

Revista de Arte

11 y 12



EDICION ESPECIAL DEDICADA A LA CERAMICA DE QUINCHAMALI
INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS. UNIVERSIDAD DE CHILE

Revista de Arte

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

NUMERO ESPECIAL DOBLE: 11 y 12.

Año 1958.

Santiago de Chile.

Oficinas:

Miraflores 556 — Teléfono 30717

Edición impresa y distribuida por

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

Ricardo Santa Cruz 747

Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Presidente del Consejo: Luis Oyarzún, Decano de la Facultad de Bellas Artes. Consejeros: Luis Vargas Rosas, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Marco A. Bontá, Director del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Director del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes. Representantes de las instituciones de artistas plásticos: Camilo Mori, Julio Antonio Vásquez, Lily Garafulic, Augusto Eguiluz, José Caracci. Comisario de Exposiciones: Jorge Caballero.

Portada de Carlos Pedraza.

Los objetos reproducidos en esta edición de propiedad no señalada, pertenecen a las colecciones del Museo de Arte Popular.

Las fotografías, cuyo autor no aparece indicado en el texto, han sido tomadas por el Servicio de Fotocinematografía de la Universidad de Chile.

SUMARIO

	Págs.
<i>Prólogo</i>	
Razón de la encuesta	1
Actualidad de las artes populares. Las primeras ollitas del mercado de Chillán	4
La cuestión del arte campesino	9
Quinchamalí hace veinte años	14
Así vimos la vieja generación de alfareras	17
El complejo campesino en relación con las técnicas y las formas	20
Arte popular y arte culto. Defensa de Quinchamalí	22
Sobre el ennegrecimiento al humo	28
La guitarrera chilena	33
<i>Desarrollo de la encuesta</i>	
Plan de la encuesta	39
Relación del viaje	40
Vida material, casas y terrenos	40
Práxedes Caro	40
Bases de conocimiento	42
Técnica	44
Cualidades y proporciones del material empleado en las lozas	45
Conversación directa con Práxedes Caro, grabada en cinta magnética	46
Familia	47
Producción	48
Cantidad de piezas por día. Curva de producción	50
Subdivisión del trabajo	50
Comercio en la actualidad	50
Dos tendencias entre las principales ceramistas	50
Historia y geografía de Quinchamalí	52
Primeras artesanas y datos biográficos de las de hoy	52
Situación actual	53
El mercado de Chillán	53
Vocabulario. Observaciones sobre algunas voces empleadas en Quinchamalí	56
Bibliografía	58

OLEOS

FERNANDO MORALES

4 al 16 de agosto

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

CHILEAN ART

CERAMICAS DE QUINCHAMALI

AGUSTINAS 1169 — SANTIAGO

CERAMICAS DE POMAIRE

COBRERIA

PLATERIA

VICUÑAS

RECUERDOS DE CHILE

PROXIMAMENTE CHILEAN ART INAUGURARA

UNA SALA PERMANENTE DE EXPOSICIONES DE

PINTURAS, CERRAJERIA ARTISTICA, ETC.

TODO LO QUE SU OFICINA NECESITE
LO ENCONTRARA EN:

LIBRERIA CORNEJO

FIRMA CHILENA ESTABLECIDA EN 1910

AHUMADA 21

TELEFONO 83978

ESTADO 23

SANTIAGO DE CHILE

PRODUCTOS ARTEL

LIBRERIA NACIONAL
OSVALDO MATZNER WINTER

ARTICULOS PARA DIBUJO TECNICO Y ARTISTICO-IMPORTACION DIRECTA

Av. B. O'HIGGINS 331 - TELEFONO 30349 - CASILLA 13211 - SANTIAGO

Y SU NUEVO LOCAL: ESTADO 120



SALA DE EXPOSICIONES DEL BANCO DE CHILE

Situada en el Edificio de la Caja de Previsión del Banco
HUERFANOS 779, Subterráneo



Piso de mosaico con hermosas aplicaciones de cerámica de
Quinchamali en la Galería de la Caja de Previsión. Edificio
del Banco de Chile — HUERFANOS y SAN ANTONIO

CASA DE LA CULTURA DE ÑUÑO A

PARQUE RESIDENCIAL J. P. ALESSANDRI, AVDA. IRARRAZAVAL 4055



MUSEO DE ARTES PLASTICAS

PINTURA Y ESCULTURA CHILENAS

ABIERTO AL PUBLICO DIARIAMENTE

ARTES GRAFICAS DE DINAMARCA

23 DE SEPTIEMBRE AL 4 DE OCTUBRE

SALA DE EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

LIBRERIA UNIVERSITARIA

SALA DE DISCOS

Obras dirigidas por el eminente director holandés WILLEM VAN OTTERLOO, que este año actuará en Chile, en la temporada de conciertos del Instituto de Extensión Musical:

BEETHOVEN:

CONCERTO Nº 3, EN DO MENOR, OP. 37, PARA PIANO Y ORQUESTA.—Sol. Cor de Groot. Orquesta Sinfónica de Viena.

BERLIOZ:

SINFONÍA FANTÁSTICA, OP. 14.—Orquesta Filarmónica de Berlín.

BRUCKNER:

SINFONÍA Nº 4, EN MI BEMOL MAYOR, ROMÁNTICA.—Orquesta Filarmónica de La Haya.

GLAZOUNOV:

CONCERTO EN LA MENOR, OP. 82, PARA VIOLÍN Y ORQUESTA.—Sol. Thomas Magyar y Orquesta Filarmónica de La Haya.

LISZT:

CONCERTO Nº 1, EN MI BEMOL MAYOR, PARA PIANO Y ORQUESTA.
CONCERTO Nº 2, EN LA MAYOR, PARA PIANO Y ORQUESTA.—Sol. Cor de Groot y Orquesta Filarmónica de Radio Hilversum.

RAVEL:

VALSES NOBLES Y SENTIMENTALES. PAVANA PARA UNA INFANTA DI-PUNTA.—Orquesta Filarmónica de La Haya.

SIBELIUS:

CONCERTO EN RE MENOR, OP. 47, PARA VIOLÍN Y ORQUESTA.—Sol. Thomas Magyar. Orquesta Filarmónica de La Haya.

Estos discos puede Ud. adquirirlos en la SALA DE DISCOS de la LIBRERÍA UNIVERSITARIA, en grabaciones PHILIPS de alta fidelidad.

EDITORIAL UNIVERSITARIA

ALAMEDA 1058 - TELEF. 64914

CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

ACABA DE APARECER:

INSTITUTO DE EXTENSION
DE ARTES PLASTICAS

Carlos Ossandón Guzmán

ALVARO
CASANOVA

Alvarova Z

14

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

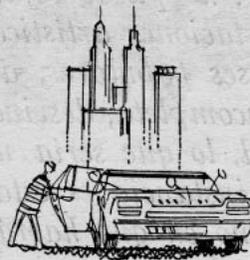
MONOGRAFIA PROFUSAMENTE ILUSTRADA DEL
GRAN MARINISTA CHILENO

PIDALA EN TODAS LAS LIBRERIAS



Vacaciones en MIAMI Y NUEVA YORK

Goce de
la temporada
veraniega más
famosa del mundo



¡Vuele a MIAMI por CINTA-ALA y complete sus vacaciones con la visión de la gran urbe... la más fabulosa del mundo! ...en la época más barata del año.

¡Un centro de recreo insuperado y una metrópoli cosmopolita lo esperan!

APROVECHE NUESTRO SISTEMA DE TARIFAS BAJAS.

Consulte a su Agente de Viajes o a

CINTA ALA

Teatinos 304

CARREÑO

19 AL 30 DE AGOSTO

EL GRAN PINTOR CUBANO EXPONE EN LA
SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

LIBRERIA

Studio

AGUSTINAS 966

MIAMI Y NUEVA YORK

Con este número especial dedicado a la cerámica de Quinchamalí, *Revista de Arte* cree atender una parte del programa ineludible que le corresponde desarrollar en sus tareas específicas.

Una publicación destinada al análisis, estudio y conocimiento de los problemas estéticos que inciden en el desarrollo de nuestra cultura superior, no puede dejar de lado, ignorando, las manifestaciones artísticas tradicionales de nuestras clases populares, a riesgo de realizar una tarea incompleta, desvinculada de nuestra propia realidad, lo que sería una grave falta, pues en última instancia es esta realidad social el campo mismo en que habrá de germinar todo estudio de cultura superior.

Chile, como todos los países americanos, tiene un subsuelo histórico rico de sustancias hereditarias, que salen a la superficie como un filón de materia prima en las artesanías del pueblo, en sus oficios más humildes.

Es imprescindible examinar bajo la nueva luz de nuestro tiempo estas manifestaciones formales de la gente del pueblo, cuyas raíces tocan la tradición más vetusta de los oficios. Es necesario ofrecer a los estudiosos un mínimum de información responsable sobre estos hechos de nuestra vida colectiva, que hasta aquí han permanecido fuera de la órbita de los estudios artísticos habituales.

El presente número de *Revista de Arte* debe entenderse, pues, como un aporte a la integración de valores que debe existir entre la cultura popular y las altas expresiones del espíritu creador.

Studio

AGUSTINAS

LIBRERIA UNIVERSITARIA

SALA DE DISCOS

Ópera histórica por el cantante alemán Wolfgang Willm Van OTTILIO que está actuando en Chile en la temporada de conciertos del Instituto de Estudios Musicales.

BETHOVEN

Concerto No. 2 en Do menor Op. 19 para piano y orquesta. Sal. Car de Grand Opéra, Sinfónica de Viena.

BERLIOZ

Sinfónica Pastoral, Op. 14. Concerto No. 1 en Mi menor.

BRUCKNER

Concerto No. 4 en Mi menor para piano y orquesta. Sinfónica de Viena.

CHAYKOV

Concerto en la menor, Op. 24 para piano y orquesta. Thomas Mayer y Orquesta Filarmónica.

LISTZ

Concerto No. 1 en Mi menor. Concerto No. 2 en la menor. de Grand y Orquesta Filarmónica.

RAVIL

Voces solas y orquestales. Sinfónica Filarmónica de Viena.

SIBELIUS

Concerto en la menor, Op. 44. Thomas Mayer, Orquesta Filarmónica de Viena.

Estos discos pueden ser adquiridos en las librerías universitarias en Santiago.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

ALAMEDA 102 - TEL. 2011

CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

AGART DE ATARROTE

INSTITUTO DE

DE ARTES

Y

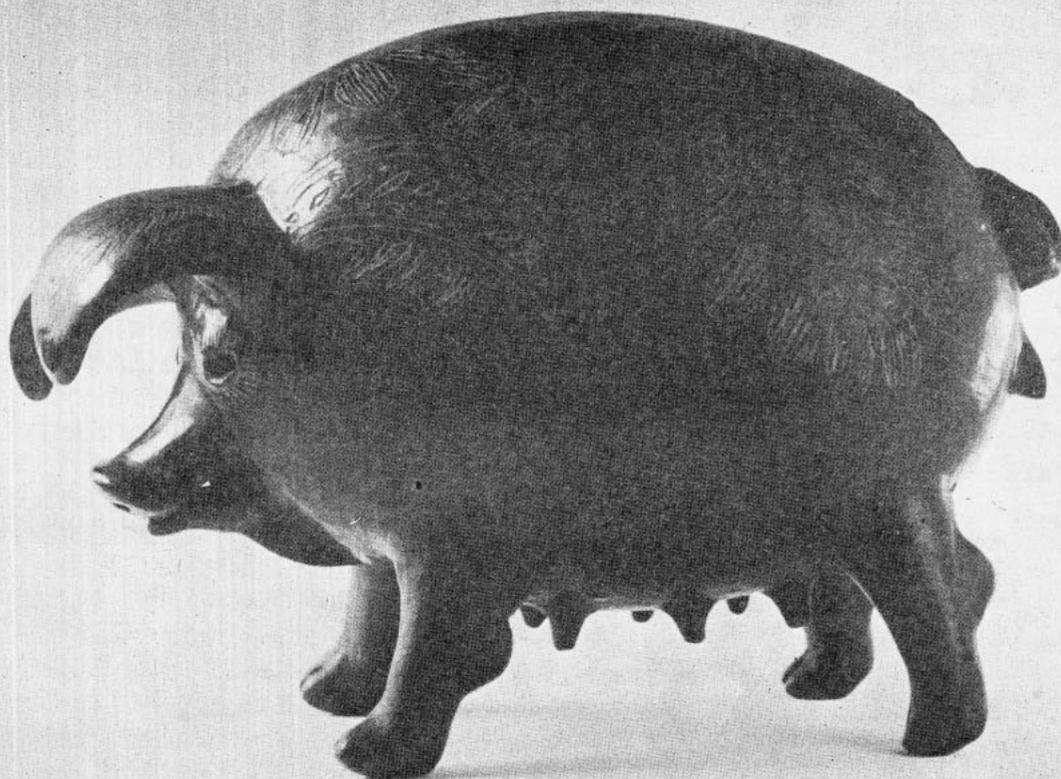
DE

COLECCION ARTISTAS CHILENOS

MOVIMIENTO PROGRESIVISTA HURTADA DEL

GRAN MARINISTA CHILENO

EDADA EN TODAS LAS LIBRERIAS



Chancho alcancia. Tipo realista poco estilizado.
Alto: 18 cms. Largo: 25 cms., 1938.

RAZON DE LA ENCUESTA

Como director del Museo de Arte Popular me ha tocado más de una vez tener que lamentar la ausencia de bibliografía que existe acerca de las artesanías del pueblo de Chile.

Muchas consultas del público interesado, del país y del extranjero, se han estrellado con la falta de publicaciones especializadas que puedan ilustrar sobre el tema y den satisfacción a los múltiples problemas que surgen día a día sobre el particular. Algunos escasos folletos, solamente, pueden utilizarse en la actualidad sobre aspectos muy generales o reducidos de estas expresiones del alma colectiva. Para suplir esta deficiencia en las labores del Museo hemos tenido que atender personalmente cada demanda de informes, proporcionando copias de los estudios más conocidos, o dando referencias bibliográficas de utilidad eventual por su difícil acceso, ya que en muchos casos se refieren a simples artículos de revistas o diarios poco conocidos.

El empeño que hemos puesto en la cátedra de la Facultad de Bellas Artes para estimular entre nuestros alumnos las investigaciones sobre el arte popular en las memorias de grado no han logrado solucionar el problema, todavía, por la dificultad con que se imprimen estos trabajos de prueba. Más de una monografía sobre cerámica, cestería o tejidos chilenos que podría ser de gran utilidad para consultas, aun valiendo las mejores calificaciones a sus autores, permanece inédita en los archivos universitarios.

Con respecto a la alfarería de Quinchamalí el problema se agudiza especialmente debido al tipismo sobresaliente de esta manufactura que la hace particularmente interesante entre los aficionados, junto a la falta casi absoluta de referencias impresas y coordinadas que puedan informar sobre ella. En verdad, hasta el presente, aparte de las nociones muy escuetas que aparecen en algunos catálogos del Museo

de Arte Popular, no existe, aparte del de Reed, ningún estudio monográfico sobre tales elaboraciones (1).

Diariamente recibíamos demandas del público pidiendo indicaciones bibliográficas sobre esta artesanía. Mucha gente quiere saber dónde está Quinchamalí, geográficamente, cómo se hacen las piezas de esta cerámica no vitrificada ferruginosa, cuál es su origen formal y técnico, qué gentes las producen, si se trata de núcleos criollos o indígenas, el interés estético de sus expresiones, etc.

En estas circunstancias pensé que era urgente dar a la publicidad un informe utilizable para absolver todas estas dudas.

Para ello resolvimos que un número considerable de alumnos del curso sobre arte popular de nuestra cátedra, realizase una visita a la ciudad de Chillán, poniéndose en contacto directo con la región, a fin de hacer un estudio del medio en que se producen estas formas cerámicas, conociendo antes que nada, personalmente, a las campesinas que las hacen.

Este es el origen del presente trabajo.

Ahora, cuando nos planteamos la investigación misma, debo explicar todavía que resolví darle el carácter de una encuesta, porque era una oportunidad que no podíamos desperdiciar en las tareas prácticas del curso, puesto que los alumnos podían realizar por sí mismos, en un terreno apropiado, las observaciones del caso; presentaba la ventaja de estar realizada por muchas personas a la vez, multiplicidad

de testimonios, que no podían sino significar mayor control de los datos recogidos.

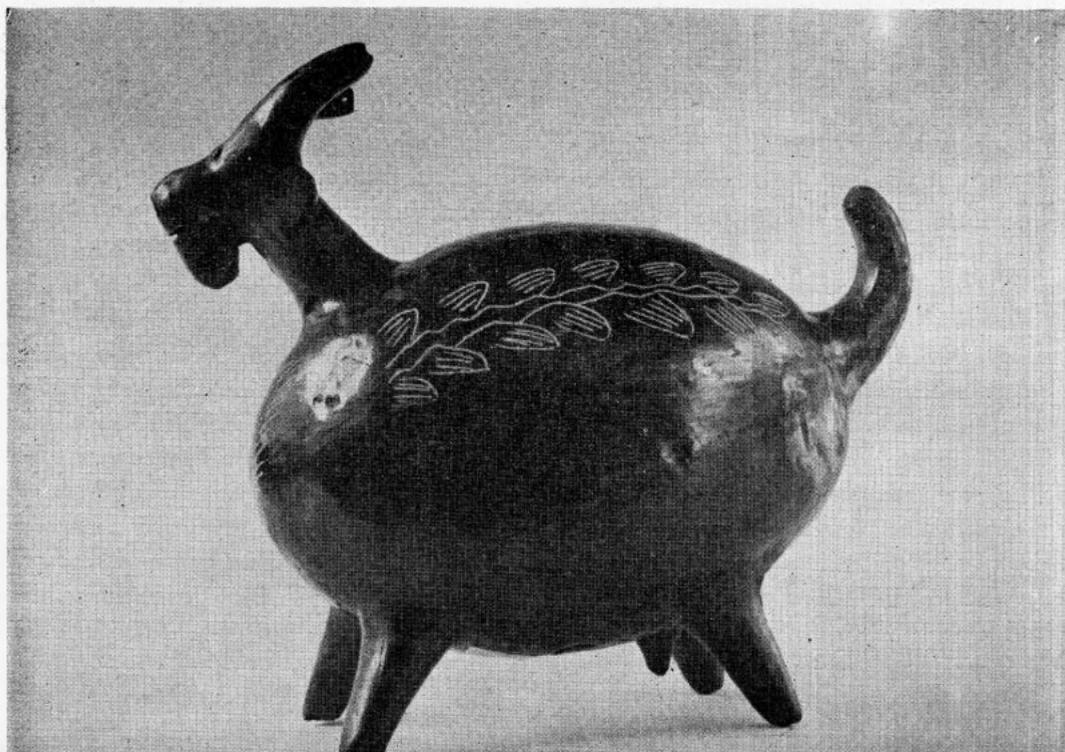
Una encuesta bien llevada, naturalmente, necesita de un buen tiempo disponible y los alumnos no podían sino realizar un viaje de fin de semana a Chillán. La limitación de nuestras posibilidades era evidente. Pero los beneficios de una visita objetiva eran un hecho también que no podíamos dejar de aprovechar, por lo cual decidimos darle la mayor eficacia posible al plan mismo de la encuesta tratando de contrarrestar de esta manera el poco tiempo disponible para permanecer en la región pensando que el testimonio que pudiera dejar escrito un grupo de personas interesadas a su paso por Quinchamalí podría esclarecer, de todos modos, muchas cosas desconocidas acerca de sus pobladores y del oficio artesanal que practican.

De esta suerte fijamos los puntos que debería contemplar la investigación de modo que ella pudiese dar una idea real de la vida misma de la gente que nos ocupaba, no sólo en cuanto a la actividad que practican, sino al complejo social al que pertenecen y que directa o indirectamente está determinando su modo característico de ser.

Un planteamiento de esta clase debería considerar junto con los diversos aspectos de la producción de cerámica, transmisión de la técnica, fases de elaboración, herramientas utilizadas, materia prima, también otros factores indispensables a un cuadro visual, como, por ejemplo, las influencias económicas que determinan esta producción en el mercado, el ambiente social en que se desenvuelve esta gente, cómo son sus casas, cómo está constituida su familia, cuáles son sus relaciones con el mundo que las rodea. Pensamos que en la conversación directa podríamos establecer

(1) *Concursus ad Ergologiae Popularis Chilensis.*
Carlos S. Reed. Santiago, Imprenta Cervantes, 1927.

Cabra alcancía. Estilo característico.
Alto: 19 cms. Largo: 22 cms., 1955.





Jarro. Forma tradicional.
Alto: 17,5 cmts. Diámetro: 16 cmts., 1943.

algo de su carácter psicológico y moral, por lo cual dirigimos la observación en determinado sentido, con los resultados que pueden leerse más adelante.

Para extremar la objetividad de nuestro estudio agregamos al texto el documento vivo, libre de toda interpretación, a saber: fotografías instantáneas de diversos aspectos de la manufactura captada en el mismo trabajo, las respuestas registradas en cinta magnética de una de las alfareras más conocidas: Práxedes Caro, y por último un vocabulario del lenguaje característico de la localidad.

Establecidos los términos de la encuesta —que damos en detalle en la página 39— la dividimos en varios aspectos según se refiriesen a la industria misma de la cerámica, o se tratase de estudiar a la gente, su vida material o espiritual, distribuyendo el trabajo a grupos de cuatro o cinco alumnos a fin de no desperdiciar el menor esfuerzo, concretando la atención sobre cada punto investigable. Así, por ejemplo, un grupo trataría de informarse exclusivamente de los términos en que se desenvuelve la vida material de los hogares, cómo son sus casas, sus vestidos, sus alimentos; otro grupo, debía ocuparse a su vez, sólo de la producción industrial de la alfarería, técnicas, ventas, etc.; otro, de la composición de la familia, bases del conocimiento (alfabetización), diversiones, ideas de la gente.

