de los diseños inscriptos.

Los dibujos son diferentes, uno le puede hacer una espiga, un ramito de flor, una rosita y más o menos esos son los dibujos que se van haciendo, a la imaginación de uno y uno le puede hacer una cantidad de dibujos, siempre que quede, que le venga a la pieza, porque según cómo sea la pieza también, uno la pinta. (Cecilia Montes)

Quinchamalí goza de reputación y parte de ella se debe a que cada cerámica, por pequeña que sea, es una pieza única, singular. Esto se debe principalmente a que las artesanas tienen en gran estimación el oficio y la tradición que han heredado de sus antepasadas loceras. Por esta misma razón es que ellas se han negado a introducir el molde de matriz u otras técnicas que serialicen la producción cerámica. Así, cada artesana tiene en su mano el control absoluto sobre la pieza que ejecuta y su producción completa.

Por más que le pongamos énfasis en dejar una pieza igual a otra, nunca nos queda igual, que nos queda más pesada, más liviana, más guatona, más grande, más chica, nunca podemos hacer la pieza con medidas [exactas]. (Victorina Gallegos)

Este estilo de trabajo ha permitido el desarrollo de una alfarería de mucha impronta y personalidad, donde el conocedor puede identificar en cada hechura la rúbrica inconfundible de la alfarera que está detrás de la pieza.

La mía la conozco por la manera de ser, por la pinta, por la manera de hacerla, porque aunque todas las artesanas trabajamos en la artesanía, cada una tiene su estilo para hacer la pieza. Mi guitarrera, las teteras y toda esta loza yo la conozco donde sea, si me las han robado por ahí, donde sea yo las conozco. Y si hay piezas de otras artesanas, digo yo esta pieza es de tal persona, esta es de otra persona y así. Cada una se diferencia de la otra pieza. (Cecilia Montes)

Decíamos que las loceras aumentan el repertorio de piezas que pueden ejecutar, conforme se consolidan sus destrezas manuales. Pese a la diversidad de diseños y modelos que una artesana puede llegar a ejecutar, es muy común que ellas se especialicen en cierta pieza, ya sea por la demanda que alguna tenga en particular, o bien, por el virtuosismo alcanzado y la afinidad expresiva que se logra en un particular modelo.

A mí me buscan mucho por las guitarreras abiertas, que esa es la guitarrera más antigua que hay, [al menos] que yo conocí, porque mi bisabuela tenía una guitarrera, ella tomaba mate, la ponía a la orilla del fuego, era muy livianita, estaba entre rojo y negro porque como la ponía al fuego. Lo que daba pa'l fuego se ponía rojo, como que se recocía de nuevo. (Victorina Gallegos)

En algunos casos las artesanas han desarrollado creaciones propias que luego se transforman en modelos a repetir por el resto de las culturas, incrementando el repertorio de la colectividad. Junto con esto, es común que las loceras se identifiquen con la elaboración de ciertas figuras que, en algunos casos, son una suerte de herencia familiar. De igual modo, se distinguen unas de otras por los diseños y el trazo con que pintan (dibujan) la superficie de sus lozas. Es importante destacar este aspecto porque revela que la tradición es algo dinámico que está en permanente reelaboración.

Después hacían el cabrito, la vaquita, no tan perfecto como es el animal, pero se asemeja a lo que es. Ahí se fue inventando cada tiempo más cosas y seguimos con lo mismo. Todas hacemos chanchos, todas vendemos los chanchos igual, unos lo hacen más bonitos, otros más feos, otros más toscos, más pesados, más livianos, pero se vende. [A veces] dicen ¿por qué no inventan otra pieza? ¿Y cómo? ¿Qué más vamos a inventar? Seguimos con nuestra tradición, iremos a morir con nuestra tradición. (Victorina Gallegos)

HERENCIA Y TRANSMISIÓN

La alfarería es en Quinchamalí, como también en otros centros alfareros, un saber que se adquiere en un tipo de práctica participativa, relacional, en un espacio de encuentros permanentes, generalmente ligado al hogar y a la familia. También es una actividad fuertemente connotada por el género, dado que en el contexto rural la factura de la cerámica congrega casi ineludiblemente a las mujeres de un mismo linaje, donde se vinculan en el trabajo madres e hijas, nietas y abuelas, cuñadas y hermanas, suegras y nueras, sobrinas y tías.