Ahora bien, de todos y cada uno de los informes hechos por los miembros de los grupos que, naturalmente, repetían muchos datos comúnmente observados, hemos extraído lo más significativo en cada caso, lo dicho con mayor propiedad, a veces, para formar un cuerpo coordinado de lectura capaz de absolver los planteamientos de la encuesta. Para mayor claridad expositiva hemos puesto en el texto, al lado de cada observación el nombre de quien la hizo en pequeña letra cursiva.

Los datos aquí recogidos pueden servir, pues, para ilus-

trar acerca del estado en que encontraron esta artesanía chilena, un grupo de personas que visitaron el lugar un día de junio de 1956. Es todo lo que podíamos pretender como resultado de una encuesta tan rápida, aun realizada en las mejores condiciones.

Ahora completamos este cuadro con otras referencias de fondo, indispensables, como ser la historia de la región en la crónica hazañosa de las guerras de Chile, la tradición lugareña oral más inmediata, la especialización técnica que existe en la actualidad según la topografía del lugar, estadística aproximada de las artesanas y nombres propios de las más conocidas que aparecen aquí como contribución de la Escuela Normal de Chillán.

En efecto, el profesor de artes plásticas de ese establecimiento educacional, señor Baltazar Hernández, vivamente interesado en el arte popular de la región, ha estimulado entre sus alumnos el estudio de estas materias, de manera que algunos de ellos, vinculados a la zona, han podido estudiar en el terreno, sin urgencia, los aspectos particulares más pormenorizados de la producción cerámica en sus memorias de prueba.

Gracias a su iniciativa, por ejemplo, el joven Juan Zárate consultó con nosotros el plan de su memoria sobre "Arte Popular de Quinchamalí" y recibió algunas indicaciones de nuestra parte, que coinciden, en líneas generales, con los planteamientos de nuestra encuesta. De todo ello dejamos constancia en el cuerpo de esta publicación.

Finalmente, hemos agregado estas páginas nuestras conteniendo algunas consideraciones de orden general sobre el tema, desarrollo de algunos conceptos indispensables sobre lo mismo, tesis estética del problema más la relación de hechos culturales que es necesario tener presentes para comprender en toda su extensión lo que sucede alrededor de la materia.

ACTUALIDAD DE LAS ARTES POPULARES. LAS PRIMERAS OLLITAS DEL MERCADO DE CHILLAN

Las artes populares han adquirido, en estos últimos tiempos, un interés excepcional que veinte años atrás no tenían. Tal hecho corresponde a la culminación de un fenómeno cultural de la época en la cual el hombre contemporáneo, hastiado de los placeres que podía darle el arte racional, embriagado probablemente por sus excesos tiende, como en todo período de crisis, a recuperar su equilibrio buscando de nuevo las sensaciones elementales, las formas primigenias creadas más por el instinto que por la razón.

Es la búsqueda de lo humano, siempre. Las especulaciones de la mente nos apartan de la tierra maternal y nutricia

en que vivimos y hay que volver a ella a mirar lo que hay cerca del hogar ancestral, a mirarnos a nosotros mismos y a nuestra gente. En este sentido es que se han rehabilitado también los nacionalismos en la sociedad de hoy.

La causa inmediata del fenómeno es que en la actualidad nuestra civilización tiende a universalizar las costumbres uniformando los usos de la gente a la medida que la producción de la gran industria así lo exige, con la ampliación cada vez mayor de sus mercados. En virtud de esta tendencia los caracteres típicos empiezan a desaparecer, y junto con ello, entonces, se valoriza lo que va quedando en sín-

Toro. Creación de Carlina Yévenes, no repetida más tarde.

Alto: 17,5 cms. Largo: 20 cms., 1938.



tesis expresiva inconfundible, de representativo de un pueblo o región. A medida que las cosas escasean empiezan a echarse de menos: es la vieja ley.

El nacionalismo en Chile ha acentuado su fuerza de esta misma manera. Hemos podido ver que en el término de unos veinticinco años se ha generado una corriente cada día más vigorosa que tiende a recuperar el sentido propio de nación que subsiste en los usos populares. Para esto ha debido rehabilitar los atributos, expresiones y enseres más humildes del pueblo. La cueca, que antiguamente se bailaba en las chinganas de los barrios ha llegado a las salas de café concierto y los salones privados, en tanto que los discos de las canciones folklóricas alcanzan las más altas ventas en la música mecánica; los trajes de nuestros huasos han llegado a ser un lujo de ostentación de la gente más distinguida, los rodeos de animales se realizan como un espectáculo de exaltación patriótica aun en las grandes ciudades. Junto con todos estos hechos hay una predisposición cada día mayor por introducir en la decoración interior de las casas, curiosidades significativas, objetos "típicos" que representen modos de la vida colectiva, costumbres heredadas, cosas chilenas.

Es la moda del momento.

El buen gusto, además, lo autoriza. Contra los bibelots industriales, contra los objetos de adorno producidos en cantidad, contra lo standard indiferenciado, hay que buscar lo que aún hace la mano del hombre, la artesanía doméstica, la gracia de nuestro propio pueblo.

En este enunciado se basa la curiosidad despertada por la cerámica de Quinchamalí. Por ser de la localidad —mi familia es de la ciudad de Chillán— puedo dar testimonio

de la evolución que ha experimentado entre la gente la manera de apreciar las obras de esta artesanía. Recuerdo que de niño, las empleadas domésticas traían del mercado para embelego de los niños, pequeñas figuritas de greda negra, por lo general ollitas decoradas con rayas blancas, amarillas y rojas, en forma de hojuelas. Fue el comienzo de una iniciativa de oficio que a la larga ha ido a parar en las formas actuales ya tan conocidas: animales, cerdos, cabras, pavos, pescados, ranas, jinetes, etc. En principio las alfareras hicieron pequeñeces de entretenimiento, por curiosidad, para satisfacer la presión del mercado de Chillán que pedía juguetes, cositas para los niños. Más tarde desarrollaron otras formas en esta misma dirección, vale decir, de simple adorno. La cerámica tradicional de raíz indígena sólo hacía utensilios prácticos de uso doméstico, ollas, fuentes, cántaros, que se vendían en el mercado abierto a las amas de casa para las necesidades del hogar. Desde la colonia más remota siempre se hicieron objetos con este fin para llenar necesidades imprescindibles. No existía entonces la gran industria que hoy provee a la gente de vajilla de hierro enlozado, loza vidriada, porcelana y las mujeres, entonces, como una labor doméstica de rutina amasaban y cocían su propia vajilla haciéndola de greda en terrenos convenientes a los grupos habitacionales, en las afueras de los pueblos o villorrios. En Chillán ocurría esto también, cuando yo era niño había cocimiento de greda en las poblaciones que se extienden más allá de las cuatro avenidas que encuadran la ciudad: por lo menos yo conocí labores de esta especie en Chillancito y Huambalí. En los alrededores de La Serena, Alhué, Melipilla y muchas otras ciudades y villas de vieja data, subsisten todavía.

Tales son las proyecciones inmediatas de la situación. Lo que hemos visto nosotros mismos. A este respecto podemos agregar que en Chillán el comercio de cerámica utilitaria estuvo siempre más al alcance del pueblo en la plazuela de la Merced; allí se vendían las ollas, tinajas, platos y cántaros. Los juguetes, las pequeñeces de adorno, asimismo la alfarería negra brillante, decorada, más acabada o de lujo, podríamos decir, empezó a venderse al público en el mercado cerrado donde la gente con posibilidades económicas, iba a buscar cosas de más precio o simplemente más industrializadas como flores de papel para adornar los santos, zuecos, zapatos. Allí también estaban las carnicerías, los negocios de embutidos de cerdo, las cocinerías y las pescaderías.

Aún recuerdo ese viejo edificio en cuyas tres puertas pululaban los faltes vendiendo espejos, santos, detentes bordados, cordones, horquillas, alfileres y joyas falsas

Ahora bien, ¿en qué momento empezó a desarrollarse este estilo formal que hoy es característico de la zona de Quinchamalí representado por el cerdo alcancía y la mujer con guitarra? Es difícil establecerlo con precisión, aunque me parece indudable que ha sido el mercado de Chillán el que ha determinado en última instancia, con su presión económica, la aparición y desarrollo de estos objetos artesanales.

Eso sí que la forma más antigua conocida ha sido, seguramente, el chancho alcancía, en seguida, vino tal vez la mujer con guitarra, luego las cabras, y en orden de sucesión, aves, pescados. El año 1935 mandé yo a hacer la primera vaca que salió de allí, con todas las precauciones que es posible imaginar, pues estimo atentatorio a la vida misma del arte popular estos encargos de piezas únicas.

Más tarde apareció el caballo con jinete, luego carretas con bueyes, parejas de bailarines, etc. Por excepción se han hecho a veces sapos, (el Museo de Arte Popular posee uno).

Creo que una característica del estilo de estos objetos es su vinculación radical con la cerámica doméstica de procedencia indígena. En efecto, están muy a la vista ciertos rasgos correspondientes, como por ejemplo, la utilidad que deben prestar: el chancho fue siempre una alcancía para guardar dinero; la forma de las figuras, cabras, chanchos, toros, pavos, muestran un cuerpo igual, en forma de huevo, lo que significa identidad de función en el hecho. Sirven para algo: son huchas o continentes de líquido.

La cerámica de Pomaire ha perdido estos caracteres perturbada por los turistas que visitan a diario el lugar y sólo se interesan por las piezas de barro como curiosidad artística. Entendido esto por las artesanas empiezan a trabajar en un terreno desconocido para ellas, para gente extraña que se deslumbra con las cosas más simples, paga lo que le cobran por ello, y lanza exclamaciones de admiración por lo "decorativo" y "artístico" de cada pieza. Estas nociones extrañas a la vida común de la aldea mata los caracteres propios de la artesanía tradicional y abre un ancho cauce a las influencias ajenas a ese medio, desnaturalizando su lenguaje expresivo. El buen gusto y lo artístico de los curiosos ocasionales que allí llegan va depositando día a día su funesta

influencia, a través de la cual se filtra impalpablemente el realismo industrial, despersonalizado e indiferenciado, que a la postre es la desaparición misma de un tipismo artesanal.

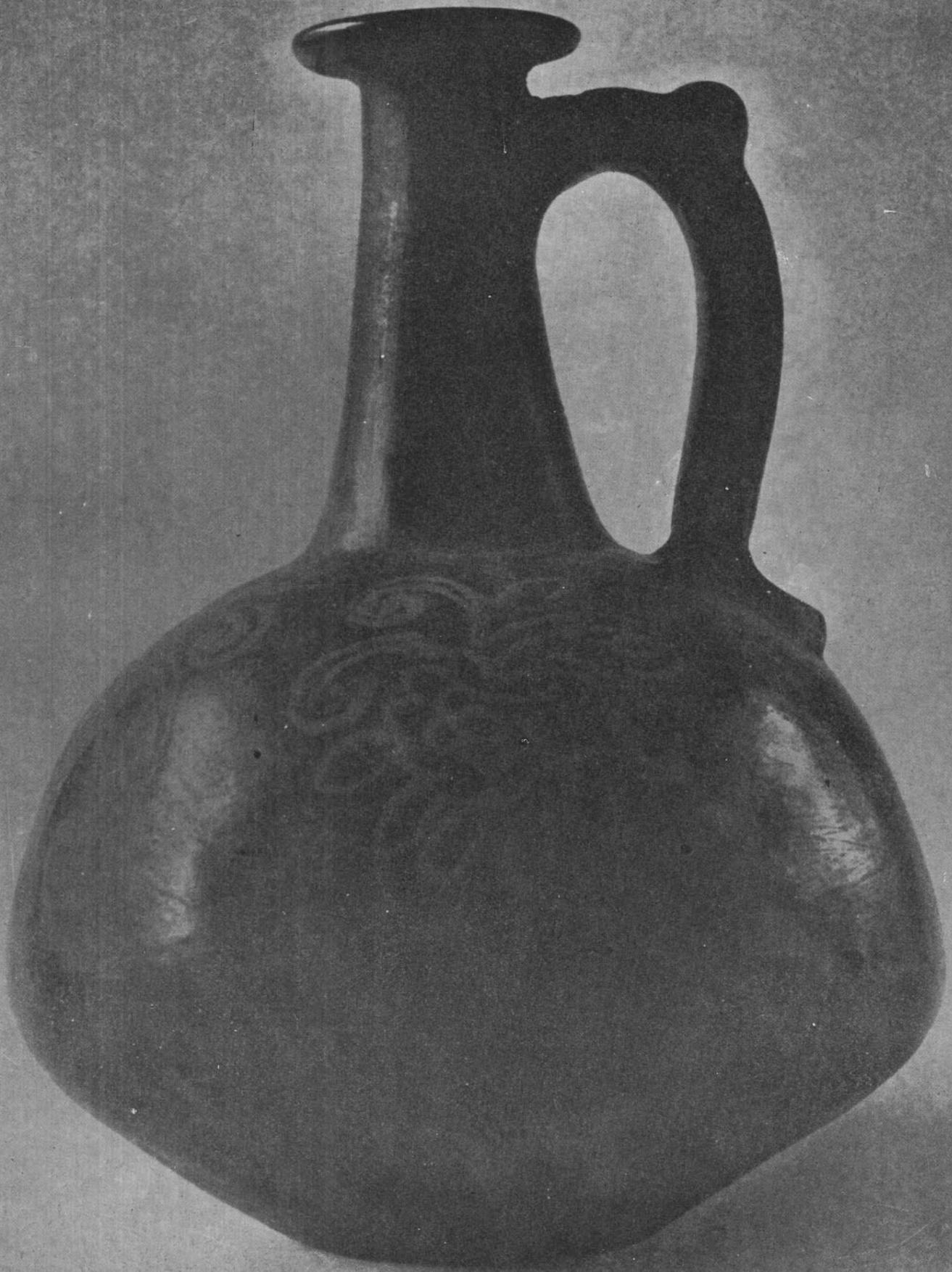
La alfarería de Quinchamalí no ha caído aún en esto, porque permanece todavía pegada a las raíces consuetudinarias del oficio heredado. Vive aún la generación de obreras que sólo hacía trabajos de barro para solucionar problemas domésticos del hogar, y en esta tarea humilde, sólo como complemento de ella, empezó a desarrollar las formas de greda negra que hoy tanto interesan a los aficionados al arte popular. Es un hecho que la proximidad de esta derivación troncal nutre todavía los caracteres de tales formas.

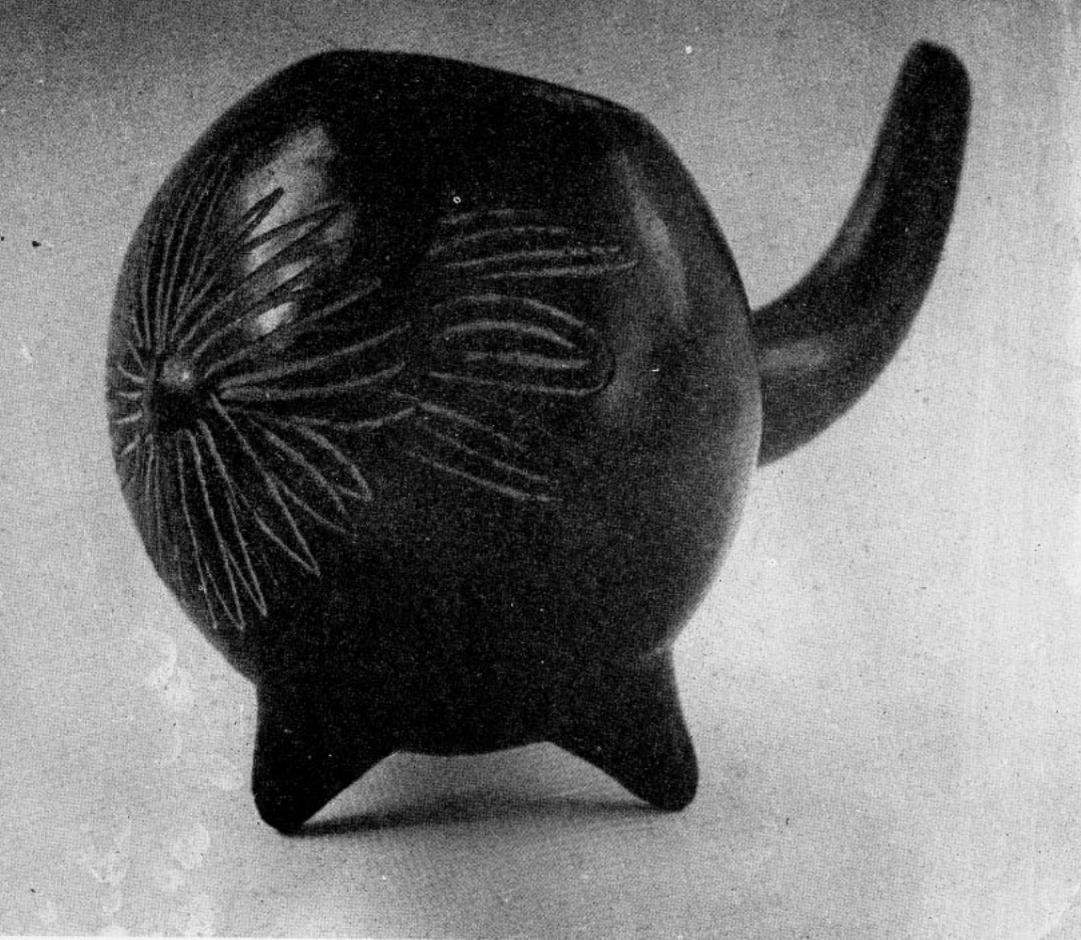
Pero, en estos últimos tiempos, de unos diez a quince años a esta parte, empieza a ejercerse allí una fuerte presión del medio urbano como consecuencia de la expansión del favor público que han alcanzado sus productos. Ahora no sólo los viajeros que pasan por la ciudad de Chillán se interesan por estos objetos que por muchos años se han vendido en el mercado municipal, sino que muchas otras personas, comitivas cada vez más numerosas de turistas, estudiantes, sociedades artísticas y científicas llegan en romería hasta el lugar mismo de Quinchamalí a curiosarse, comprar y conocer el medio en que se elabora esta cerámica a fin de aparecer informados acerca de un tema del momento.

De este contacto precipitado, de este desborde de la ciudad sobre el campo habrán de deducirse muchas consecuencias adversas a la vitalidad misma de este oficio. El arte popular es consuetudinario, anónimo y está íntimamente vinculado a las necesidades del hogar campesino. Al convertirse en una industria ornamental para la gente de la ciudad, sin utilidad práctica alguna para las propias mujeres que lo elaboran, pierde su esencia íntima y cambia de dirección. Los comerciantes espoleados por el lucro piden novedades, siempre novedades y los centros artísticos, por su parte, quieren premiar a todo costo la originalidad, entonces las formas comunes que resumían en sí las virtudes del oficio ceden su lugar a otros patrones determinados por estos agentes extraños que ya no corresponden a las leyes de la artesanía clásica.

¿Es lo que ocurre con la alfarería de Chillán? No exactamente. En ella aún mantienen su popularidad las figuras más conocidas como el chancho alcancía y la mujer con guitarra, pero el estímulo a la originalidad y al modelado de piezas "únicas" del arte culto empieza a hacer impacto en la producción actual. Muchas figuraciones nuevas han aparecido *pensadas* por gente de la ciudad que, con sus ideas personales sobre la vida rural, quiere atribuir a los campesinos determinada manera de crear. De aquí proceden algunas formas que aluden a leyendas lugareñas, preconizadas seguramente por algunos aficionados al folklore. Pero también ha aparecido cierto espíritu grotesco y jocoso en otras piezas que debemos cargar a la cuenta de los que piden originalidad, "gracia chilena", etc.

Cántaro. Forma de transición entre el jarro indígena y la botella de vidrio.
Alto: 24 cms. Diámetro: 19 cms., 1942.

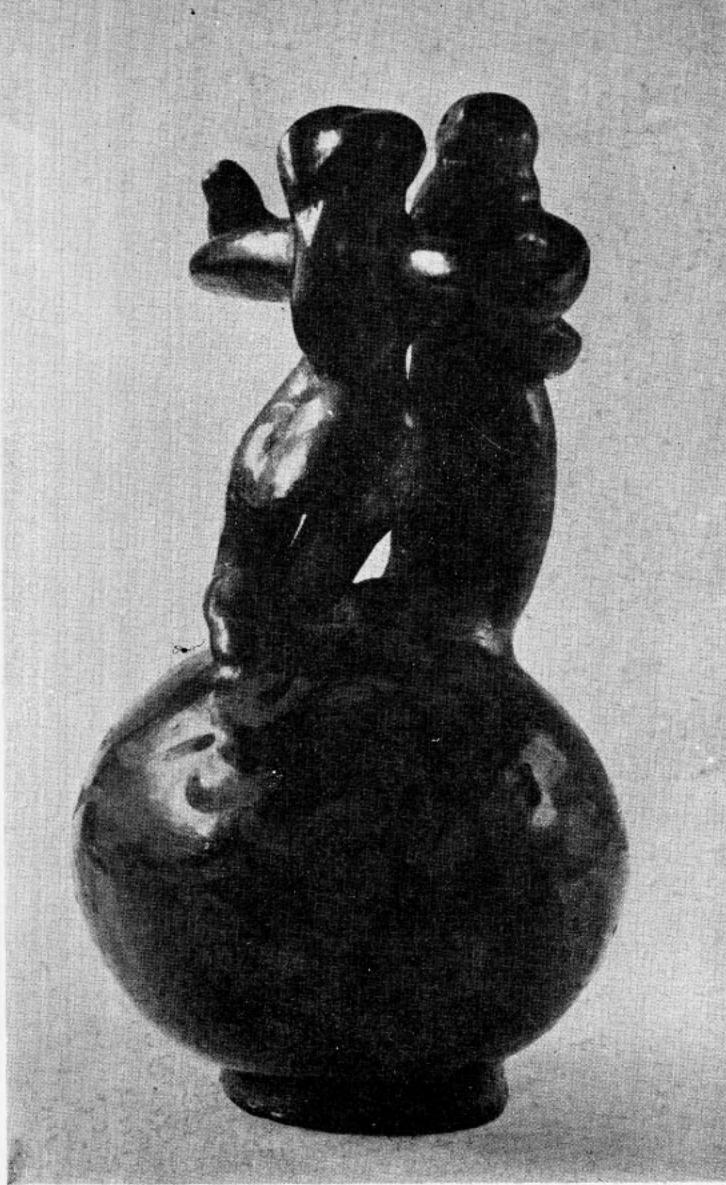




Mate. Reproducción en greda de una forma natural, el fruto de la calabaza.
Alto: 7,5 cmts. Diámetro: 7 cmts., 1948.