Yo vi a mi madre que hacía mucha greda y éramos muy pobres, muy pobres. Mi papá tomaba y mi mamá se preocupaba de que no nos faltara el pan a nosotros [...] Ella hacía mejor las figuras, yo le ayudaba a pulir rapidito y sacábamos —miento si no sería una vez a la semana— dos canastitos de bote [con cerámicas]. ¡Bamos al tren pa' Chillán. La iba a vender yo, porque mi mamá tenía caseras en Chillán y traía mis canastos llenitos con mercadería [viveres] [...] De ella aprendí. Era una muy buena maestra porque trabajaba muy bien: “Tienes que pulir bien, tienes que raspar

bien todas las impurezas, pulir; aprende a dibujar”. Porque yo lo último que aprendí fue a dibujar. Le decía: “¿Por qué no me pinta la loza mamá?”. “Me voy a morir —me decía ella— y no vai a aprender nunca a pintar”. Después me daba cosa porque una se cansa harto en cargar el bruñidor así, o sea, el pintor pa’ pintar así [...] [se] cansa harto. Hasta que aprendí. Primero por encimita le hacía: “Ya, cárgate más” —me decía ella. Y ahí aprendí a dibujar las piezas, hasta que hice el trabajo sola y así, siempre me he ido perfeccionando y ahora ya no me perfecciono más porque ya me quedé así. Ella era María Mercedes Muñoz [la madre]; ella creó el pavo. P’al Mundial del 62 fue a una primera feria a Santiago, al Parque Forestal. (Victorina Gallegos)

Descontando su singularidad y excelencia, sin duda que el éxito de la cerámica de Quinchamalí ha radicado también en su comercialización. Esto ha permitido en el pasado despertar el interés de las mujeres por cultivarla, dado que el rédito de esta práctica ha sido el dinero, en un contexto donde el circulante siempre escaseó. No obstante, es el mismo dinero el que puede terminar por poner en riesgo esta tradición: hoy la vida moderna le ofrece a las mujeres campesinas otras formas de trabajo y rentabilidad. De modo que el principal móvil se ve actualmente debilitado, pues iguales sumas se pueden ganar mediante trabajos u oficios más livianos. Con esto pierde fuerza la idea que el patrimonio cultural inmaterial se mantiene vivo cuando se logra garantizar el relevo generacional; esta transmisión solo es posible si se mantiene viva la motivación. Y si la motivación es exclusivamente el dinero, la práctica dejará de ser importante para todas aquellas mujeres que solo han valorado la alfarería por una cuestión pecuniaria. Por tal motivo, la comunidad de artesanas de Quinchamalí percibe hoy que la alfarería que desarrollan es susceptible de desaparecer, ya que las nuevas generaciones no se muestran especialmente atraídas por el oficio; muchas mujeres jóvenes han emigrado a la ciudad en búsqueda de mejores oportunidades laborales y si han aprendido de niña los secretos de la cerámica, hoy no tienen necesidad alguna de continuar su cultivo.

Todas saben hacer, pulir, incluso hasta los hijos, pero a veces cuando vienen de vacaciones [las muchachas] se ponen a hacer cosas y llevan pa’ ellos, pero de que vayan a ejercer [el oficio] ¡ni tal! Dios lo quiera si algún día les va mal en su trabajo y pueden volver acá, a lo mejor van a tomar esta profesión, pero no sé, nada se sabe [...] Tenemos muchas artesanas que están enfermas, postradas, que no trabajan y estamos quedando nosotras que somos las más vigentes. (Victorina Gallegos)



Lo que pasa es que a las niñas se les está dando más la oportunidad de que se van a estudiar a Chillán. Terminan el cuarto medio, van a la universidad y ahí trabajan en otras cosas, no la greda. Esas son las niñas que [antiguamente] en la casa le ayudaban a la mamá. Pero [ahora] ellas tienen otras posibilidades de estudiar, una profesión o algo, y ya trabajan en eso entonces. La greda a ellas no les llama la atención como algo para vivir, sino que [...], pa' ellas ya pasó esa etapa de la greda. Una vez que ya se fueron pa' Chillán a estudiar, ahí quedó todo [abandonado]. Ahí les quedó la greda y nosotros como estamos más de edad ya no vamos a salir de acá y tenemos que seguir en esto hasta que no podamos trabajar más. (Cecilia Montes)