Mate. Tiesto funcional creado por la alfarera.
Alto: 8 cmts. Diámetro: 9 cmts., 1953.



Alcancía con bailarines. Desviación actual hacia lo grotesco.
Alto: 13 cmts. Diámetro: 9 cmts., 1956.

LA CUESTION DEL ARTE CAMPESINO

Para llegar a determinar la estética de esta cerámica tenemos que definir, en cierto modo, su estadio de origen. ¿Cuáles son las características reales del campo chileno contiguo a la ciudad de Chillán? En la encuesta, cuyos resultados damos a continuación, pueden encontrarse muchos antecedentes útiles para entender este mundo rural, sus problemas económicos, sus condiciones de vida. Por de pronto corresponde este sitio a una zona de las más antiguas de Chile donde primero hubo agricultura y colonización españolas. De campos feraces aptos para toda clase de cultivos, desde los primeros tiempos sirvió de egido a los ejércitos españoles, de despensa de aprovisionamiento y fue frontera

de lucha en la zona central donde se estrellaba el malón de los indígenas que bajaban periódicamente de la cordillera para atacar a Chillán (1). Hay una descripción de la zona, hecha por don Alonso de Ercilla en 1558, que no resistimos a la tentación de transcribirla por la atmósfera pastoril que la envuelve, digna del Siglo de Oro español, y la inspirada y deslumbradora visión panorámica del lugar.

(1) Cuando ya las encomiendas estaban casi extinguidas en Chile, 1778, aún quedaban en Itata once pueblos de indios encomendados, con un total de 267 individuos, cantidad superior, por separado, a todos los núcleos subsistentes en el país. J. T. Medina. Cosas de la Colonia. Fondo Histórico, pág. 362.



Nuevas formas de caballos con jinetes aparecidas últimamente.
¿Influencia de Práxedes Caro?
Cerámica parda, 1956.

Junto a donde con recio movimiento
baja de un monte Itata caudaloso
atravesando aquel umbroso asiento
con sesgo curso, grave y espacioso.
Los árboles provocan a contento
el viento sopla allí más amoroso
burlando con las tiernas florecillas
rojas, azules, blancas y amarillas.

Siete leguas de Penco, justamente
está esta deleitosa y fértil tierra,
abundante, capaz y suficiente
para poder sufrir gente de guerra.
Tiene cerca a la banda del oriente,
la grande cordillera y alta sierra
de donde el raudo Itata apresurado
baja a dar su tributo al mar salado.

En el rincón que forma el río Chillán, cuyas aguas se vierten a su vez en el Ñuble que va ondulando por las vegas de Huechupín hasta caer en el cauce más profundo del río Itata, entre lomas sucesivas y quebradas de tierras rojas, se extiende el caserío de Quinchamalí. Sus pobladores son descendientes directos del mestizaje plasmado por la colonización y viven del trabajo agrícola cultivando en general sus propias tierras. La mayoría de los apellidos de estas gentes son españoles provenientes de Castilla, Andalucía o Galicia: Osorio, Flores, Caro, Jiménez, Valenzuela, Guzmán, Figueroa, García, Rodríguez, Venegas, Albornoz, lo que dice mucho de la pureza y antigüedad de su mestizaje. Los nombres

araucanos han desaparecido o fueron suprimidos deliberadamente en virtud del proceso expansivo de la trascultura. Sin embargo, el lenguaje mismo de la gente demuestra todavía la persistencia de los valores raciales que allí se han fundido. Utilizan muchas voces arcaicas españolas junto a locuciones araucanas.

Consumada la fusión de razas es un hecho que los pobladores actuales, adheridos a la tierra de sus mayores, han conservado muchas costumbres del pasado en virtud del aislamiento de esa zona y como un corolario de las condiciones de vida imperantes, actividades productivas —cultivo de la tierra— economía de los hogares, organización familiar, etc.



Cabro con barrietas. Aicancia.
Figura zoomorfa muy corriente.
Alto: 17 cmts. Largo: 24 cmts. 1938.

Conocemos las deficiencias de nuestros campos, el atraso que afecta a los medios de producción: en un alto porcentaje en Quinchamalí aún se utiliza el arado de palo medioeval en la labranza de las tierras y muchas faenas se realizan de acuerdo con formas culturales prehistóricas como la trilla a yeguas, trabajo cooperativo que es una minga incaica; existen formas de trueque y se celebran aún festividades católicas de vieja data (1), ya desaparecidas en el resto del país.

En este estado de cosas se comprende la fuerza que puede adquirir el pasado en la organización de la vida doméstica y la conservación de los oficios indispensables para la sustentación cotidiana. La cerámica que allí se hace está dentro de estas determinaciones y así como se la sigue haciendo con la arcilla extraída de los terrenos gredosos contiguos al río, del mismo modo conserva las viejas técnicas indígenas

más los progresos que pudieron aportar los conquistadores y sus misiones evangelizadoras.

Esto es lo que pasa.

En la encuesta que publicamos a continuación aparecen consignados los antecedentes necesarios para hacerse una visión actual de Quinchamalí en todos sus aspectos, como una vista flagrante del lugar, en la cual figuran pormenores materiales, humanos, técnicos y psicológicos de la vida y labor de sus habitantes. El ideal hubiera sido reunir bastantes antecedentes para describir el ciclo vital de ellos, desde que nacen —pasando por las diversas etapas de la vida— hasta la vejez y la muerte. Pero, en la imposibilidad de hacerlo y para entender el espíritu que anima sus creaciones cerámicas, debemos hacernos, por lo menos, el cuadro de la vida rural en oposición a la urbana. Es muy sencillo.

Quinchamalí dista treinta y cinco kilómetros de la ciudad de Chillán, de manera que el aislamiento de lo que llamamos campo, campaña o extensión rural es allí un hecho claro. El mayor desarrollo de la vialidad del país ocurrida en estos últimos tiempos no ha logrado trastornar esta situación todavía, aun cuando han aumentado las comunicaciones con el

(1) En Quinchamalí aún se “corre” la santa Cruz de Mayo, fiesta popular católica, cuyo origen se remonta al año 326 de nuestra Era, o 328, según la crónica de Eusebio.

exterior. A más del ferrocarril que pasa a pocas cuadras del desparramado caserío, el tránsito de camiones de los fundos cercanos es lo único que de vez en cuando rompe la monotonía de la vida eminentemente agraria que llevan sus habitantes.

Las costumbres antiguas de este medio, sostenidas por la rutina de los trabajos de labranza, mantienen el patrocinio del mundo natural en todos sus aspectos, a pesar de la escuela que enseña a leer, a las nuevas generaciones, a pesar de los periódicos y diarios de Chillán que, a veces, trae la gente que va al mercado de esa ciudad. Porque la vida rural tiene sus propias necesidades, y sus recursos. Por ejemplo, la tierra que provee a todos los menesteres del hogar da también los remedios para las enfermedades —con su rica botánica herbolaria— lo cual implica un concepto sobre medicina aplicada que va a parejas con las creencias y supersticiones heredadas.

Aquí debemos decir que el conocimiento surgido de la pro-

pia experiencia da a los campesinos cierto escepticismo realista que aparece, por lo demás, contrapesado por las limitaciones de ese mismo conocimiento. Más claro, hasta donde puede bastarse a sí mismo mediante su acción, el campesino sólo admite sus propias conclusiones; en lo demás, en lo que va más allá de sus posibilidades de entendimiento, para salir del paso, acepta la explicación subjetiva o mítica que aprendió de sus mayores.

Se entenderá esto mejor, si, consecuentes con el hecho documental en todo caso, transcribimos el relato —que hemos encontrado entre nuestros cuadernos de notas— de la visita realizada a doña Encarnación Zapata, hace ya veinte años, cuando buscábamos el material folklórico para la exposición de arte popular que por primera vez se hizo en Santiago de Chile. Lo transcribimos por lo que añade a los datos actuales sobre la gente del lugar, como un reportaje a la vieja generación de ceramistas, tronco directo de la actual.

Tetera en forma de ave de corral o de calabaza.
Alto: 10 cmts. Largo: 16 cmts., 1953.





A las ocho de la mañana de un día de octubre tomamos el tren en la estación de Chillán. Era una mañana fresca y limpia de primavera, cielo azul y hojas verdes estremecidas por el pequeño viento matinal. Me acompañaban mi hermana y mi mujer. Nuestro equipaje se reducía a un bolsón grande de cuero en el que llevábamos algunas provisiones para almorzar en el campo, también habíamos puesto en él algunos paquetes de cigarrillos para regalo.

Desde la estación de Colliguay, rodeada de empalizadas negras, tomamos un camino vecinal que iba hacia el occidente y hacia el sur a través de modestas propiedades separadas por arbustos medianos en los cercados. La región es de lomas suaves; en cada loma, en cada hondonada hay una casa vieja de adobes, entre ellas los pobladores pueden hablarse a gritos que se oyen en la distancia como trizaduras del espacio perfecto que rodea esta comarca de égloga.

A un jinete que galopaba en la misma dirección que nosotros, le preguntamos dónde hacían gredas. Nos dijo que en casi todas las casas de por allí. Desde luego, allá en lo alto, —había que seguir por ese mismo camino— más allá de la loma de enfrente, al otro lado de la línea del tren, también.

El jinete nos recomendó que pasáramos por donde Miguel Osorio, cuya propiedad se veía a lo lejos, a fin de que nos mostraran con precisión dónde quedaban sus indicaciones. Así lo hicimos.

Debimos caminar una media hora todavía para llegar hasta donde Osorio, atravesando campos recién arados o que estaban labrando en ese momento. Desde allí nos señalaron la casa de doña Encarnación Zapata, cuyos techos de tejas sobresalían entre los terrenos del lomaje fronterizo. Llegamos allá cerca del mediodía con un sol casi estival que rebotaba en el hoyo de las lomas sin vegetación por ese lado. Hacía calor a esa hora y el bolsón de cuero de las provisiones empezaba a hacerse incómodo.



Pavo alcancia.
Alto: 12 cms. Largo: 9 cms., 1956.

Copa.
Alto: 9,5 cms. Diámetro: 6 cms., 1953.

Mientras trepábamos la última pendiente íbamos mirando por si aparecía alguien en el altillo, pero no se veía a nadie. Llegamos arriba, pasando por una puertecilla de matorrales, ante un caserón carcomido con un empinado corredor por delante. Nadie salía a recibirnos. Dejamos entonces nuestro bolsón apoyado en unas piedras y esperamos.

Al rato salió de detrás de la construcción una mujer vieja de rostro agrietado por los años. Parecía surgida en verdad del seno mismo de la tierra que estábamos pisando. ¿Qué edad tendría esta mujer? Color tierra, algo definido y permanente había en ella, también algo cerrado, herméticamente cerrado para nosotros. Nos miró con una gran desconfianza acercándose. Le preguntamos si hacían objetos de greda allí. Nos dijo que no, que antes hacían, pero que ahora habían dejado de hacerlos.

Le pedimos un vaso de agua y nos sentamos en el cimiento del alto corredor, dominando las colinas cercanas que ondulaban en segmentos verdes o rojos hasta el horizonte; una luz cenital reventaba como un oleaje constante en los ojos. Conversamos sobre la vida del campo, allí no se sembraba nada hacía varios años, no había hombres en la propiedad, un pedazo de terreno que daban en medias a Osorio era todo lo que tenían. Hablaba con cierta gracia pueril de esta situación, sin amargura ninguna. Le ofrecimos un paquete de cigarrillos del bolsón, un relámpago de duda pasó por sus ojos, luego sonrió con una sonrisa contagiosa, llena de arrugas y de franqueza.

Agradecida por los cigarrillos en adelante todo se facilitó grandemente. Ella era doña Encarnación Zapata —su verdadero apellido es Marinao (1), araucano puro—; podíamos entrar a la casa si queríamos, a ver unas ollitas de greda. En una gran habitación, bajo unas ramas verdes de eucaliptus había innumerables piezas de barro húmedo sin cocer: cantaritos, figurillas de todas clases.

¿De dónde salía ese temor, ese desconfiado apartamiento del principio? ¿Por qué nos negó que trabajaba la greda, y nos negó que tuviera objetos hechos? Después hemos pensado que ello sólo podía deberse al temor innato al forastero. El forastero no trae nada bueno al campo, siempre viene a buscar algo, y suele suceder la monstruosidad de que a veces el forastero resulta ser el inspector que cobra los impuestos del Estado en este mísero comercio.

Desaparecido el peligro doña Encarnación nos contó un poco de su vida con su hablar arcaico e infantil. Llegó su hija, en apariencia tan vieja como ella, rodeada de unos chiquillos bisnietos de la dueña de casa. A cada chiquillo le dimos un plátano del bolsón. Ya nos rodea un ambiente amistoso, ahora. Una conversación animada y cordial se produjo, que nos permitía hablar de todo.



Mate. Forma imitada de los objetos de plata labrada.
Alto: 11 cmts. Diámetro: 9 cmts., 1942.

(1) Marinao, "antiguo cacique indígena, de *mari*, diez, y de *nahuel*, tigre = diez tigres". A Valenzuela. Glosario, II, pág. 35.



Cabra. Alcantía de forma estilizada.
Alto: 14 cmts. Largo: 15 cmts., 1945.

—¿Qué edad tiene doña Encarnación?

—Y diai, —exclama con aire perplejo— ¿cuándo le decían a una antes la edad?

Los hechos más importantes ocurridos en su vida han sido el terremoto, la muerte de sus tres hijos varones en el espacio de un mes y cuando tuvo el quiste aquel cuya huella todavía queda en su cara. Estas eran las fechas de su “conocencia”, pero no le ayudan a averiguar su edad. El quiste fue una enfermedad terrible, tenía fiebre y deliraba por las noches, fue a ver a la adivina, quien le dijo que le habían hecho daño, gente enemiga suya, le dio unos remedios y le recomendó que volviera a verla cuando se le terminaran. Pero estuvo mal entonces, decía, que su hija la convenció de ir a Chillán a que la vieran los doctores en el hospital. Fue a la ciudad, llevaba dos días esperando en la antesala de la policlínica a que alguien la atendiera, cuando de pronto vio balanceándose en un laurel que se asomaba por la ventana, un pájaro azul que no conocía, el mismo que le había anunciado la muerte de sus hijos, entonces pensó que si debía morir, era mejor morir en su casa, en su campo, en la tierra donde dormían las cenizas de sus padres, y tomó a su hija de la mano y retornó a su hogar. Días más tarde allí, aprovechando la ausencia de su marido, le ordenó a su hija que le rompiera el quiste con la navaja de afeitar del hombre. Durante tres días repitió esa operación y así se curó. Confiesa que no volvió donde la adivina como debió haberlo hecho, quien sabe si ésta la hubiese sanado bien pues le quedaba una dureza en la cara.

ASI VIMOS A LA VIEJA GENERACION DE ALFARERAS

Esta es la vida de una de estas mujeres. Evidentemente existen en un mundo poblado de fuerzas temibles, que les son familiares sin embargo. La muerte, los temblores de la tierra, las fuerzas maléficas que hieren a la distancia. Pero también la alegría en ellas es pura y brota directamente del corazón ante los goces más sencillos.

La alegría de aquel día eran los cigarrillos que les habíamos dado, y yo comprendía, por este solo hecho, que de pronto nos despojábamos de nuestra apariencia vulgar para desempeñar quizá un papel en el mundo misterioso e incomprendible que rodeaba a aquella gente. Eramos unos desconocidos que aparecíamos sin motivo en la mitad de una mañana con cigarrillos y fruta en un bolsón. ¿Cómo nos verían en aquel momento? ¿Qué procedencia nos atribuirían?

De este mundo de alborada próximo a la tierra y a las sombras de la noche, sale esta alfarería tan primaria y candorosa que hoy tanto interesa a los aficionados. Proviene de una conciencia primitiva de las cosas con mucho más fuerza que la nuestra para percibir el mundo sensible, sólo que su fuerza es estática y transcurre sometida a los poderes naturales que gobiernan la vida.

La labor de la alfarera es apenas una labor personal, ella modela la greda como aprendió de su madre, que a su vez aprendió de la suya y así sucesivamente en el tiempo. Nada se puede innovar en este arte que es como es y no puede ser de otro modo. Lo que varía es a pesar suyo.

Cuando a doña Encarnación se le murieron sus tres hijos varones en el término de un mes, ella no se desesperó hasta el extremo, porque la desesperación es inútil ante la muerte: en la resignación está su fuerza. Cuando tuvo aquel quiste y creyó morir fue a ver a la adivina, porque no entendía el origen de su mal; luego, instada por su hija solamente recurrió a los doctores cuya ciencia ignora y, como éstos no la aten-

Arriba. Rosa Zapata, ceramista septuagenaria especializada en el modelado de la guitarrera.
Fotografía del Sr. Alberto Medina, 1956.

Abajo. Inés Caro, 17 años, hija de Práxedes Caro, a quien ayuda en su oficio como "componedora".
Fotografía del Dr. Federico Kröhl, 1956.



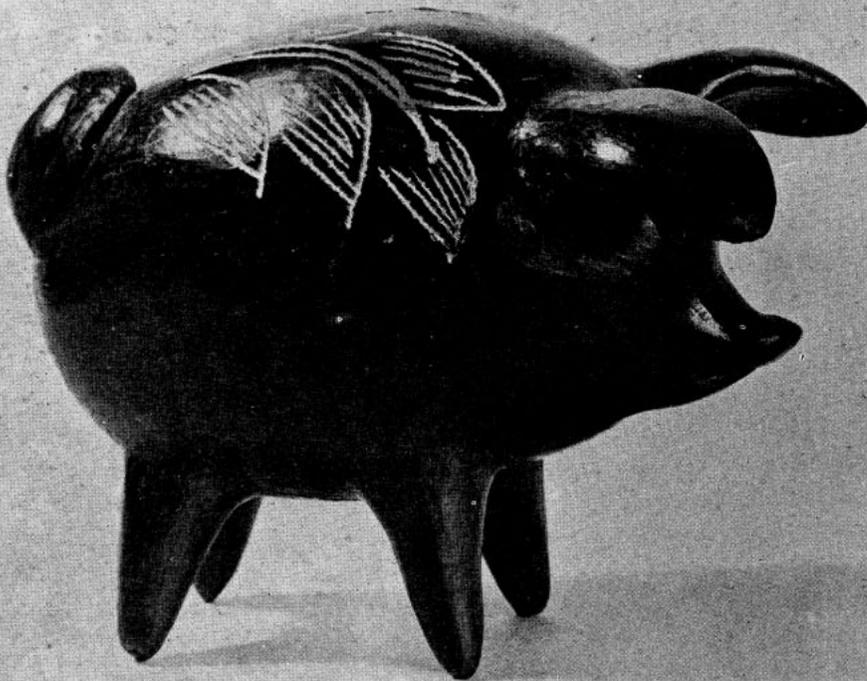
dieron, aceptó de antemano lo peor y se volvió a su hogar y se valió de sí misma.

A pesar de sus años, con agilidad descendió la loma para acompañarnos hasta el límite de su pequeña propiedad.

Al despedirnos me regaló un huevo de gallina que miré blanquear en su mano terrosa con la sorpresa de quien ve por primera vez un huevo de gallina, de tal modo lo acompañaba su ademán de silenciosa magnificencia. De lejos, miramos por última vez a doña Encarnación, junto a un canal de aguas bulliciosas, que todavía nos decía algo amable de despedida; una lágrima corría por sus mejillas.

De esta gente procede la alfarería de Quinchamalí, ha sido creada por estos seres sencillos, duros, de conciencia pura y emocional. Y no son más que campesinos chilenos que descienden del español y del indio, padre conquistador y madre conquistada.

Han pasado muchos años de este cuadro. Práxedes Caro, Ana García y María Lavado de Pino, ceramistas muy destacadas en la actualidad, a quienes visitamos durante la realización de esta encuesta eran unas niñas entonces. Aún vive doña Encarnación y sus hijas sexagenarias ya, son de las mejores alfareras de Quinchamalí. El modelado del barro que antes era una labor ingrata por sus escasos beneficios, empieza a llamar la atención de los centros urbanos cultivados y se ha transformado en una artesanía que atrae muchos visitantes al lugar. Pero en el hogar de las Zapata es donde menos influencia ha tenido este estado de cosas. Ellas continúan trabajando sin economizar esfuerzos, sin aumentar la producción con ayuda de extraños, subdividiendo el trabajo, sin innovar en las formas de sus modelos, inclusive sin aumentar apresuradamente los precios de sus objetos.



Chanco alcancía. Forma altamente estilizada que ha llegado a ser típica de Quinchamalí.

Alto: 7,5 cms. Largo: 10 cms., 1946.



Pavo alcancía. Pieza única realizada por una ceramista buscando sus propias soluciones de oficio. Nótese que, para mantener el equilibrio de la pieza, le ha colocado tres patas de base.

Alto: 27 cms. Largo: 30 cms., 1942.

En la relación que antecede hemos dejado constancia de la resistencia a las innovaciones de la gente del lugar aunque sea para solucionar las dificultades de la vida, de su adaptación a las fuerzas de la inercia y su conocimiento del mundo natural circundante. Al examinar los términos de su estilo formal para explicar su estética debemos convenir en que allí está también la clave de sus modelados.

Podemos decir que son creaciones de la gente sencilla ligada a la tierra y a los animales domésticos de manera inmediata. Sin espíritu de lucha aman la paz y sólo anhelan la paz aun a costa de su propia existencia. Viven en el respeto de los sentimientos puros. La naturaleza es su madre todopoderosa y de ella se alimentan y sólo a sus fuerzas oscuras le temen.

Así es como entienden al caballo, a la oveja, a la gallina, de otro modo que nosotros las gentes de la ciudad, los entienden más cerca de sí mismos en su contacto diario con los quehaceres del campo.

En las notas de mi primera visita a Quinchamalí, cuyo fragmento acabo de insertar en estas páginas, encuentro varias observaciones en este sentido, especialmente acerca del entendimiento que existe entre los rebaños y sus pastores, por ejemplo, cómo obedecen a las voces humanas y también cómo los campesinos hablan a los animales manteniendo verdaderas conversaciones con ellos. Así como se hacen entender de los perros, caballos o bueyes, comprenden a su vez sus expresiones, sus descontentos y malestares.

No es necesario insistir aquí en los conocimientos de metereología práctica que tiene la gente del campo, porque es de todos sabido; ellos saben a veces por manifestaciones o signos muy sutiles, el canto de los gallos, etc., cuando va a cambiar el tiempo, a llover o caerá granizo.

Esta compenetración alcanza igualmente a los frutos de la tierra, el crecimiento de las plantas, etc.

Para el caso nos interesa dejar establecido que existe, pues, una manera de sentir propia de la gente campesina distinta a la de la ciudad, que entre las mujeres de Quinchamalí es la base de sus expresiones cerámicas, si queremos penetrar hasta sus últimas consecuencias.



Alcancía con figuras grotescas aplicadas.
Obra de Práxedes Caro.
Alto: 29 cms. Diámetro: 18 cms.
Colección del Dr. Federico Kröhl, 1957.

No de otro modo podemos entender ciertos caracteres específicos de esta alfarería que hoy subsiste como un fenómeno cultural en una región ya descrita por el poeta español, autor de "La Araucana", don Alonso de Ercilla y Zúñiga, en el siglo XVI. En efecto, las leyes de la inercia que afectan a la vida del campo sólo pueden explicar la conservación de las viejas técnicas indígenas que no han salido aún del fogón en el suelo, tapado con excremento de animal, utilizan el agua de *colu* (voz quechua) como barniz o engobe y desconocen el torno.

Ahora bien, el conocimiento experimental de las cosas, proveniente de las dificultades que a diario se ve obligado a solucionar por sí mismo, en el cual basamos el escepticismo realista del campesino, determina, igualmente, las soluciones formales tan inesperadas de esta alfarería. La artesana no cree estar haciendo obra de arte en ningún caso; su labor no tiene más importancia que un juego, hasta cierto punto pueril, dentro del trabajo doméstico de todos los días. No va más allá, porque ir más allá sería infringir las costumbres, algo así como transgredir la moral consuetudinaria; de ahí ese aire contenido, esa falta de voluptuosidad figu-



Figura zoomorfa, alcancía.
¿Vaca o cabra? Probablemente vaca.
Alto: 19 cms. Largo: 21 cms., 1955.

rativa, la castidad que protege a sus representaciones como una caparazón.

Para excusar tal pérdida de tiempo y esfuerzo hacen objetos utilizables, que sirven para algo: las figuras de animales son siempre alcancías para economizar el dinero metálico.

Por otra parte, como no creen estar realizando una obra de arte, sus soluciones de oficio son de un practicismo irreverente, como cuando agregan una tercera pata para darles estabilidad a sus pavos o gallinas, de manera que puedan mantenerse en equilibrio. Con dos extremidades solamente, se caerían.

Pues, el atractivo mismo de estas realizaciones, si hubiéramos de examinar el alcance de sus valores plásticos, reside

en la concepción más simple y esquemática de este complejo que hemos venido diseñando. Está en la simplicidad para concebir las formas naturales, en la falta de preceptos estéticos para llevar a cabo los modelados, en la humildad con que tratan el material; la greda la usan como para hacer una olla o un jarro según las leyes más vetustas y arcaicas de la cerámica.

Lo demás es el reflejo mismo de la vida rural, dura y simple, reservada y lenta, espontánea y tradicional, más cerca del instinto que de la razón, femenino por sobre todo, hecho por mujeres, pensado y sentido en el gineceo laborioso y humilde del hogar campesino. De allí le viene ese aire ligero y elemental, ese aspecto grave y candoroso a la vez, antiguo y recién nacido que tanto gusta a la gente.

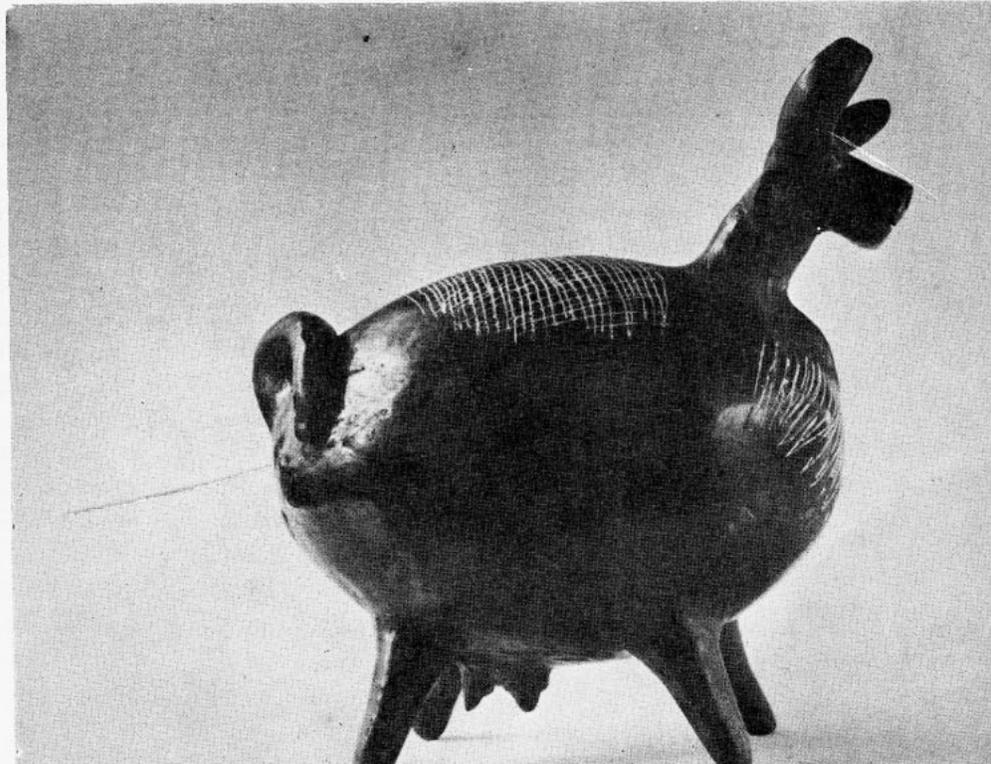


Figura zoomorfa, alcancía.
¿Vaca o cabra? Probablemente vaca.
Alto: 18 cms. Largo: 20 cms., 1955.



"La trilla".
Grabado de Nemesio Antúnez.
48 x 35 cmts.

ARTE POPULAR Y ARTE CULTO. DEFENSA DE QUINCHAMALI

Sin embargo, su valorización estética trasciende hoy día hasta el campo de las bellas artes, sirviendo de tema y aun prestando elementos a nuestros mejores artistas (1).

En estas páginas, junto a la reproducción de los principales objetos de cerámica elaborados en Quinchamalí, publicamos dos grabados de Nemesio Antúnez desarrollados sobre el mismo tema, que muestra algo de las múltiples posibilidades plásticas y subjetivas que guardan estas obras artesanales. Hay en ellas una fuente inagotable de materia prima que sólo espera despertar la atención amorosa de nuestros artistas, para derramarse sobre la cultura chilena. Lo demuestra Antúnez: profundidad terrestre, incitación de oscuros sueños, esquemas orgánicos de la vida animal, candorosos adornos ornamentales surgidos de allí pueden enriquecer de elementos plásticos nuestra pintura y nuestra escultura.

Pero debemos aclarar un malentendido. Hemos hablado

de paso sobre el auge cada vez mayor alcanzado por esta alfarería últimamente, y el peligro de que se desnaturalice su esencia popular antes de tiempo bajo la presión del medio urbano. Nos referiremos todavía a la intervención de los artistas cultivados en ella. Queremos establecer lo siguiente: si bien es cierto que esta artesanía de vieja raíz histórica, en su período epigonal constituye una mina inagotable de materia prima para el arte culto, llena de incitaciones subjetivas y valores plásticos, no es menos verdad que cualquier tipo de tuición que éste ejerza sobre ella entraña peligrosas consecuencias por su índole tan distinta. Sus cánones y proyecciones nacen bajo otro signo, tienen otra fuente de origen y no pueden confundirse en ningún caso. Mientras el arte popular es anónimo, intrascendente en principio (doméstico), tradicional y producto colectivo de una amplia clase social sin contacto directo con el arte erudito, este último es la exaltación del individuo, aspira desde un comienzo a lo ontológico, se valoriza con la originalidad y se transmite, no por la tradición hereditaria sino por el conocimiento escrito.

(1) La nueva arquitectura emplea diseños de Quinchamalí en la decoración de baldosas y azulejos.



"La fiesta".
Grabado de Nemesio Antúnez.
48 x 35 cms.

Con principios y planteamientos tan diferentes, no es posible confundir, pues, sus respectivas áreas. Sin embargo, actualmente los círculos artísticos, tocados también por la novedad, el éxito y la atracción de esta humilde industria, han querido estimular su desarrollo llevando sus obras a los salones de arte, premiando su originalidad y exaltando la individualidad de las obreras, lo que constituye a nuestro juicio un grave error, pues pretenden emplear para ello medios racionalistas, que son muy apropiados para impulsar el arte culto, pero, que resultan enteramente inoperantes, si no contraproducentes, para favorecer al arte popular.

A mayor abundamiento puntualizaremos:

- a) Es artificial acelerar el desarrollo del arte popular puesto que sus raíces se nutren de la inercia histórica y su proceso evolutivo es de *tempo lento*;
- b) La exaltación precipitada del individuo que lo crea

tiende a sacarlo de su naturaleza colectiva, doméstica y social, y

- c) Al racionalizarse para progresar, estas manufacturas perfeccionan, inevitablemente, mediante un realismo convencional que no les pertenece, sus formas estructurales características, apartándose también de las técnicas antiguas que llevan en sí el sello que las distingue.

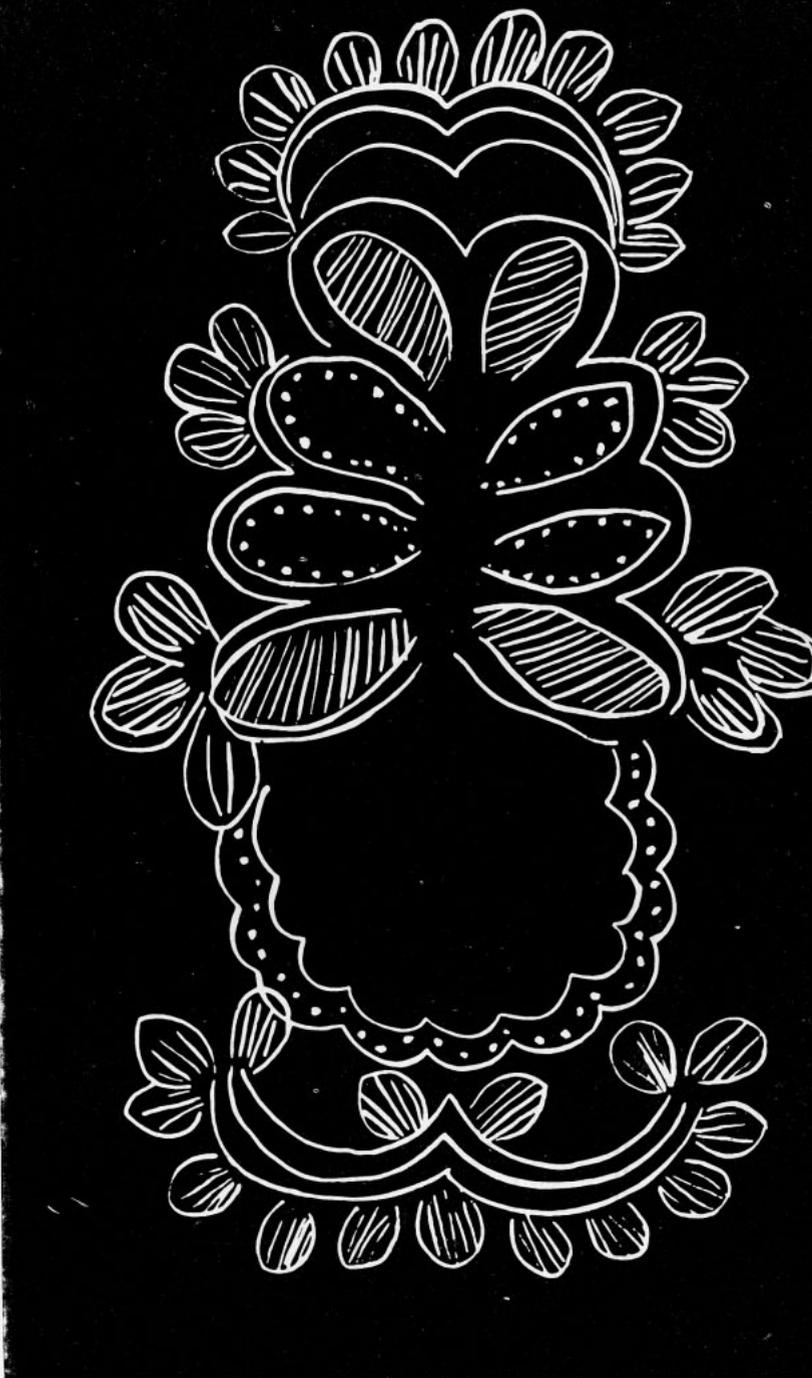
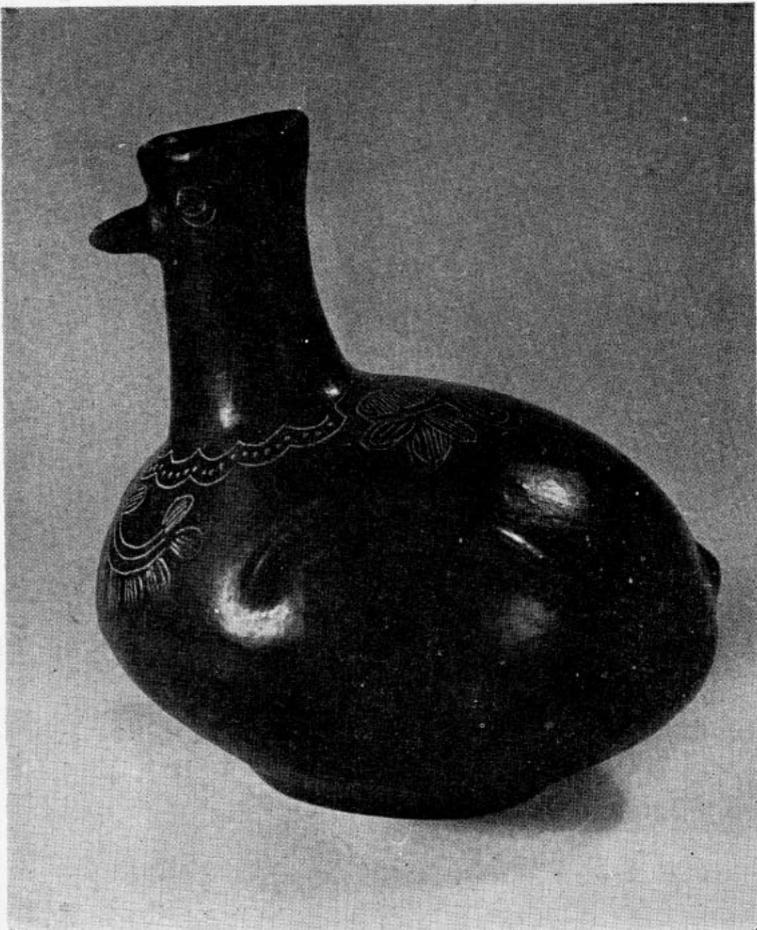
Varios problemas surgen de esta situación. Alguien preguntará: ¿no hay manera, entonces, de proteger esta artesanía? ¿La debemos dejar morir, abandonada a sus pobres medios? ¿Su penosa industria está destinada al beneficio exclusivo del comercio turístico? ¿No es posible establecer un vínculo cultural directo que aproveche el zumo de estas raíces para vigorizar el arte culto?

Por este camino un jurado de pintores y escultores del Salón de Artes Plásticas de Chillán otorgó el premio de ho-

nor de escultura, para 1956, a una de las más destacadas alfareras de Quinchamalí. Aquellos artistas pensaron, sinceramente, que ante la ausencia de buenas obras escultóricas que asumiesen la responsabilidad del premio era preferible otorgar ese galardón a un conjunto de cerámicas negras.

Desde un punto de vista estético, intrínseco, a secas —las figuras de greda plásticamente valían más que las esculturas modeladas en Chillán— eso puede ser verdad, pero, después de lo que dejamos dicho acerca del artesanado folklórico y el arte erudito, preguntaremos: ¿Hasta qué punto la obra de Práxedes Caro le pertenece? ¿Hasta qué punto corresponde su obra al concepto de lo original que se exige en los salones, puesto que lo que ella hace lo modelaban y modelan, con pequeñas variantes, otras mujeres de la región? Con un premio a su persona, lejos de estimular un arte típico, ¿no estaremos más bien secando su fuente de origen, al desnaturalizar sus términos?

Como puede verse el problema es extremadamente delicado. Conversando sobre el particular con algunas personalidades chillanejas estuvimos de acuerdo en que es necesario obrar con la máxima prudencia en esta acción de estímulo. Por de



Dibujo desdoblado del jarro pato adjunto.

Jarro pato. Forma antigua indígena, interpretada en Quinchamalí. Alto: 15 cms. Largo: 14 cms. Colección Nemesio Antúñez, 1955.



Dibujo desdoblado de la
figura de esta misma página.



Cabra alcancía.
Alto: 11 cms.
Largo: 10,5 cms., 1950.

Jarro común.
Alto: 16 cms. Diámetro: 14 cms.
Colección Nemesio Antúnez, 1955.



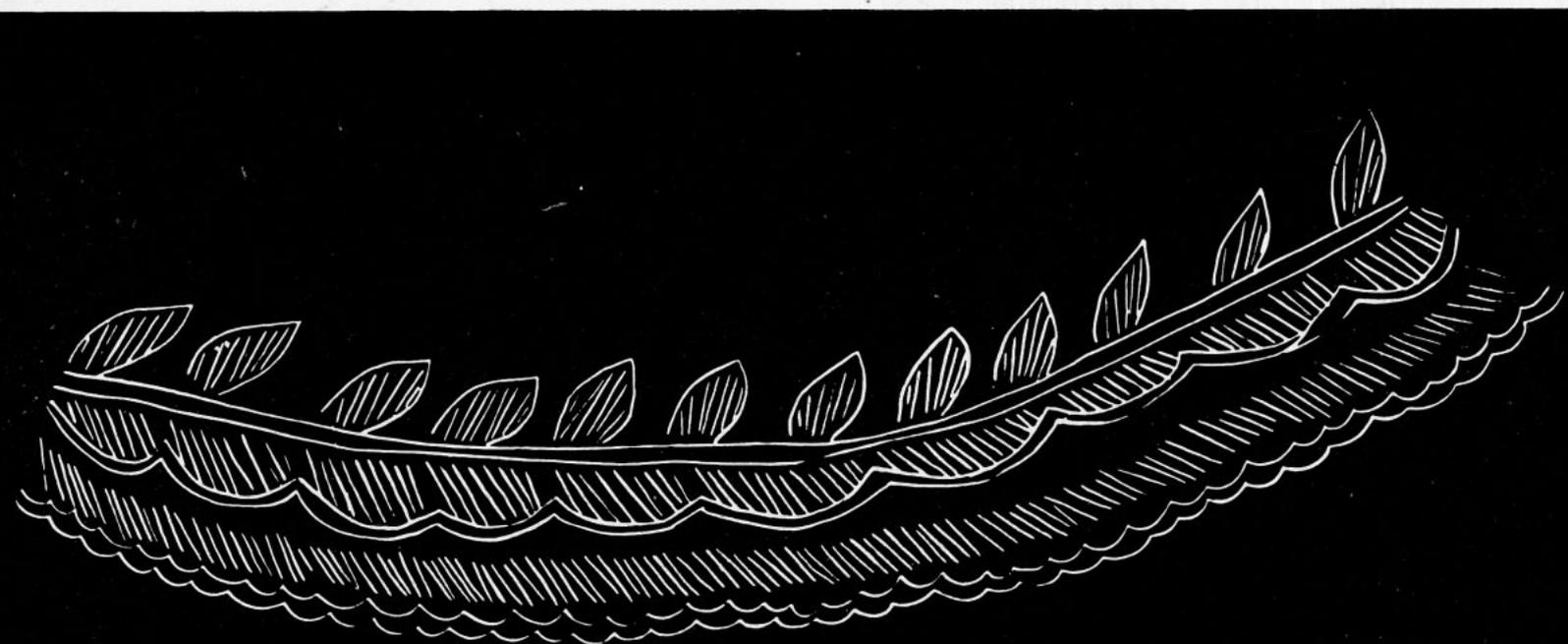
pronto parece claro que ella debe ejercerse solamente sobre aspectos cualitativos determinados de antemano: *las técnicas tradicionales características*, por ejemplo, en este caso hechas por el procedimiento del humo; el objeto mejor bruñido a mano; el más brillante. En lo estético, las formas clásicas *más conocidas*, realizadas de la mejor manera *dentro de su patrón*. Las ornamentaciones con hojuelas y colu blanco que presenten el ritmo más fresco, sencillo y decorativo *dentro de las distribuciones típicas, siempre de Quinchamáli, etc.* O sea, premiar sin sacar de su cauce, sin echar a perder, sin desnaturalizar, antes bien, defendiendo el espíritu de la industria y con él sus posibilidades de desarrollo en la órbita que le corresponde.