La diversidad de ofertas laborales provenientes de otros ámbitos y principalmente del trabajo asociado a la agroindustria, crean un escenario de contrastes y comparaciones en el cual la alfarería aparece como una modalidad de subsistencia arcaica, menospreciada y a la cual la juventud no quisiera dedicar su tiempo y energía.

Así que conmigo se muere [la alfarería; no hay descendencia que continúe el oficio]. Y con muchas más se va a morir también, porque las hijas se casan y se van de aquí. [Muchas de ellas] encuentran que [la alfarería] es un trabajo sucio y que es mal visto por trabajar en el barro, como dicen algunas. (Teorinda Cedrón)

Las alfareras organizadas en la Unión de Artesanas de Quinchamalí están conscientes de los riesgos de desaparición del oficio y de la pérdida que esto significaría tanto para la comunidad como para el conjunto de la sociedad chilena. Frente a esta situación, ellas están buscando alianzas para desarrollar gestiones que ofrezcan alguna esperanza de continuidad para una tradición que ha distinguido a Ñuble más allá de las fronteras nacionales.

A lo mejor podíamos conseguir algún fondo pa' que se les pague a las monitoras que enseñan, porque hay que partir así, [hay que caer algo] pa' incentivar al niño también. Al mismo niño que aprenda a hacer, comprarle sus cosas, o sea, llevarlos a una pequeña exposición y que venda sus cosas y que le tome cariño al dinero que hace por su trabajo, [por lo] que aprendió, porque ese es el mejor incentivo que tiene uno: que venda sus cositas. (Victorina Gallegos)

La organización alcanzada por las alfareras a través de la Unión de Artesanas de Quinchamalí ha comenzado a presentar resultados favorables. Especialmente en el ámbito del mejoramiento de la calidad, la plusvalía, el precio justo y la comercialización sin intermediarios, todas estas condiciones básicas para asegurar la continuidad de la tradición como una expresión genuina de la laboriosidad y el ingenio de la mujer quinchamalina.

En efecto, las loceras están conscientes que el oficio tiene futuro solo si se asegura la calidad y se aumentan las posibilidades de comercialización.

[El oficio] es más valorado. [Ahora] yo pido lo que realmente creo que vale mi trabajo y me lo dan [pagan] [...] En la feria de la Católica [Muestra de Artesanía UC], [casi] todas [las alfareras de Quinchamalí] mandan guitarreras [para la venta]. Se ponen dos guitarreras de cada una [alfarera] y los precios a la vista. [Hay de diversos precios], supongamos, \$5.000... yo la vendo a \$12.000 y eligen [las más] [que son más caras]. Y yo vendo casi todas mis guitarreras, las otras [las guitarreras de otras alfareras] a veces se vienen de vuelta. Pero yo les digo: “Aprendan a trabajar bien, pulan bien, dibujen bien. Si no es cantidad. Hay que hacer calidad porque uno va a vender, a demostrar y a exhibir los trabajos, va a tres cosas, no tan solo a vender, va a exhibir”. Por ejemplo, el año antepasado nos sacamos el primer lugar de toda la feria, porque yo hice hartas piezas grandes, entonces las adornaba por aquí, por allá. Una de las chiquillas decía: “No habíamos visto nunca esta greda tan linda, nunca se había visto [esto] en la feria”. Le saqué el primer lugar a la agrupación. Así que yo estoy orgullosa de la agrupación porque me sirve para venir a recrearme. (Victorina Gallegos)

La alfarería es un trabajo muy sacrificado y en esto hay consenso por parte de las artesanas. También hay consenso en que este factor no debiera ser un impedimento, si el beneficio monetario que reporte este trabajo fuese proporcional a la abnegación que impone a la artesana. A pesar de las dificultades que esta tradición alfarera enfrenta para su perpetuación, el balance es positivo: todas coinciden en que durante el último tiempo ha mejorado la evaluación del trabajo que realizan y las formas de comercialización. Por último, a las alfareras de la Unión de Artesanas de Quinchamalí les asiste la convicción de que es necesario seguir trabajando para que su oficio siga dando frutos y exista en el futuro, porque finalmente, en el fondo de cada alfarera la arcilla continúa latiendo.