Como en todo fenómeno orgánico y de acuerdo con la vieja fábula, cuidemos de no matar a la gallina de los huevos de oro.

En este sentido la mejor defensa, de irradiación permanente, a mi juicio, es la creación de un museo regional que muestre, conserve y exalte las obras realizadas en la línea folklórica que las ha hecho apreciables, lo cual sería un testimonio permanente muy útil para establecer la continuidad de desarrollo de la industria.

Pienso que la protección económica debe ejercerse con las

Dibujo desdoblado de la figura superior.



Dibujo desdoblado de
la lámina inferior.



Tetera.
Alto: 11 cms. Diámetro: 10,5 cms., 1953.



mismas precauciones, de manera que esta acción, a la larga, no atente contra sus resortes vitales. Para ello se me ocurre que es necesario mantener los vínculos populares de consumo, evitando los precios especulativos a fin de que no pierda su contacto con la masa de la cual se nutre. Quiero decir que la gente que le dio su espíritu a la industria siga utilizando sus obras como cosa propia, y el auge alcanzado últimamente, lejos de separarlo de ella, sirva más bien para mejor estimar algo tradicional, bien mirado y digno de expresión lugareña. En otras palabras, que no se convierta, por arte de birlibirloque, en una fabricación de lujo para disfrute de la gente rica fabricada por el pueblo

para otra clase superior, pero que por sus altos precios ya no está al alcance de sus manos.

¿Cómo hacerlo?

Entiendo de sobra que no es fácil, pues la solución del problema entraña un serio estudio de las condiciones sociales en que vive el núcleo de habitantes del lugar. No obstante, en principio, me parece acertado pensar que la mejor retribución a las obreras debe tener por base una mayor producción de objetos, con menores costos, para lo cual habría que estudiar un sistema cooperativo de trabajo, provisión de materias primas, ventas, etc., administrado directamente por los propios interesados.

SOBRE EL ENNEGRECIMIENTO AL HUMO

Para finalizar, daremos algunas referencias acerca del origen de la técnica del humo que se practica en Quinchamalí. Parte importante del fenómeno cultural que significa el desarrollo de esta artesanía está en su técnica. ¿De dónde viene ella? ¿Cuál es su origen y cómo se ha conservado solamente en esa región de Chile? ¿Es de procedencia territorial, estaba en uso en ese lugar a la llegada de los españoles, vino del Perú o la trajeron los conquistadores al Nuevo Mundo?

La cerámica teñida al humo es muy antigua en la historia de la humanidad y corresponde a un proceso de evolución lógica en los instrumentos de la cultura. Junto con obtener el endurecimiento al fuego de los objetos de barro, por medio de la cocción, en un momento dado el hombre primitivo descubrió que la arcilla ferruginosa —a un determinado grado de calor— daba un color negro que podía ser muy brillante si se alisaba la superficie y se exponía al humo de cierta clase de leña o paja (1).

Desde entonces, este procedimiento se practica en todas partes, y, como fenómeno universal, no es privilegio de ningún pueblo en particular.

Viajando por China el año pasado, encontramos en el museo de Nanking objetos de tierra cocida de esta clase, procedente de Sang Túng, de 4.000 años atrás, y en el museo arqueológico de Shangai vimos cantaritos negros de forma muy parecida a los de Chillán, también de esa misma remota edad, excavados en Kansú.

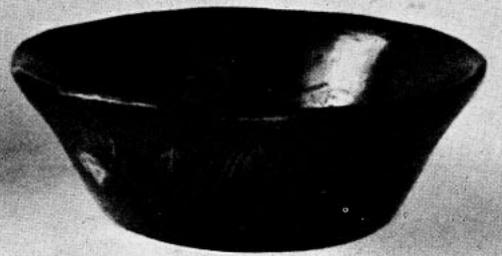
Igualmente en Europa los etruscos, antes de nuestra era, hacían vasos y búcaros muy parecidos a los de Chile actual (2).

(2) En el Museo de Fiésole, en Italia, que contiene las excavaciones del teatro y templo de ese centro arqueológico, de la Etruria del Norte, hemos visto una vitrina completa de vasos y búcaros negros, muy semejantes a los nuestros, que datan, sin embargo, del siglo VIII antes de Cristo.

(1) Las mujeres guaraní de Corrientes teñían así su alfarería en 1827, según D'Orbigny: "Cuando la tierra está bien cocida, la obrera los frota con un grano de leguminosa muy pulido, que les da brillo; y si los quiere adornar con esas pinturas groseras que presentan siempre los vasos de esta clase, les aplica, antes de la cocción, óxidos de hierro más o menos coloreados, que le imprimen los distintos tintes, sabiendo, por ejemplo, que con óxido o hidrato de hierro en riñones, se obtiene al fuego un hermoso color negro". A. D'Orbigny: Viaje a la América Meridional. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1945, pág. 192, tomo I.

Botella para el agua. Cerámica negra teñida al humo.
Alto: 30 cms. Diámetro: 18 cms.
Jinotega, Nicaragua, 1957.

Botella para el agua. Cerámica negra teñida al humo.
Alto: 27,5 cms. Diámetro: 19 cms.
Jinotega, Nicaragua, 1957.



Es evidente, pues, que la técnica coexistía en América y Europa, con ligeras variantes. Hemos visto potes negros excavados en El Molle, La Serena, pertenecientes a una cultura anterior a la diaguita, tan brillantes o más que los de Chillán, teñidos al humo. Pero, en relación con el foco actual de cerámica negra que nos ocupa, debemos aclarar desde luego que este hecho corresponde a un fenómeno localizado que no aparece en otra parte de Chile y esos objetos ni siquiera fueron conocidos por los conquistadores. Ahora bien, por la solución de continuidad que tuvo el proceso, no es del valle de Elqui de donde pasó a Chillán. Por otra parte la cerámica peruana, hecha también por este procedimiento, es tan pulimentada y brillante como la de Chillán. Los vasos chimú pueden servir de ejemplo a este respecto; presentan una superficie alisada y lustrosa de un color negro absoluto, más perfecto que el de las piezas de Quinchamalí.

En la actualidad se practica una técnica igual a la que nos ocupa, según nuestro conocimiento, en varias partes del continente, en puntos muy lejanos unos de otros, lo que, en parte se debería a la influencia europea, tal como se la conoce, puesto que sería un fenómeno de superestructura, aportado por los españoles que fueron quienes establecieron la unidad de superficie al colonizar todos los ámbitos del Nuevo Mundo. Antes de Colón los pueblos americanos más próximos, a veces limítrofes entre ellos, vivían en un grande aislamiento, con costumbres diferentes y hasta dialectos distintos.

El trasplante europeo, o por lo menos la revalorización de esta técnica, explicaría, pues, el hecho de que tal sistema se practique simultáneamente en una región de Chile y luego en América Central y el sur de los Estados Unidos. En efecto, en Jinotega(3), en la zona norte de Nicaragua, como asimismo en la aldea de indios pueblos de San Ildefonso, fabrican cerámica teñida por el procedimiento del humo (4).

(3) Sobre el particular, el señor Frutos Paniagua Rivas, nos ha escrito desde Nicaragua:

"Chinandega, 19 de marzo de 1957.

"Esta semana fui a Matagalpa, con el fin de conocer la cerámica de Jinotega, su técnica y sus condiciones de producción.

"El General Rigoberto Reyes me dio los primeros datos y precisamente me habló del ennegrecimiento al humo, pues él había curioseado preguntando a las ceramistas cuando fue comandante de la guardia en ese lugar.

"Al día siguiente de mi llegada a Matagalpa, averigüé que había una señora en la ciudad que hacía gredas negras. Un amigo me llevó en su motoneta y nos costó un poco dar con la casa, por lo tortuoso del terreno y la dirección imprecisa que nos habían dado.

"Encontré a doña Carmen Pineda, viuda de Rodríguez, trabajando con greda. En ese momento moldeaba una tinaja, que quemaría al día siguiente. Era una persona amable que, a diferencia de la opinión del General Reyes, resultó bastante comunicativa.

"Doña Carmen, de unos sesenta años de edad, vive con su hija y sus nietos en una casita de taquezal, rosada, de dos piezas; una le servía de dormitorio —tenía dos camas y frazadas, pues en Matagalpa hace frío—, y la otra que daba al patio trasero, era

Si a esto se añade que esta técnica figura en documentos europeos de la primera mitad del siglo XVI, estamos muy cerca de probar que si no fue introducida, por lo menos fue adoptada y revalorizada por los conquistadores donde la encontraron. Dice un autor catalán, hablando de la antigüedad de las cofradías de alfareros en la península, que "en Quart (Gerona), la *confraria* o gremio de los terrissers, hoy desaparecida, ya se cita en el año 1542 y, según la voz popular, fue fundada por los llamados *terrissers negres* —o alfareros especializados en la fabricación de la alfarería negra por el procedimiento ahumado— que antes de establecerse en Quart ya lo habían estado antes en una aldea cercana, llamada Sant Dalmai" (5).

Pero, cabría preguntarse, ¿cómo vino a fijarse en Chillán?

El trasfondo histórico de Chile central es muy complejo para poder precisarlo. En su defecto sólo podemos establecer algunos hechos, situaciones significativas y antecedentes que pueden afirmarnos o no en el juicio, de que alguna vez llegó allí traída de afuera.

Debemos confesar que a primera vista las apariencias no son favorables ya que los caracteres indígenas de la industria están bien marcados: sólo modelan esta cerámica las mujeres, no utilizan el horno y la cochura se hace en el lecho de tierra, tres rasgos definidores de la cerámica americana. Pero escarbando más adentro nos encontramos con que la gente que los hace es criolla y el desarrollo mismo de esta artesanía es de reciente data como producto del pueblo de Chile.

En seguida las decoraciones son botánicas, de hojuelas y tallos, en circunstancias que los dibujos aplicados en la cerámica indígena eran rectilíneos.

Y hay más, en Chillán se emplea una palabra castellana para designar a las alfareras: se las llama loceras.

En un contrato de trabajo, entre españoles, fechado en Santiago en 1591, aparece Antón Guillonda "oficial de hacer loza y otras cosas de barro" comprometiéndose a trabajar en

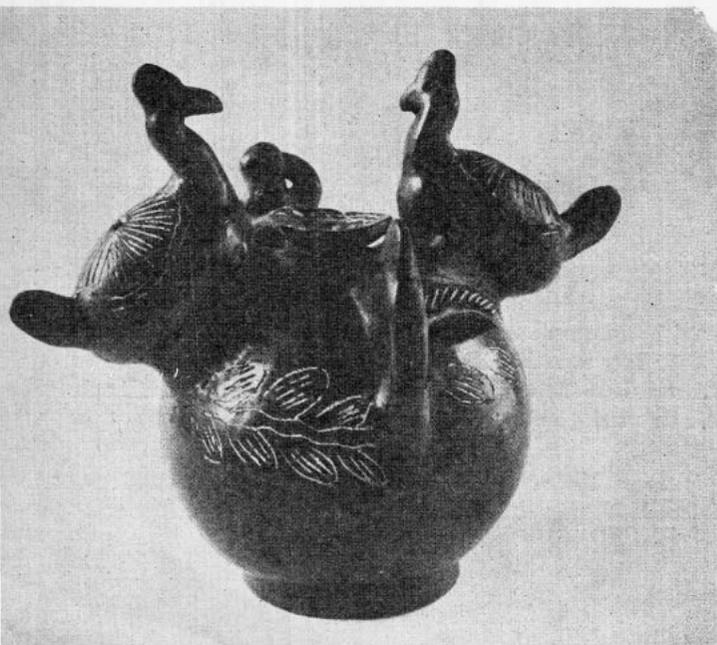
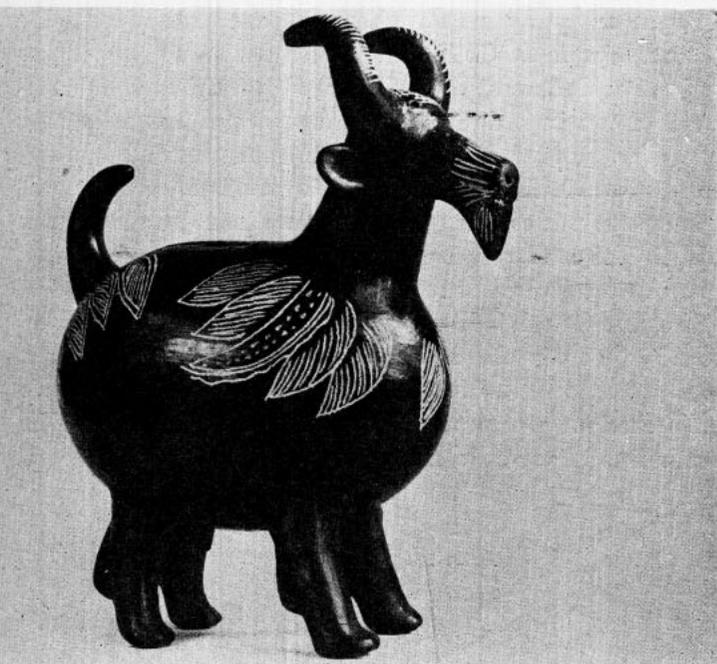
la cocina y, al mismo tiempo, el taller de cerámica, con un horno en el extremo. Me mostró lo que tenía ya moldeado, pero me dijo que estaban "verdes" y sólo al día siguiente iba a quemar dos tinajas, unos floreros de encargo, varios ceniceros y otras piezas pequeñas. Le encargué que me hiciera algunas cosas también para el día siguiente.

"Doña Carmen es originaria de Jinotega y de allí se vino a Matagalpa. Su tía le había enseñado la técnica cerámica, y ella, a su vez, lo había hecho con su hija.

"—La gente de aquí es muy envidiosa, me dijo, cuando ven que una trabaja estas cosas y saben dónde está la mina; le hacen no se qué a la greda y ésta después ya no sirve: se resquebraja.

"Me fijé en las piezas "verdes"; eran del color natural de la greda, esto es, rojas. Gente con poco conocimiento me había hablado de un barro negro. El modelado de las piezas se hace como en todas partes de América, aplicando "tiras" de greda en espiral.

"Me explicó doña Carmen que en Jinotega la gente quemaba con leña de ocote (un pino muy resinoso), poniendo después las piezas cuando están al rojo sobre hojas también de ocote, donde se ennegrecen. "Pero, añadió, aquí en Matagalpa, la leña de ocote es cara y sólo usamos "colocho" (viruta de cualquier madera).



labores de su oficio, para Jerónimo Molina en una propiedad que éste último tenía en Vitacura. Ahora bien, ¿qué se llamaba loza? La palabra misma viene del latín *lutea* que significa barro, y se usaba para designar comúnmente los objetos de la vajilla doméstica en contraposición con las piezas más grandes de cerámica gruesa como tinajas y botijas. Esto aparece muy claro en una escritura posterior entre los mismos contratantes en que se dan detalles de la obra por hacer, con sus precios, cuya parte pertinente insertamos aquí para aclarar lo que se entendía por loza. Veamos lo que Guillonda debía entregar:

- 1) La docena de *platos* y *escudillas*, acabado a todo punto, a un peso la docena;
- 2) *Platones*, a 4 tomines cada uno;
- 3) *Tazas de frailes*, a 4 tomines cada una;
- 4) *Porcelanas*, a 4 pesos docena;
- 5) *Librillos* chicos y grandes, a 10 tomines cada uno por mitad;
- 6) *Servidores*, a peso cada uno;
- 7) *Botijuelas* grandes, a 3 tomines cada una;
- 8) *Jarros grandes*, 4 pesos docena;
- 9) *Jarros pequeños*, un peso docena;
- 10) *Jarros colorados*, a ducado docena;
- 11) *Alcuza*s, a peso y medio docena (6).

"El pulido lo hacen como en Chile, con piedras de río muy suaves al tacto, pero al momento de bruñirlas las van untando con aceite de comer, de donde sale ese brillo tan perfecto de las superficies.

"Doña Carmen y su hija trabajan por encargo de una persona de Managua, que tiene un negocio en el Gran Hotel, por lo cual los objetos presentan muchas influencias, puesto que los ceniceros que hacen, juegos de té o floreros, surgen a solicitud de ese comercio."

(4) "Una de las ceramistas más destacadas, María Montoya Martínez, después de algunos ensayos, *creó* (*sic*), un nuevo tipo de cerámica, gracias al empleo de motivos de un negro mate sobre un fondo también negro pero brillante, innovación que fue muy apreciada. Esto sucedía en 1921, catorce años después de las excavaciones de Hewett en la Meseta del Pajarito, y este tipo de cerámica sigue siendo muy solicitado."

Estudios y documentos de educación. N° XVII. UNESCO, 1956, pág. 7.

(5) R. Violant Simorra. *El Arte Popular Español*, Aymá, S. L. Editores. Barcelona, MCMLIII, pág. 57.

Tres figuras que muestran las posibilidades formales de la cerámica actual de Quinchamáli:
Un chancho alcancía, un cabro alcancía y una figura decorada con aves.

Entre los adelantos introducidos por los españoles en América estuvo la fabricación de loza barnizada con caolín. En una solicitud para pedir examen de loceros, presentada en la ciudad de Puebla de los Angeles, en México, en 1652, se habla de loza blanca y prieta; la más ordinaria, sin barnizar, se llama parda (7). Y en la ordenanza, propuesta al año siguiente, se alude a loza fina, común y amarilla. Sin saber exactamente lo que la calidad de prieta (oscura) y común representa, nos queda, sin embargo, sonando en la mente el hecho de que se siga llamando a las mujeres de Quinchamalí con la voz española de loceras, como asimismo que en Chile, un ceramista español como Guillonda, pagado con un buen salario, hiciera loza de este tipo para vajilla.

El brillo y color negro intenso obtenido por el humo podría ser perfectamente una técnica revalorizada en todo caso, por su mejor calidad durante la colonia, después del colapso de la conquista. "Antes de la conquista los indios no conocían el barniz", dice Alices D'Orbiny, y agrega, "no hallé el menor rastro de barniz en los hermosos vasos que encontrara en las tumbas de los antiguos incas y aymaras, ni en los restos muy antiguos que a veces dejan al descubierto las escarpuradas de los ríos, por las inmensas florestas de la parte central de América".

El naturalista francés se refiere a la superficie enlozada lustrosa que da el caolín a una alta temperatura. El procedimiento al humo muy conocido por los ceramistas del siglo XVI en España, de donde sabemos que pasó al Africa también, probablemente fue estimulado en América como una técnica menor para mejorar la cerámica parda.

Pero, volviendo a Quinchamalí, ¿quién trajo a la zona el interés por esta manera de hacer cerámica? Si nuestro modo de pensar fuera correcto, eso es ya mucho más sencillo decirlo. Tienen que haber sido los jesuitas. Ellos introdujeron muchos adelantos técnicos para la ampliación de sus establecimientos. En sus numerosos conventos y casas de residencia organizaron cultivos y comercios con un nuevo concepto de su explotación y adelanto: administración, capitales, conta-

bilidad, nuevas técnicas fueron introducidas y aplicadas en ellos. Hasta el siglo XVIII, por lo menos, el país estaba muy atrasado y sus industrias populares eran rudimentarias. Pues, los jesuitas dieron un gran impulso al progreso de los oficios manuales, trayendo herramientas y nuevas formas de trabajo, racionalizando su producción que luego vendían en sus almacenes y *despachos*. Allí se podía encontrar de todo: fruta seca, cueros curtidos, zapatos, frazadas, espuelas, ollas de greda, etc. Sobre estas actividades, dice el padre Vicente D. Sierra, que, aún hoy día "a cada paso encontramos rastros concretos de esta contribución jesuítica en la formación temporal del país".

La actual avenida Portugal de Santiago antiguamente se llamó de la Ollería, por la chacra de este nombre que tenía la Compañía de Jesús, donde se hacía cerámica en grande escala. El funcionamiento de estas propiedades, aunque era independiente en cada caso —cada una de ellas debía costear sus propios gastos—, era similar en su organización, de acuerdo con su giro y radio de actividad. Esto significa que lo que se hacía en algunas no siempre se hacía en otras.

Puede ser que como un germen de este proceso haya ido a dar a la zona de Chillán la técnica del humo llevada por los jesuitas de la casa de residencia. La antigüedad del mestizaje, el estatismo de las costumbres, la pobreza de la vida campesina, son factores que tienden a conservar estos recursos técnicos de la industria tan necesaria a la vida cotidiana y que aún está en pleno uso entre las clases populares. Además, los adelantos culturales prenden en el medio que más los necesita, y allí se conservan por largo tiempo.

Su aplicación dejada un poco de mano en una época, se rehabilitó al consolidarse el criollismo de la población a fines del siglo XIX. Hemos visto que ha renacido después dando margen a una artesanía típica, fruto de la presión económica del mercado municipal de Chillán.

TOMÁS LAGO.

(6) El *concierto de trabajo* aparece en el Archivo de Escribanos de Santiago, tomo 7, folio 313, donde tuvo la cortesía de copiarlo para nosotros el distinguido investigador señor Alvaro Jara, a quien debemos su hallazgo.

Otros datos del documento establecen: como duración un año.

Condiciones: Guillonda debía hacer toda la obra de barro que pudiese y le ordenare Molina, así tinajas, botijas, también loza poniendo sólo su persona y Molina todo el aviamiento.

Salario: este consistía en alimentarle de lo necesario y, además,

darle 400 de oro de 20½ quilates pagados por tercios del año, y al fin del año 1 vestido de paño entero de Castilla, salvo la hechura, 3 camisas de ruán, un jubón de Holanda llano, 1 sombrero de Castilla y unas botas.

Si se saliere de casa de Molina durante el año, Guillonda pagaría de pena (multa) 300 pesos de oro.

(7) *Loza blanca y azulejo de Puebla*. Enrique A. Cervantes. México, 1939, págs. 20 y 23.

La guitarrera chilena



La figura antropomorfa
más popular de Chile.
Alto: 26 cms.
Diámetro: 16 mts.
1950.



Cualquier forma cerámica cuando llega a ser típica en sus rasgos generales, empieza también a tener una vida propia. Es una de las virtudes de las artesanías anónimas; es un mismo objeto, pero diferente cada vez al ser realizado por diferentes manos; está hecho este objeto con la misma técnica tradicional pero en condiciones que varían de acuerdo con los cambios que experimenta la vida diaria de las familias campesinas.

Entre las formas más características de la cerámica de Quinchamalí, está este cántaro en forma de mujer, que lleva entre sus brazos un pequeño instrumento de cuerdas, algo así como una guitarra. De tal similitud la gente ha sacado un nombre y la llama la guitarrera. Pues, ha llegado a ser tan popular esta pieza que, probablemente, es la forma más buscada por los compradores en los mercados.

Es un cántaro. Por la forma de mujer de su estructura es llamada cántara. Muy recomendable para mantener fresca el agua en la mesa, pero, sobre todo, la gente la busca por otra cosa, es algo subjetivo que sale del objeto mismo y tiene que ver con su forma tan severa, tan simple y casta, con cierta graciosa rudeza campesina.

La gente la prefiere por eso. Algo privado y hermético que nos alcanza en cierto modo. Nosotros sabemos de qué se trata, la conocemos. Es como una pariente antigua.

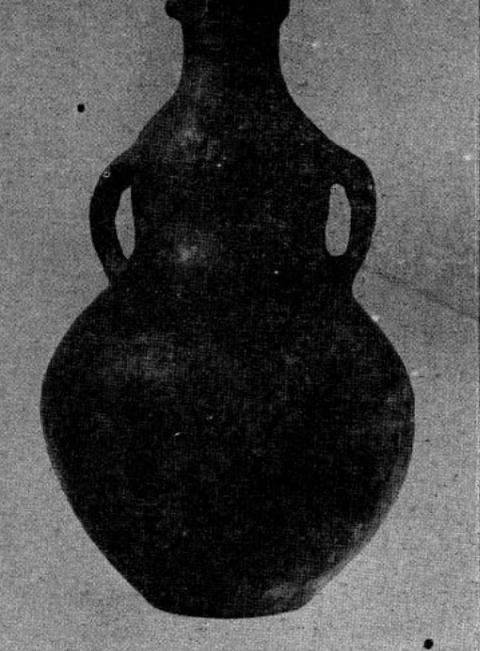
Pero vienen las preguntas de los extranjeros. ¿Qué representa? ¿Dónde la hacen? ¿Cómo se originó su forma cerámica? Los chilenos no nos preguntamos nada sobre ella, acostumbrados a verla, como nunca en el seno del hogar nos preguntamos nada sobre la abuela.

Y aquí viene el hecho de explicar su genealogía, o por lo menos sus antecedentes conocidos, lo cual, debemos confesarlo, es un poco ingrato porque tiende a romper el encanto de un sencillo misterio.

Porque la guitarrera chilena tiene muchas correspondencias y similitudes entre las formas cerámicas, debido a que su origen se confunde con la técnica misma de modelar la greda. En efecto, el cuerpo de una mujer se parece a una botella y la alfarera que en cualquier latitud está empeñada en la tarea de hacer un tiesto de esa clase, en algún momento identifica dicho parecido y su imaginación animista hace lo demás, concibe los detalles, realiza la obra, le da vida a esa figura.

El proceso de creación es así. Las formas tienen un lenguaje inteligible que se expresa en volúmenes y líneas. Pero está también la materia con que se hacen las cosas. La greda es una sustancia plasmable que da contornos de suave gravedad a los objetos, pero impide los perfiles demasiado acusados, da más fácilmente lo mórbido que los relieves duros, las formas en reposo que las en movimiento. Todos estos factores de estética práctica intervienen también en la guitarrera chilena y constituyen su aire característico.

Pero, ¿cuándo nació? ¿Quién la hizo por primera vez? Es imposible precisarlo. Lo único cierto es que su modelado, tal como aparece en la actualidad, pertenece a las alfareras de Quinchamalí, que sólo allí la hacen, y dentro del lugar, la manufactura de preferencia una determinada familia.



1

Botella atacameña, excavada en Chiu Chiu. Cerámica parda. Alto: 26 cms. Diámetro: 14 cms.



2

Botella mexicana vidriada, de Oaxaca. Alto: 39 cms.



3

Botella de cerámica parda de Santiago de Machaca, Provincia de La Paz, Bolivia. Alto: 26 cms.

En el desarrollo de la encuesta que publicamos a continuación, pueden verse muchos detalles al respecto. Por nuestra parte, hemos juntado algunos antecedentes útiles para tener una idea de su génesis o parentela, en tiempos pasados, encontrados fuera del lugar donde se la hace hoy día, a veces lejos de su *habitat* chileno.

Su origen es humilde, como es humilde la cuna de todas las creaciones teñida de negro brillante, con muchos del arte popular. Es más funcional que decorativa, está hecha más para servir que para adornar, con elementos indígenas derivados de su técnica ancestral americana —modelada sin torno, con los dedos, en lonjas de barro, cocida en hoyo—, pero con alardes de perfección artesanal criolla, pulimentada con piedra agata de río, tenida de negro brillante, con muchos bordados blancos en su opulenta falda, como la enagua almidonada de una campesina.



Pero esta es la generación actual. Antes encontramos muchas formas parecidas en la cerámica americana, de todos los tipos, desde las más primitivas a las más evolucionadas como las que pueden verse en las culturas precolombinas de la costa del Perú, entre los huacos chimú y chancay.

Entre los más antiguos de Chile presentamos aquí la pieza arqueológica del Museo Histórico Nacional, N° 12.938, excavada en Chiu-Chiu, centro de la cultura atacameña, de color pardo y que corresponde, más o menos, a las proporciones de la guitarrera de Chillán; aparte de los brazos tiene una asa en la espalda (1). Su rostro esquivo y ensimismado es cerrado también como el de la mujer indígena. Su parentesco de sangre es evidente. Le faltan los adornos femeninos de importación, los dibujos blancos que semejan bordados, el sombrero y la guitarra. Es casi una forma desnuda.

Ha debido pasar mucho tiempo antes de que nazcan las figuras 2 y 3 típicamente mestizas. Están ya vestidas con velos y miriñaques copiados de los trajes femeninos europeos. La 2 es de México, Oaxaca, Coyotepec y representa una mujer de raza mixteca. Data probablemente del siglo pasado (2).

La 3 es actual y obra de los indígenas aymarás de la alta meseta boliviana, del pueblo Santiago de Machaca, cerca de la frontera con el Perú, donde la adquirimos personalmente el año pasado. Representa a una chola bien vestida, de cierta categoría a juzgar por su indumentaria y sobre todo el sombrero de tarro que lleva, detalle muy significativo de la importancia social de la chola. La superficie del objeto ha

(1) Perteneciente a la colección Aníbal Echeverría y Bari.

(2) *Veinte siglos de arte mexicano*. El Museo de Arte Moderno de Nueva York, en colaboración con el Gobierno mexicano. *Arte Popular*, pág. 132. Printed in México, 1940.





La guitarrera chilena, ejemplar elaborado por Encarnación Zapata en 1935, uno de los más grandes que se han hecho hasta hoy.
 Altura: 42 cmts. Diámetro: 31 cmts.



La guitarrera chilena en su última acepción, realizada por Práxedes Caro.
 Altura: 36 cmts. Diámetro: 20 cmts.

sido barnizada con una capa de barniz verdoso, a base probablemente de algún sulfato de cobre.

Ahora bien, entre estos modelos no hay ninguno que tenga la guitarrita entre las manos. Pero, ¿qué es la guitarrita exactamente? En Chile no tenemos ningún instrumento chico de cuerdas, de uso popular. El mandolino, la bandurria, el violín, son ejecutados en las ciudades por la gente educada que estudia a Bach y Beethoven. Y la guitarra española, de vieja tradición que tocan en los campos, es mucho más grande de tamaño. Podría ocurrir, sin embargo, que esto último no fuese más que una simple falta de realismo. Así como el volumen hinchado del tiesto, tampoco corresponde a la proporción de un cuerpo humano de mujer, ni el largo de los brazos a las dimensiones anatómicas corrientes, del mismo modo por una solución de oficio —como ponen tres patas a las aves para que conserven el equilibrio— por una salida fácil para la ceramista, ¿no pudo haberse achicado la guitarra de manera que cupiese entre los brazos, como un simple agregado de superestructura, sin recargar la figura misma?

Pensábamos en esto cuando encontramos una botella en forma de sirena que pulsa una cítara con sus manos. Era una botella mexicana de barro de Oaxaca, brillante de es-

malte, de un color café oscuro, casi negro. Ahora bien, la cítara sí que tiene el mismo tamaño del instrumento que lleva nuestra botella antropomorfa, y su posición cuando la pulsa la sirena corresponde aproximadamente a la del instrumento musical de la mujer de Quinchamalí. Es un alcance justo, un encaje dimensional, cuya yuxtaposición no podemos desdeñar en ningún caso. La guitarrera, ¿sería, pues, el vestigio, el esquema incompleto de una creación mitológica mediterránea? Porque ha perdido la mayoría de sus atributos, carece de cola y en lugar del pelo de largas crenchas flotantes de las ondinas del mar de Ulises, ostenta el sombrero de hombre que les gusta usar a las campesinas de Colliguay.

No podemos contestar en forma categórica esta pregunta. No es imposible, no obstante, porque el arte popular es impuro, nace de súbitos contactos al calor de la vida, es fruto de supervivencias caprichosas, a veces, de parentescos bastardos. Para que nazca se necesita, solamente, que se fusionen ciertos elementos afines en un medio propicio, dentro del cuerpo social.

¿Cómo llegó, ahora, la sirena a la región de Chillán? ¿La vio alguna alfarera en alguna parte? ¿Llegó a las vegas de Quinchamalí una botella de vidrio, un florero de porcelana

con un diseño parecido, y su figuración simplificada por los cánones elementales, atrofiada por el realismo agrario quedó allí para dar nacimiento a la guitarrera chilena?

Puede ser.

La técnica tan antigua de la greda cocida a baja temperatura en el lecho de tierra, y el ennegrecimiento al humo, con la fuerza aglutinadora que tienen las viejas prácticas, son condiciones suficientes para dar vida a una forma local de este tipo.

Ignoramos los hechos precisos. La crónica rural se pierde en la bruma de las consejas lugareñas, mezcla de cuentos de viejas y elucubraciones de aficionados; en ninguna parte se habla de la transformación de la sirena grecolatina en la sirena de rulo de nuestros campos. Y es natural, pues hasta ahora ha quedado fuera de la historiografía humanística el

espíritus alerta empezaron a reunir objetos típicos populares.

Fue necesario buscar fuera de Chile para encontrar algo digno de mención. En efecto, revisando el año pasado el material chileno que existe en las bodegas de la Sección Americana, del Museo del Hombre en París, encontramos de pronto dos piezas de alfarería negra teñida al humo, una de ellas era un jarro pato de dos golletes, muy típico de nuestro país, y la otra representaba una mujer. Nos interesó especialmente esta última para nuestra investigación, porque muestra todos los caracteres mestizos en un intento de modelado realista, lo cual la coloca en el vértice en que se separan la cerámica indígena de la criolla.

El Jefe de la Sección, profesor señor Henry Lehmann, al saber la causa de nuestro interés, se ofreció gustoso a



Jarro pato perteneciente a la colección chilena del Museo del Hombre de París, elaborada antes de 1850. Alto: 15 cms. Largo: 13 cms (Colección Franck).

estudio circunstanciado de las artes populares. Como una incitación a esos estudios, por el momento, dejamos en pie esta teoría sobre el origen de la guitarrera chilena, hasta que un nuevo examen de sus términos, llevado a cabo a la luz de nuevos argumentos, confirme o rechace nuestra manera de pensar.

Debemos agregar algo todavía.

Buscando similitudes y convergencias acerca de esta forma cerámica, nos interesamos vivamente por indagar en el pasado, a fin de establecer la fecha más antigua en que se habría modelado este tipo de alfarería criolla en Chile.

La tarea no era fácil, pues en el país no hay piezas testimoniales de esta clase en los museos, y las colecciones privadas de objetos semejantes son por lo general de reciente data. No hace más de treinta o cuarenta años que algunos

proporcionarnos las referencias museológicas que constaban en un catálogo impreso en 1850, cuando estas especies pertenecían al Museo del Louvre. Las referentes a la figura femenina decían así:

“Chili. 832. Vase. Figure de femme qui porte la main droit a sa joue. L'ouverture est sommet de la tete; très petite anse plate. Terre negre, largeur 0.10. Hauteur 0.22. (Donné par M. Aze, officier de marine)”.

La pieza tenía una etiqueta fechada en 1832.

Fue llevada de Chile por un oficial de marina. Es evidentemente un antepasado de la guitarrera actual, la más antigua que es posible señalar hasta la fecha. Pero no sabemos si fue hecha en Chillán. Se ignora el curso exacto que ha seguido en el mapa cultural del país la migración de esta artesanía, tal como la conocemos hoy, hasta asentarse



Dos actitudes de un mismo vaso antropomorfo de cerámica negra, perteneciente a la colección chilena del Museo del Hombre de París.

Alto: 22 cms. Diámetro: 10 cms.

Fotos, cortesía del Jefe de la Sección, Sr. Henry Lehmann.

en las vegas de Quinchamalí. Es un hecho que antaño se practicaba en muchas partes. María Graham, en 1822, vio en Valparaíso y luego en Melipilla hacer loza de este tipo. Dice que en arcilla negra fabricaban mates, azafates, platos y jarras. La decoración en hojuelas, pues, es lo único nuevo de la alfarería que nos ocupa (1). Sobre esto es interesante destacar que en ese mismo sitio, a poca distancia del caserío actual, están aun en pie los corredores de las casas de una antigua propiedad de los jesuitas, hijuela de la hacienda Tehuequelén, parcelación del fundo Cucha-Cucha, que figura en el inventario público, levantado con motivo de la expulsión de la orden del Reyno de Chile. Dicho inventario está suscrito en la ciudad de Concepción de la Madre Santísima de la Luz, en 26 de octubre de 1767, y legalizado por varios funcionarios españoles, entre los que figuran contadores, tesoreros, corregidores y justicias mayores de los distritos que tenían jurisdicción sobre esas tierras, en representación de la ciudad de San Bartolomé de Chillán, los partidos de Itata y Puchacay, como igualmente la villa de San Luis Gonzaga (2).

(1) María Graham. Diario de su residencia en Chile. Ed. América. Madrid, pág. 327.

(2) Archivo Nacional. Jesuitas de Chile, tomo XII, págs. 112 a 118.



Hemos dicho que la Compañía de Jesús tenía por costumbre desarrollar diversas industrias en sus propiedades, con lo cual al mismo tiempo que hacían progresar económicamente sus posesiones, facilitaban sus tareas de evangelización, al disciplinar por medio del trabajo a los naturales. Es enteramente explicable, pues, que en esta zona hayan estimulado la fabricación de alfarería negra brillante, más fina que la parda, de uso doméstico común.

¿Qué papel jugaría en todo esto la figura negra del Museo del Hombre de París llevada de Chile, por el oficial de la Marina francesa? No se trata de un juego mental. Damos aquí los antecedentes de un proceso, solamente, entendiéndose bien. La pieza donada por M. Aze es la figura femenina de cerámica negra criolla, teñida al humo más antigua que hemos hallado, de todos modos un antepasado indudable de nuestra guitarra actual, sin fantasía aún, sin alardes de oficio, antes de toparse con la sirena grecolatina en el batiburrillo de los mercados, sin instrumento musical ni misterio, sin leyenda también, pero mujer al fin, hecha con la misma greda y modelada y cocida del mismo modo que la botella chilena, hoy día tan popular.

TOMÁS LAGO

Título y viñetas de Carlos Pedraza.

ENCUESTA SOBRE LA CERAMICA NEGRA DE QUINCHAMALI

Realizada por el curso de Arte Popular de la Facultad de
Bellas Artes de la Universidad de Chile

PERSONAS QUE PARTICIPARON EN LA ENCUESTA:

Profesor: TOMÁS LAGO.

Ayudantes: FRUTOS PANIAGUA RIVAS y ROBERTO DÍAZ CAS-
TILLO.

Alumnos: GLORIA FALCÓN CUEVAS, WALDO VILA, JUAN DO-
MÍNGUEZ MERCHANT, LUIS ALBERTO CASTILLO, HERNÁN
ROJAS, MARILUZ PELLEGRÍN, DINA AMPUERO, ALICIA
QUIROGA, JUAN LEÓN, BORIS MÁRQUEZ, IDA GONZÁLEZ,
NORMA ALARCÓN ROJAS, FRESIA RÍOS, YOLANDA URBI-
NA, ELIANA TALAVERA, VICTORIA LAGOS FALCÓN, GLA-
DYS FIGUEROA, ALBERTO ROQUEBERT, MARTA CORDANO,
ANGELA ORTÚZAR LARRAÍN.

Con la colaboración del ceramista señor Eugenio Brito y
los egresados de la Escuela Normal de Chillán, señores Juan
Zárate Gacitúa y Manuel Hidalgo Romero.

PLAN DE LA ENCUESTA

Base material

Actividades de subsistencia: Qué comen. Cuánto les cuesta.

Dónde obtienen sus alimentos. Qué alimentos se producen con más abundancia en la región.

Vestuario: Descripción del vestuario y observación de sus características más sobresalientes.

Vivienda: Descripción de las casas y del terreno. ¿Son propietarios o arrendatarios? Valor del arriendo. Descripción de los muebles. Embellecimiento del terreno y la casa. Elementos de cerámica que usan en la casa. Número de personas, camas, etc. Servicios sanitarios, agua, luz.

Combustible: Clases de combustible que usan para la cocina y para alumbrarse y calentarse. Costos y obtención.

Producción de cerámica

Base del conocimiento: Técnica de la cerámica. Cómo la aprendieron: de sus padres, por vecinos, etc. Cuántos miembros de la familia trabajan en cerámica.

Transporte: Cómo se movilizan para la venta de sus productos y para la obtención de la greda. Cada cuánto tiempo van a Chillán o viajan a otros lugares. Costo del transporte.

Relaciones de producción: Cómo venden sus productos y en qué cantidad: a) Directamente en Chillán; b) a intermediarios; c) a curiosos o turistas. Precios. Diferencias entre los precios de Quinchamáli, el mercado y la estación de Chillán.

Modos y medios de producción: Tiempo que tienen de vivir en el lugar. Otras actividades a las cuales se dediquen. Ritmo y curva de la producción. Períodos de venta y de trabajo.

Vida familiar

Sus características: Composición de la familia. Parientes. Origen de la familia y estadía en el lugar. Amistades, juntas, etc. Enfermedades profesionales.

Desarrollo espiritual

Conocimiento: Analfabetismo. Grado de enseñanza. Lenguaje.

Diversiones: Cine, rodeos, circo, etc. Gustos. Religión.

Política: Opiniones sobre la situación política. Qué ideas tienen sobre la ciudad de Chillán. Qué opinión les merecen algunas ciudades grandes como Santiago.

Otros conocimientos: Historia y geografía del lugar. Qué ideas tienen sobre el mar, etc.

RESULTADO DE LA ENCUESTA

RELACION DEL VIAJE

Después de nuestros primeros contactos con la cerámica de Quinchamáli, en la Plaza del Mercado de la ciudad de Chillán, y habiendo recibido la agradable bienvenida de los chillanejos muy bien representados por don Alfonso Lagos Villar, emprendimos el viaje al punto que era para nosotros el principal objetivo de nuestra gira, en un bus que fue puesto gentilmente a nuestra disposición por funcionarios del Plan Chillán.

Partimos pensando que la distancia a Quinchamáli sería muy corta, pero el camino se prolongó hacia el suroeste, más allá del valle contiguo a la ciudad, trepando por cerros que nos permitieron admirar las maravillosas arboledas, viñedos y hermosos ranchos, que respondían a un sencillo estilo, al parecer típico de la región.

Después de dos horas y media de viaje llegamos a Quinchamáli por un camino, arteria principal del pueblo, hacia el cual convergen los estrechos callejones y senderos que permiten el acceso a las viviendas de las gentes del lugar (*Juan León*), de tal modo que, para hacer la primera visita, tuvimos que caminar un buen trecho (cerca de tres cuadras) desde donde dejamos el bus, pues éste no podía pasar por lo angosto del camino (*Frutos Paniagua*). Algunas de las personas que encontramos nos recibieron con actitudes recelosas, pensando tal vez en nuestra condición de "afuerinos".