GLOSARIO

Bruñir: sacar brillo a la pieza cerámica.

Colo: tierra de color rojo que se aplica luego que se ha moldeado la pieza y antes de cocerla con guano.

Guano: material resultante de la acumulación de excrementos de animales de distintos tipo. En la alfarería de Quinchamalí el guano se utiliza para cocer las piezas.

BIBLIOGRAFÍA

*Arturo Lucero Zamora. Constructor de ruedas de agua.

Soto, Claudia (2011). *El Monumento Histórico Ruedas / Azudas de Larmahue: impacto social y territorial del uso de agua para riego en el canal Almahue. Comuna de Pichidegua, Región de O'Higgins* (memoria de pregrado). Santiago, Departamento de Geografía, Universidad de Chile.

Villarroel, Francisca (2014). *Las Ruedas (Azudas) de Larmahue. Técnicas y conocimientos para su construcción, reparación y uso* (expediente para la postulación al Inventario Priorizado de Patrimonio Cultural Inmaterial). Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

*Carpinteros de ribera de lanchas chilotas

Tamayo, Marco (2011). *Las vetas de un saber mestizo. Maestros de ribera de Hualaihué*. Valdivia, Ediciones Kultrún.



Ministro Presidente: **Ernesto Ottone Ramírez**
Subdirector Nacional (S): **Rafael Araya Bugueño**
Jefa Departamento Patrimonio Cultural: **Solange Díaz Valdés**
Jefe Sección Patrimonio Cultural Inmaterial: **Christian Bález Allende**

TESOROS HUMANOS VIVOS

RECONOCIMIENTO 2014

Coordinación publicación

Eileen Leyton Faúndez y Karla Maluk Spahie (CNCA)

Edición, coordinación y producción editorial
Aldo Guajardo Salinas (CNCA)

Textos

Claudia Barril Rejman

Edición de textos

Gastón Carreño González
Agustín Ruiz Zamora y Eileen Leyton Faúndez (CNCA)

Corrección de estilo
Milagros Abalo Cea

Dirección de Arte

Muriel Velasco Aguilar (CNCA)

Diseño

Emilia Valle Krämer

Diagramación

María Paz Jones González (CNCA)

EQUIPO REALIZADOR DEL VIDEO

Dirección Audiovisual

Sebastián Moreno Mardones

Guión

Claudia Barril Rejman
Sebastián Moreno Mardones

Producción

Claudia Barril Rejman

Cámara y sonido

Sebastián Moreno Mardones

Fotografía fija

Claudio Pérez Ramírez

Diseño sonoro

Alfredo Ibarra Contardi

Montaje

Patricio Rodríguez González

Directora audiovisual

Alejandra Ruiz Reyes (CNCA)

Coordinación de producción

Eileen Leyton Faúndez (CNCA)

Producción en terreno

Juan Daniel Soto Zúñiga (Tarapacá)

Guillermo Flores Hidalgo (Tarapacá)

Francisca Villarroel Bloomfield (O'Higgins)

Augusto González Jeldres (Biobío)

Eileen Leyton Faúndez (Los Lagos)

Administración y presupuesto

**Nicole Villagra Cabrera y Juan Rubat Bustos
(CNCA)**

© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016

ISBN (papel): 978-956-352-156-6

ISBN (pdf): 978-956-352-157-3

www.cultura.gob.cl

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

Se terminó de imprimir en el mes de febrero del año 2016 en los talleres de Quad/Graphics Ltda., en la ciudad de Santiago (Chile).

En esta publicación, presentamos con orgullo seis reconocimientos a individuos y comunidades por expresiones asociadas al patrimonio cultural inmaterial en Chile. Un camino diferente para recorrer sus creaciones, pero tremendamente rico en matices y texturas, que van mostrando la diversidad cultural presente en nuestro territorio.