Pero doña Práxedes Caro —la primera ceramista que visitamos— era, ciertamente, la excepción (*Juan León*).

VIDA MATERIAL, CASAS Y TERRENOS

Para la mejor comprensión de la encuesta debemos explicar aquí que hemos proyectado la investigación sobre casos objetivos, de manera que las conclusiones surjan de hechos concretos, datos y cosas, que hemos recibido directamente y hemos visto con nuestros propios ojos. Así, hemos tomado la casa de Práxedes Caro para describir las condiciones materiales de vida que afectan a las alfareras de Quinchamáli, porque esta persona es la que mejor las representa por su intensa labor en el oficio, por ser la autora de piezas muy conocidas en el mercado, y encontrarse en plena actividad como productora de cerámica.

Lo mismo puede decirse de su psicología, capacidad mental, carácter. Ella es una campesina típica de la región y a través de sus respuestas vivaces y oportunas siempre, puede verse el ambiente moral o subjetivo que rodea a cualesquiera de las otras personas que se dedican al mismo trabajo en el lugar.

PRAXEDES CARO

La familia Caro tenía un terreno de más de mil metros cuadrados, de su propiedad, al cual se llegaba desde el camino por un pequeño sendero que servía también para otra casa contigua. Los cierres del sitio estaban hechos de alambre de púas bien conservados. Algunos cercos, como el del pequeño huerto, eran de ramas de espino. El terreno estaba, en su mayor parte, sembrado de árboles frutales característicos de la región, grandes y descuidados, notándose que no habían sido podados (*Fresia Ríos*). Sobresalían, entre ellos, las añosas higueras, los ciruelos y los citrus. Una tercera parte del terreno estaba destinada a huerto, donde sembraban cebollas, ajíes, repollos, zanahorias, y también flores, como juncos, caléndulas, lirios y calas (*Juan Domínguez y Angela Ortúzar*).

Hacia el lado del río comenzaba la pendiente de la colina en que estaba situado el terreno, lo cual permitía una agradable vista del valle y los terrenos aledaños a la ribera. En una esquina estaba el chiquero con su cobertizo de tejas. Hacia el centro, la vivienda propiamente tal. Había dos construcciones en buen estado y de aspecto nuevo: un taller y cocina que consistía en una pieza de cuatro metros cuadrados, y otra más amplia, que servía de dormitorio (*Frutos Paniagua*).

Las paredes del taller son ramas parchadas con otros materiales, y por lo tanto, llenas de intersticios. No hay ventanas y tiene una puerta. El suelo es de tierra suelta. Al centro, está el fuego de carbón con tres olletas hechas por su madre y un jarro de greda en él (*Marta Cordano*).

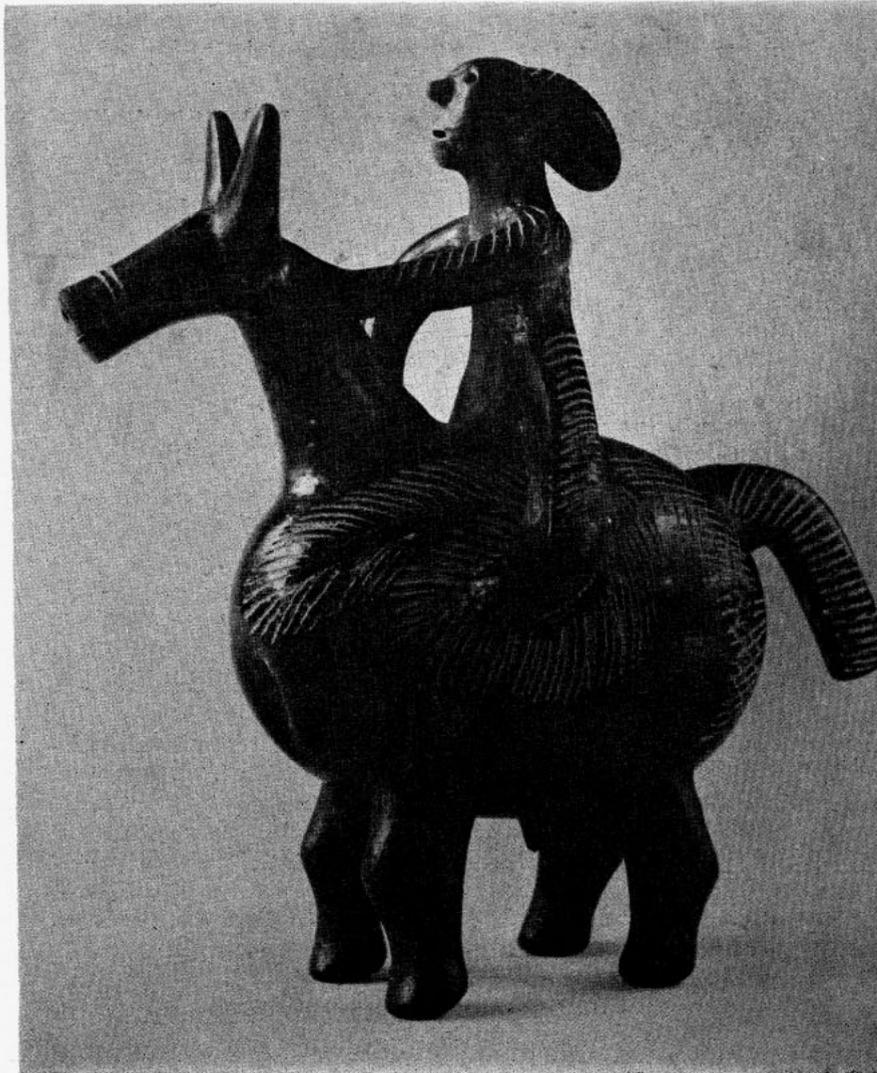
Cuando llegamos, Práxedes estaba instalada en un banco, modelando en serie sus famosos caballitos (hecho ya el cuerpo, se ocupa ahora de colocarles patas). Tenía muy cerca, en el suelo, una fogata resguardada por ladrillos, en la que cocinaba su almuerzo, en ollas de greda de su propia hechura (*Juan León*).

Las alfareras hacen uso de todas aquellas de sus obras que tienen un valor práctico, tales como ollas, jarros, mates, etc., y éstos se encuentran en profusión sirviendo como cántaros, recipientes para guardar vinagre y aceite, ollas para cocer los alimentos o para poner plantas que luego yacen deterioradas y semienterradas entre las demás plantas, o colocadas en el techo. Es muy corriente ver alrededor de un arbusto o árbol pequeño, formando un círculo, cántaros de mayor tamaño que sirven para recolectar el agua de las lluvias y que luego cubren con un plato, también de greda, para preservarla del polvo. Hacen, además, sus propios platos y tazas. Generalmente, los objetos dedicados al uso diario no son de color negro, sino de la greda medio ahue-

Carabinero montado.
Alto: 21,5 cmts. Largo: 26,5 cmts.
Colección Federico Kröhl, 1957.



CABALLOS DE
PRAXEDES CARO



Jinete alcancia.
Alto: 21 cmts. Largo: 17 cmts., 1956.

mada, y carecen de la típica decoración blanca. Con todo, es posible notar en sus cántaros y mates más antiguos, tales como aquellos dedicados a contener las aguas de lluvia, que por su menor uso se conservan más tiempo, un moldeaje más perfecto y parejo y una superficie más lisa y carente de fallas (*Juan Domínguez y Ángela Ortúzar*).

El humo que sale del fuego llega a dos canastos colgados de sendos alambres que cuelgan, a su vez, de un fierro horizontal; en su interior hay greda que se desea secar, aprovechando el calor que emana del fuego (*Juan León*).

En los rincones se encuentran canastos, sacos y diversos objetos: un martillo, varios cacharros, una piedra grande al lado del fuego y un banco pequeñito (20 centímetros de alto), en que ahora se sienta la alfarera a trabajar. A su lado, en un rincón, hay un cajón con una tabla atravesada, donde va colocando las piezas terminadas. Hay siete en la tabla y trabaja en la octava (*Marta Cordano*).

En un extremo de la pieza, a media altura, sobre una esquinera de tablas, había almacenada bosta de vaca para cocer las piezas. Cerca de la entrada habían también dos canastos conteniendo arcilla (*Frutos Paniagua*).

Del techo y de las paredes, a distintas alturas, cuelgan lotes de cebollas, ajíes, cacharros, canastos viejos con tarros o tientos de greda con algunos objetos en su interior: papeles, un balde, una piel de conejo, etc.

La pieza "donde están los nidos", como dice doña Práxedes, está mejor terminada que la anterior (*Marta Cordano*): el techo es de tejas, colocado sobre una red de vigas muy angostas. No tiene cielo raso. En su interior hay dos camas de madera y una de fierro, de diseños muy antiguos y simples. Son muy altas y separadas del suelo. En uno de los extremos de la pieza hay una mesa grande con algunos objetos en su superficie: flores, varias figuras de cerámica —que luego vendió a quienes se las solicitaron—, una alcancía de greda roja, hecha por ella, que se negó a vender.

Las puertas son de madera sin pulir, desajustadas las tablas en sus añadiduras. La ventana permanece cerrada con papeles pegados en su parte interior.

El piso es de tierra floja, a pesar de las constantes pisadas. Un cordel con ropa colgada atraviesa la pieza.

Otros muebles complementan el reducido dormitorio: seis sillas, un cajón con ropas y una tinaja de gran tamaño que hay detrás de la puerta. Esta tinaja —afirmó doña Práxedes— fue hecha hace muchos años por "sus mayores" (*Roberto Díaz Castillo*).

Todo esto, deja poco espacio libre.

En la pared, sobre el velador, hay una imagen grande y varios recuerdos de la peregrinación de Yumbel. Además, nueve pequeños santos (seis por nueve centímetros) y dos grandes, tamaño postal. En un rincón, a los pies de la cama, está el diploma correspondiente al Primer Premio en Alfarería, otorgado por la Sociedad de Bellas Artes Tanagra, en su XXIII Salón Anual de Artes Plásticas —mayo de 1953—, durante la celebración del Primer Centenario del Liceo de Hombres de Chillán. Un dibujo hecho en la escuela y varios recortes de papel adornan también la pared (*Marta Cordano*).

Doña Práxedes nos recibe y orienta con espontaneidad singular, respondiendo con frases chispeantes, llenas de picardía, a nuestras preguntas que, además de preocuparse de las técnicas propias de la elaboración de la cerámica, exploran aspectos de la vida espiritual y de sus condiciones de vida económica y social.

Rodeada por nosotros, al ser interrogada por don Tomás Lago, contestaba sin cohibirse a un sinnúmero de preguntas, cuyas respuestas, por la rapidez con que eran vertidas, pasaban atropelladamente a nuestros cuadernos de apuntes (*Juan León*).

Es una mujer de unos cuarenta y cinco años más o menos bien llevados; de tez morena, pelo negro y una expresión muy acogedora (*Dina Ampuero*). Usaba un vestido de algodón barato estampado en blanco, verde y anaranjado; chomba negra; zapatos viejos, negros y sin lustrar, y medias de algodón (*Marta Cordano*). Lamentó no estar mejor vestida cuando se filmó una escena de su trabajo (*Roberto Díaz Castillo*). La acompañaba su hija María Inés, que andaba con chaleco y falda rojos, blusa negra, zapatos muy usados y calcetines largos (*Marta Cordano*).

Mientras don Tomás Lago le hacía preguntas a Práxedes Caro, los alumnos del curso apuntaban observaciones del ambiente que la rodeaba, siguiendo instrucciones de la encuesta explicada anteriormente, las cuales puntualizan los siguientes hechos.

BASES DE CONOCIMIENTO

Preguntamos cómo aprendió su oficio y por qué; responde que su madre y su abuela —muerta después de cumplir los cien años—, lo sabían. Pero a ella nadie le enseñó; su madre trabajaba, principalmente, en fuentes, no hacía juguetes ni figuras, de modo que en el hecho sólo aprendió la técnica de sus mayores. De eso, hace más de veinte años; ella era una chiquilla entonces, pero tenía facilidades innatas para modelar, pues ejecutaba en greda todo lo que se proponía (*Mariluz Pellegrin*).

Dice que aprendió mirando. Hacía "locitas chicas" o juguetes, cuyo valor era menor al que tienen actualmente (*Fresia Ríos*).

—Aprendí sola, sin que nadie me enseñara; esto no se enseña sino el que tiene interés "aprende".

Hablando sobre los trabajos de su madre, añade que modelaba sólo objetos de uso práctico, tales como ollas, platos, fuentes, etc.

—Ella no hacía figuras como las que yo hago. Ayudándole, aprendí.

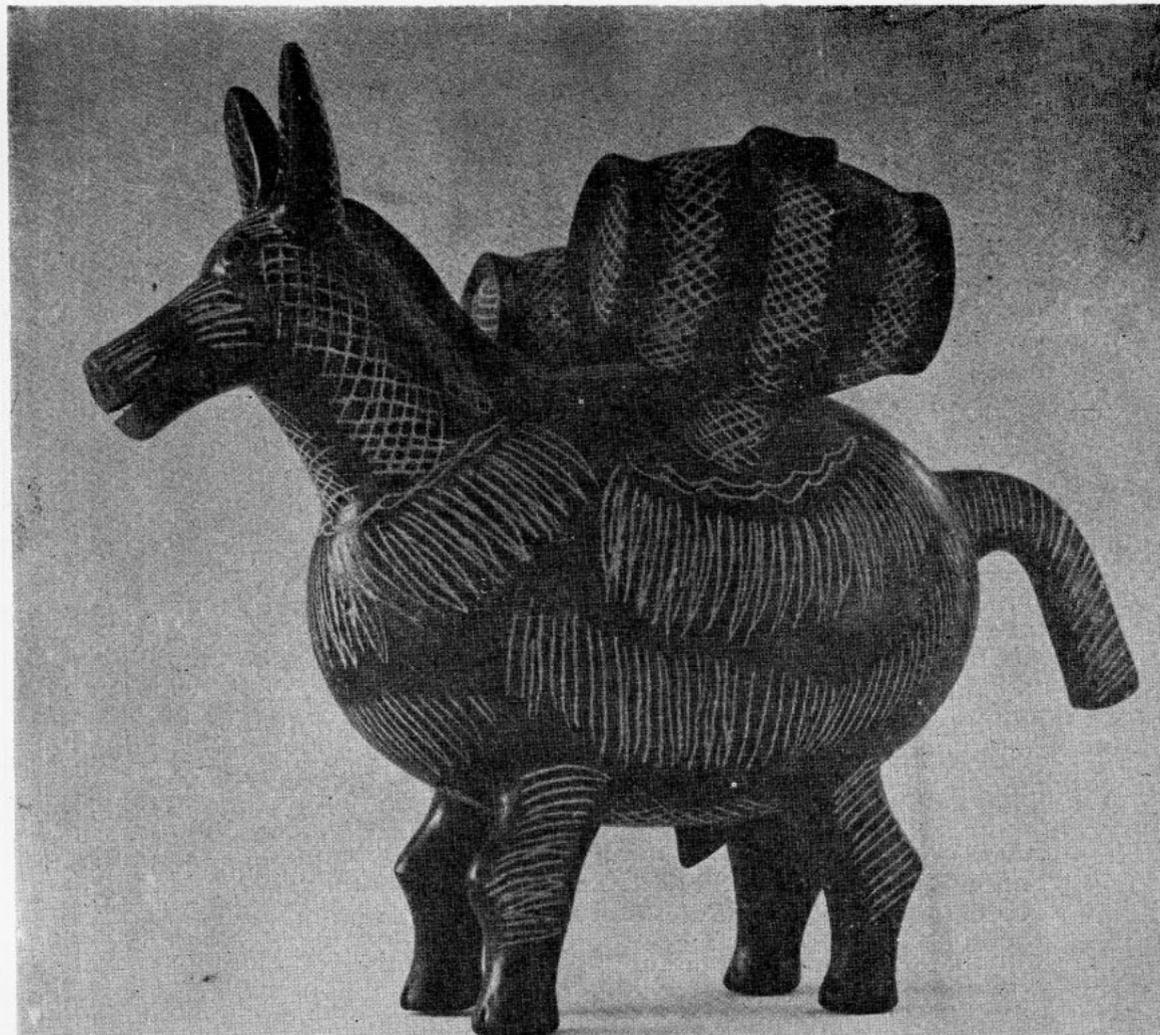
La afirmación de "aprendí sola", significa, pues, que aprendió el oficio de tanto verlo, como un trabajo común y corriente de su familia.

Actualmente doña Práxedes se dedica a hacer figuras zoomorfas con una pequeña grieta en la parte superior para que sirvan de alcancías, dándoles de este modo utilidad práctica.

—Hago todo lo que se me viene a la cabeza: bueyes, chanchos, caballos, mujeres tocando la guitarra (*Dina Ampuero*). Sin embargo, la forma más cultivada por Práxedes Caro en la actualidad es un caballo con jinete, la misma con la cual obtuvo un diploma de la Sociedad de Bellas Artes.

Jarro pato. Interpretación de Práxedes Caro.
Colección Federico Kröhl.
Alto: 22 cms. Largo: 32 cms., 1957.

Burro alcancía.
Alto: 24 cms. Largo 31 cms.
Colección Federico Kröhl, 1957.



He aquí la explicación que da acerca del proceso seguido para realizar su trabajo: en primer lugar, limpia la greda (se entien- de que sacándole las piedrecillas, trocitos de cuarzo y otras im- purezas, materias duras, raicillas), pasando luego a amasarla (*Juan León*). Bien amasada, toma dos pelotones, haciendo dos tortillitas de más o menos cinco centímetros de diámetro, ahueca una en la palma de la mano izquierda, ayudándose con un mate para moldear lo que después será la mitad del cuerpo de un animal; un trozo de calabaza seca que maneja con la mano de- recha le sirve como espátula, resultando de este manipuleo algo así como una fuentecilla oval de unos diez centímetros de largo por seis de ancho; repitiendo la misma operación con la otra tortillita, hasta hacer una fuente igual a la primera. Luego, uniendo borde con borde, junta las dos mitades de lo que será el cuerpo de la figura, alisando la greda y redondeándola con la ayuda de un palito cilíndrico, de unos doce a quince centímetros de largo, que presiona sobre estos bordes hasta dejarlos perfec- tamente unidos. Esto da la forma de un huevo que será la base del cuerpo de un caballito. Las patas y el cuello se hacen y pegan después. La greda tiene un color gris oscuro y la alfarera la mantiene en constante estado maleable, mojándose las manos en agua, para comunicarle la humedad requerida, cada vez que opera sobre ella (*Fresia Ríos*). Para adelgazar y pulir el interior usa un trozo de calabaza, y para el exterior, restos de cerámica (*Juan León*).

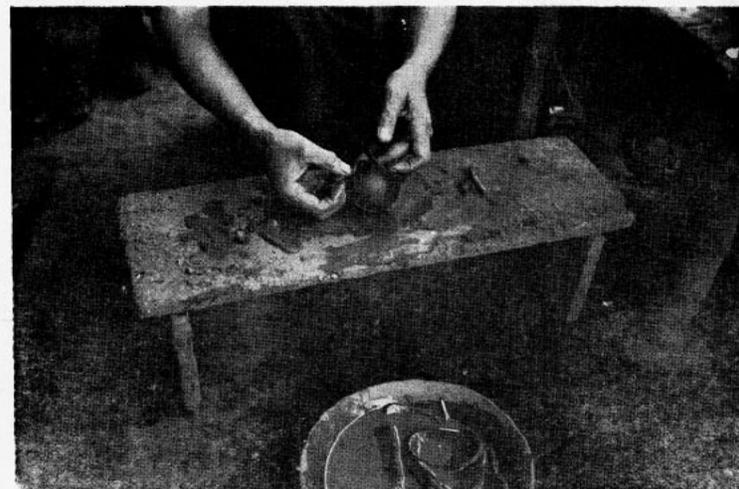
Después de este trabajo, se espera que se seque un poco, o lo que es lo mismo, que se oree. Para esto, es necesario por lo menos un día de permanencia al aire libre, cerca de algo temperado. Al día siguiente, se "cordovea" la pieza, es decir, se alisa la super- ficie, sobándola con un pedacito de cuero suave o badana. Al día siguiente, empieza lo que se llama el "armado", que consiste en desgrasar, es decir, raspar, quitar y emparejar con un zuncho o raspador de fierro, todas las partes que se consideren de más en la forma y el grosor de las piezas. En esta labor se alisan las paredes exteriores y los bordes con un trozo de cuero suave. Si la pieza tiene orejas, se le ponen después.

Terminado el "armado", se procede a embadurnar todo el ob- jeto con "colo", greda especial de color rojizo que disuelta en agua sirve de barniz. Como la pieza se ha humedecido de nuevo con el baño de "colo", se espera que vuelva a orearse durante un día más a fin de empezar el "bruñido", que la alfarera realiza sirviéndose de piedrecitas cuidadosamente escogidas, muy suaves al tacto, sacadas del lecho del río. Esta operación se facilita, aún más, untando la superficie con enjundia de ave o aceite de pata. El "bruñido" termina veinticuatro horas más tarde, pasan- do nuevamente la piedrecita pulidora sobre la superficie, la cual se soba cuidadosamente, además, con un paño para sacarle mayor lustre.

El "pintado", que es la operación siguiente, debe entenderse como la decoración exterior del tiesto. En efecto, por medio de una aguja, generalmente de victrola —antiguamente se hacía con una púa de espino o un clavito— se trazan los diversos di- bujos que habrán de adornar la pieza, mediante rasgos escindi- dos en la greda todavía maleable, dibujando líneas curvas, enre- jados, hojuelas sucesivas formando guirnaldas, etc.

Ahora el proceso ha llegado a su etapa final: la quema o cocción. Se lleva la pieza hasta el lecho de brasas producidas por el guano y se la entierra allí hasta que alcanza el rojo ígneo. Aquí termina la manufactura de las gredas rojas (*Juan Zárate*).

Si se trata de gredas negras, se ahuman primero, cuando todavía no están totalmente secas, y luego se queman con guano hasta que se ponen como brasas. En ese momento, con unos pa- litos, se sacan del fuego y, ardiendo como están, se ponen en gua-



1. Alisando la greda con un palito cilíndrico.
2. Poniéndole orejas al tiesto.
3. Utensilios de trabajo: tablilla, trozo de calabaza, sunchos y punzones, pedazo de cuero, piedras de río.



no o paja húmedos, de manera que al producirse la combustión de estos elementos salga mucho humo negro, cargado de polvo de carbón, que será lo que dará el color definitivo a la pieza.

Ya sólo resta un último detalle del proceso de elaboración: hacer resaltar los dibujos ornamentales escindidos, para lo cual la alfarera los moja con "colo" blanco, dando pequeños toques con un trapito sobre ellos. Un momento después, al limpiar la pieza con un pedazo de tela, ya seco el "colo", aparecen los dibujos trazados en blanco sobre el fondo brillante de la figura.

CUALIDADES Y PROPORCIONES DEL MATERIAL EMPLEADO EN LAS LOZAS

Por su parte, el ceramista don Eugenio Brito, que ha permanecido durante algún tiempo estudiando los detalles físicos y técnicos de la elaboración, selección de materiales, proporción de las mezclas, etc., requerido por nosotros para completar la presente encuesta, nos ha dado los siguientes datos como fruto de sus observaciones entre las alfareras de Quinchamalí:

"Los elementos usados por ellas para preparar la pasta de sus modelos son:

*Una greda plomo;
una arenisca llamada "trumao", y
una tierra amarilla.*

La greda plomo (arcilla gris) es el elemento plástico que facilita el modelado de las distintas formas por finas o complicadas que ellas sean. Esta materia, por su plasticidad y gran absorción del agua, tiende a agrietarse con mucha facilidad durante la deshidratación. Para evitar este defecto y permitir un secado regular, se le añade un elemento desgrasante que da a la arcilla gris una porosidad que no posee.

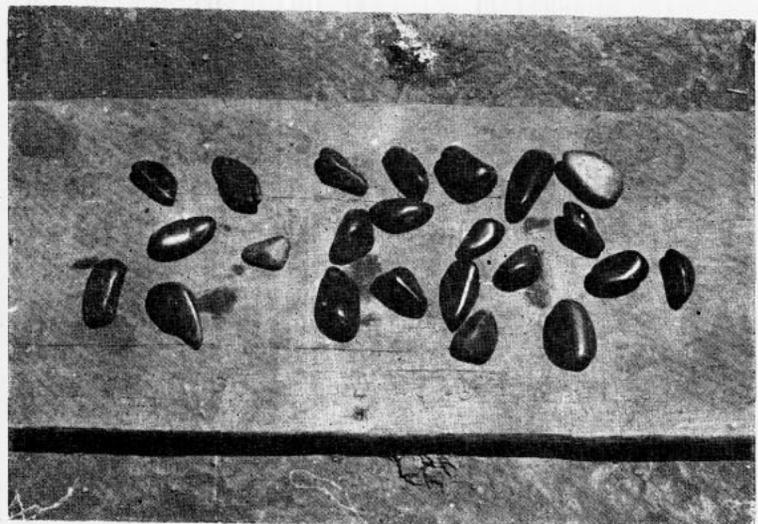
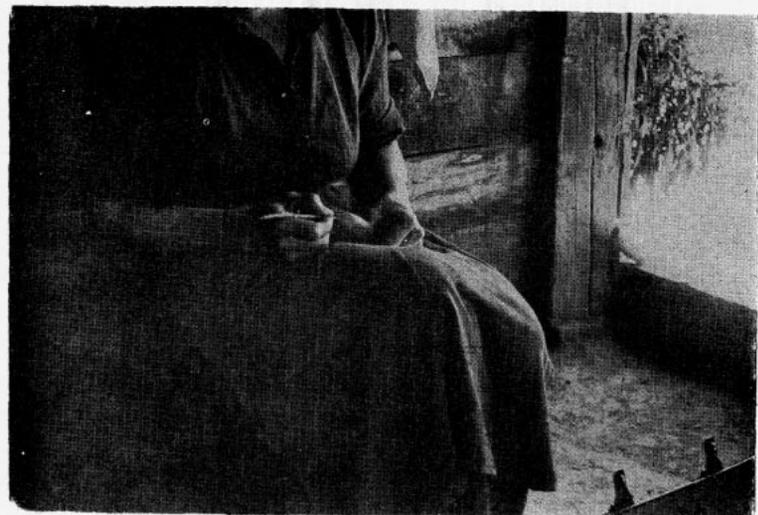
El "trumao" consiste en una arenisca muy fina que actúa como desgrasante, término que en cerámica designa el elemento irreductible y permanente que da cuerpo y porosidad e impide la deformación en la deshidratación y cocción de los objetos.

La tierra amarilla es la arcilla impura y fuertemente coloreada por el óxido férrico que, lejos de perder este color por la acción del fuego, llega a adquirir, después de cocida, una coloración de un rojo intenso. La cal y el óxido de fierro que contiene esta tierra, la hace ser fusible a una temperatura relativamente baja, a pesar de que la presencia de una proporción variable de cuarzo, tiende a contrarrestar la propensión a la fusibilidad. Esta tierra es el fundente que en cerámica constituye el elemento que, bajo la acción del fuego, reacciona y da cohesión a los componentes.

Aunque ellas no se ciñen a ninguna fórmula determinada, por lo general la greda plomo, el "trumao" y la tierra amarilla es mezclada en cantidades iguales y largamente amasada. Con esta pasta son fabricadas por las "loceras" las "botellas" o "guitarreas", los juguetes y las pequeñas fuentes para uso doméstico.

La misma mezcla con "trumao" o arena más gruesa es empleada en las formas de tamaño más grande, como fuentes tapadas, azafates, jarros y jardineras.

Como puede verse, el procedimiento empleado se ajusta perfectamente a la técnica más eficaz de la cerámica de todos los tiempos."



4. Bruñiendo la pieza por última vez con la piedra pulidora.
5. El pintado incluye la decoración exterior del tiesto.
6. Piedras de río con que se hace el bruñido.

Fotos Sr. Alberto Medina, del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile.

El diario "La Discusión" de Chillán había, en cierto modo, auspiciado el viaje del curso de arte popular de la Universidad de Chile. Aparte de deparar a sus integrantes, desde el momento de su llegada; las mejores atenciones; la dirección del diario concertó entre otras cosas, con el Plan Chillán, el traslado del grupo, en autobús especial, hasta la zona misma donde están las alfareras, enviando asimismo los instrumentos técnicos para registrar en cinta magnética un reportaje informativo sobre la investigación que se estaba realizando.

Como un testimonio directo de una parte de la encuesta transcribimos fielmente la grabación en referencia:

TOMAS LAGO:

—Usted sabe, doña Práxedes, que las cerámicas negras que se hacen en Quinchamalí son muy especiales, tienen un gran mérito y son muy conocidas fuera de Chillán, e incluso, fuera de Chile. ¿Sabe usted eso o no?

PRAXEDES: —¿Qué tengo que decir yo?

T L: —No tiene nada que decir.

T L: —Quisiera saber si usted tiene alguna preferencia por cierto tipo de gredas. Quisiera saber, por lo menos, si le gusta hacerlas.

P: —Claro que me gusta; si no, no trabajaría.

T L: —¿Cuánto tiempo hace que trabaja?

P: —Harán unos veinte años.

T L: —¿Qué edad tenía usted cuando empezó a hacer este tipo de trabajos?

P: —Como después de los quince años.

T L: —¿Quién le enseñó a usted a hacer las cosas que manufactura?

P: —A mí no me enseñó nadie, porque yo aprendí sola.

T L: —Pero, ¿su mamá trabajaba en esto?

P: —Pero no en esta loza; trabajaba en lozas grandes, en ollas, en fuentes, en cántaros. También hacía juguetitos chicos. Pero yo aprendí sola, donde veía en otras partes hacer, todo lo que se me venía a la cabeza: hacía de lo que quería hacer y después el caballo.

T L: —¿Qué es lo que tiene más éxito entre las piezas que hace?

P: —Chanchos, el caballo, porque es el que piden más ahora, y también cabros.

T L: —¿Cómo trabaja usted la loza?

P: —Nosotros trabajamos la greda como se quiere hacer nomás, lo mismo que la masa.

T L: —¿La greda se amasa como el pan?

P: —Claro. Como se hace la masa para el pan, así se hace la masa para la greda también.

T L: —Pero las leyes del oficio para cocer la loza, bruñirla, pulirla y dejarla como llega al mercado de Chillán, eso lo aprendió usted de su madre o de la gente del lugar, ¿no es cierto?

P: —Claro; lo que los mayores hacían lo hacía yo: se bruñía con las mismas piedrecitas.

T L: —¿Cómo le dan el color negro, doña Práxedes?

P: —Eso se tiñe con guano de caballo.

L: —¿De qué manera?

P: —Se tapa con guano y después se saca del fuego y se pone en el guano de caballo. Al sacarla colorada, después se pone negra.

El locutor de "Radio La Discusión" intervino en ese momento:

LOCUTOR: —Señora Práxedes, permítame que yo la interrogué sobre el aspecto humano suyo: ¿Cuántos años dijo que tenía?

P: —¿Yo, cuánta edad tengo? (Se ríe).

L: —Haga memoria.

P: —A esta fecha tengo unos cuarenta y tres años. (Se ríe).

L: —¿Tiene familia usted?

P: —Claro.

L: —¿Cuántos hijos tiene?

P: —Tengo tres hijos: dos hombres y una mujer.

L: —¿Y su marido vive con usted?

P: —(Se ríe). No tengo marido yo. (Se ríe). Los hombres son muy malos: me dejaron a mí con mis chiquillos y ellos se fueron a otra parte.

L: —¡Caramba, señora Práxedes! tal vez lo quiso Dios así, y tal vez si hubiera tenido marido a su lado no haría estas piezas preciosas que hace ahora.

L: —Una pregunta más: ¿Es ésta la única pieza que tiene usted para vivir? ¿Cuántas piezas tiene usted en la casa donde viven?

P: —Esa y la otra casita que tenemos, y esta es la cocina para hacer los chanchos.

L: —¿Es aquí donde hace sus cerámicas?

P: —Allá, adentro, pero es muy helado; por eso me vine para la cocina.

L: —¿Y aquí mismo hace el fuego para su comida?

P: —Claro.

L: —¿Y la greda que usted emplea es especial o es natural del lugar?

P: —No. Hay que ir a buscarla, pues aquí no hay greda.

L: —¿A qué parte la va a buscar?

P: —En el terreno de don Carlos Ulloa, a la orilla de la línea.

L: —Dígame usted, ¿ha llevado algunos trabajos suyos a una exposición de Chillán?

P: —Claro.

L: —¿Se ha sacado premios?

P: —El primer premio me saqué.

L: —¿Con qué se lo sacó?

P: —Me lo saqué con un caballo con el jinete, con una niña en ancas.

L: —¿Cuándo obtuvo ese premio?

P: —Yo no me acuerdo, pero la señora Juanita se acuerda; pero la señora Juanita no está nada aquí.

L: —La última pregunta de nuestra parte: ¿Además de la figura del caballo, qué otras figuras confecciona usted en greda?

P: —Hago monos cantando, una mujer con guitarra sentada en un chanchito.

L: —¿Cuánto se demora en hacer una figura desde el momento mismo en que comienza a amasar la greda? ¿Le ha tomado el tiempo a su trabajo?

P: —No, porque hago así de tiesto (señala con la mano), las dejo principiadas nomás, hago una media docena y le pongo una cosita, y así las voy terminando hasta el otro día.

L: —Pero supongamos una figura sola: ¿cuánto tiempo se demora en terminarla?



Familia de Práxedes Caro. Al centro su madre Petrona Antiguano, detrás, a su derecha, Práxedes, acompañada de sus tres hijos. Foto Dr. Federico Kröhl.

- P: —Solamente me demoraría un día nomás.
 L: —¿Y quedaría cocida así?
 P: —No queda cocida, porque se quedaría verde. No se puede cocer al tiro. En unos tres días quedaría.
 L: —¿Al término de unos tres días tendrá usted terminadas unas cuantas figuras?
 P: —Una sola podría sacar así, pero para sacar tantas no.
 L: —¿No se puede dedicar solamente al trabajo de las gredas, porque tiene las tareas de la casa también, y hartó que le darán que hace sus hijos?
 P: —Sí, pues, no ve que están tan chicos.
 L: —¿Qué otras amigas suyas trabajan en greda?
 P: —Las que están al frente.
 L: —¿Cómo se llaman?
 P: —Una se llama Silvia García y la otra, la mamá, se llama Carmen Rosa Figueroa, en esa casita chica; y doña Dolores, en el bajo de esa casita.

FAMILIA

Sobre la constitución de la familia, las ideas predominantes acerca de la relación con los hijos, jerarquías de autoridad maternal, costumbres admitidas y reacciones personales sobre la vida doméstica, la encuesta logró fijar algunos hechos que son muy elocuentes para ilustrarnos acerca del tema. Veamos el caso de Práxedes Caro:

Vive doña Práxedes con dos de sus hijos y su madre ya anciana, doña Petrona Antiguano (1), de ochenta años, quien pese a su edad y a su sordera, es todavía una persona con cierta agilidad y una mente lúcida.

Nació y creció doña Práxedes en Quinchamalí, al igual que sus padres y abuelos. Es propietaria de la casa, habiéndola heredado, junto con los terrenos que la rodean, de sus antepasados. No hace

mucho, adquirió las escrituras de propiedad, asegurando así su total dominio y tranquilidad, pues, según declaraciones de su hija, "había gente viva" que quería quitárselos.

Doña Práxedes no sabe leer ni escribir porque, según nos contó después su hija, asistió muy poco a la escuela. Afirma que "las profesoras eran malas y que le pegaban", actitud que ella no toleró, huyendo un día de la escuela para no volver más.

De sus tres hijos, el mayor es José Caro Caro, hijo natural de diecinueve años (2), quien se encuentra en Santiago, en donde se quedó después de haber hecho el Servicio Militar en el Regimiento Buin, y del cual actualmente no sabe nada, pues es "un ingrato".

Su segundo hijo es Inés Caro Caro, también hija natural, de diecisiete años, quien sabe leer y escribir, pues cursó hasta el quinto año primario en una escuela de Chillán. Es una muchacha limpia y preocupada de su persona, muestra de ello eran su vestuario y su peinado. Trabaja ayudando a su madre en los quehaceres de la casa y también en cerámica, aunque solamente a "componer", porque no le gusta hacer las figuras. Con respecto a esto, dijo su madre: —"Yo no le enseñé. Aprende si le gusta. Esto no es lo mismo que estar en la escuela." Asegura haber conocido Santiago en 1951, cuando su hermano hacía el Servicio Militar. Le gustó mucho y le agradaría vivir allí, pero no tiene esperanza de que esto suceda. Además, Inés es una muchacha que,

(1) Es notoria la ausencia de apellidos indígenas en el pueblo chileno, en virtud del fenómeno cultural que podría llamarse presión del criollismo. Lo mismo ocurre en Quinchamalí. Las familias en general prefieren llevar los nombres españoles sustituyendo los indígenas por aquéllos.

Antihuenu, sin embargo, revela la rama araucana más directa. Viene de *antú*, sol, y de *huenu*, arriba, altura, sol alto, un cacique de Quillén en 1640 llevó el mismo nombre, como también se llamó así el toqui sucesor de Caupolicán, en 1562, según P. A. Valenzuela: Glosario Etimológico.

(2) Ante estos datos nos queda la duda sobre la verdadera edad de este hijo de doña Práxedes. Si es cierto que Inés vino a Santiago en 1951, cuando su hermano hacía el Servicio Militar, entonces José no tiene diecinueve años —como declaró su madre—, sino veintitrés o veinticuatro.

al igual que su madre, no tiene otras diversiones que aquellas que le proporciona el lugar en ciertas ocasiones y fechas determinadas del año, pues, por otra parte, su madre la cuida mucho.

Por último, el tercer hijo de doña Práxedes es Manuel Carrasco Caro, de doce años, quien con mayor suerte que sus hermanos fue reconocido por su padre (*Norma Alarcón, Mariluz Pelegrin, Gladys Figueróa y Juan León*).

En cuanto a otros aspectos de la vida y actividades de esta ceramista popular, logramos saber que sus relaciones con los otros centros culturales más cercanos, se limitaban a viajes a la ciudad de Chillán para hacer sus compras, llevando, a veces, greda, aunque últimamente no iba desde hacía varios meses. Además, ha conocido en época de verano algunos lugares de la costa: Talcahuano, Dichato, Yumbel. Santiago no lo conoce, pero tiene la esperanza de visitarlo algún día; sobre todo ahora que su hijo se encuentra en la capital.

Al parecer, doña Práxedes lleva una vida tranquila, cuya única preocupación es su trabajo y el bienestar de sus hijos. Sus diversiones y amistades son también muy pocas, aunque es una persona visitada, sobre todo, por gente extraña al lugar y, además, por extranjeros atraídos por su prestigio. Sus pocas diversiones se limitan a visitas muy esporádicas a los cines de Chillán; pero tiene mayor oportunidad de ver las proyecciones del Servicio de Difusión Cultural de Chillán en el propio Quinchamalí. Los circos que suelen llegar a la región le proporcionan también algunos momentos de distracción, a pesar de que, según afirma, "no son muy buenos". Interrumpen su vida cotidiana, las fiestas patrióticas que allí se celebran. Por otra parte, como católica que es, dedica algunas horas del día a sus deberes religiosos: asiste a novenas, misiones y a la misa del gallo, para la Pascua (*Norma Alarcón, Mariluz Pellegrin, Gladys Figueroa y Juan León*).

PRODUCCION

Materia Prima

Las artesanas de Quinchamalí obtienen la greda, principalmente de las faldas de las lomas que pertenecen a particulares, quienes prohíben la extracción de ésta. Los amplios terrenos gredosos que se encuentran, algunos a flor de tierra y otros en el subsuelo, son de muy buena calidad para la manufactura de cacharros (ollas, fuentes, mates, etc.).

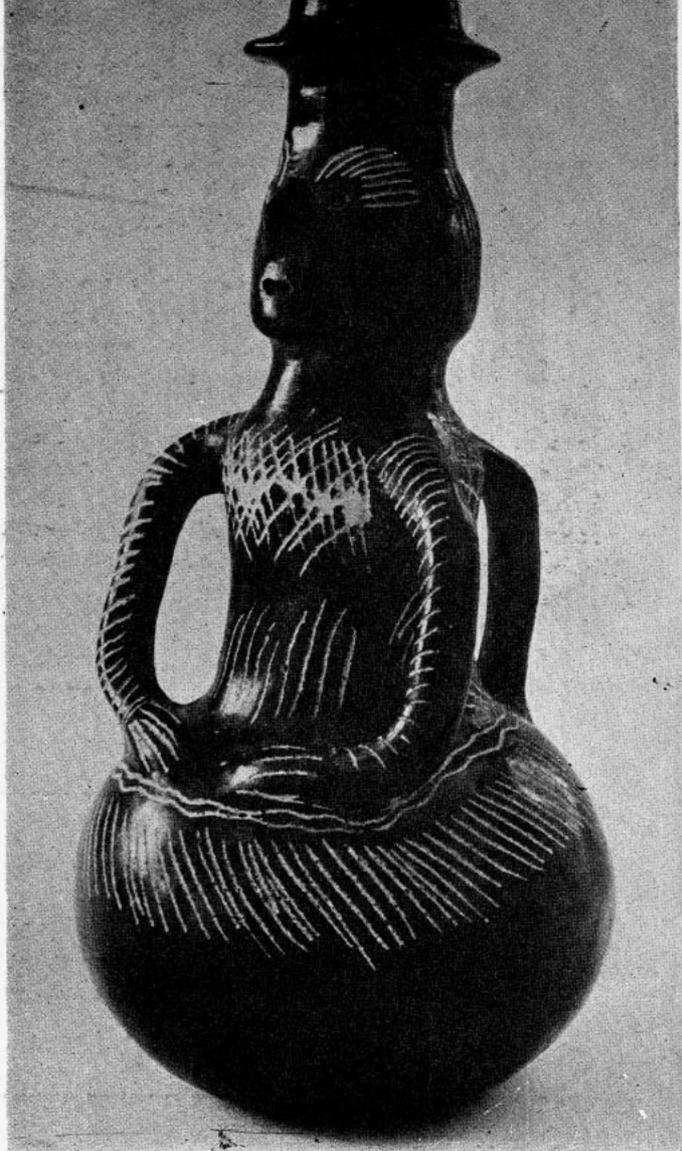
La greda es arrancada por las mujeres al caer la tarde y cuando todo es silencio. Para ellas es una verdadera aventura ir a la "mina", como la llaman, y estar a oscuras arrancando trozos amorfos de greda. Para esto se valen de una "calla" (especie de cuchara hecha de madera o de otro material duro) que llevan consigo. Sus ojos, tanto miran al suelo como hacia el frente, atisbando la posible presencia de los dueños del gredal.

Para su transporte, se valen de sacos harineros y su cantidad está de acuerdo con la necesidad de cada una.

Existe greda amarilla, la cual sirve para hacer objetos de uso práctico (ollas, fuentes, etc.), siendo más fina la negra, que es la utilizada para trabajos en miniatura y formas escultóricas (juguetería a base de animales y de algunos utensilios caseros) (*Juan Zárate*).

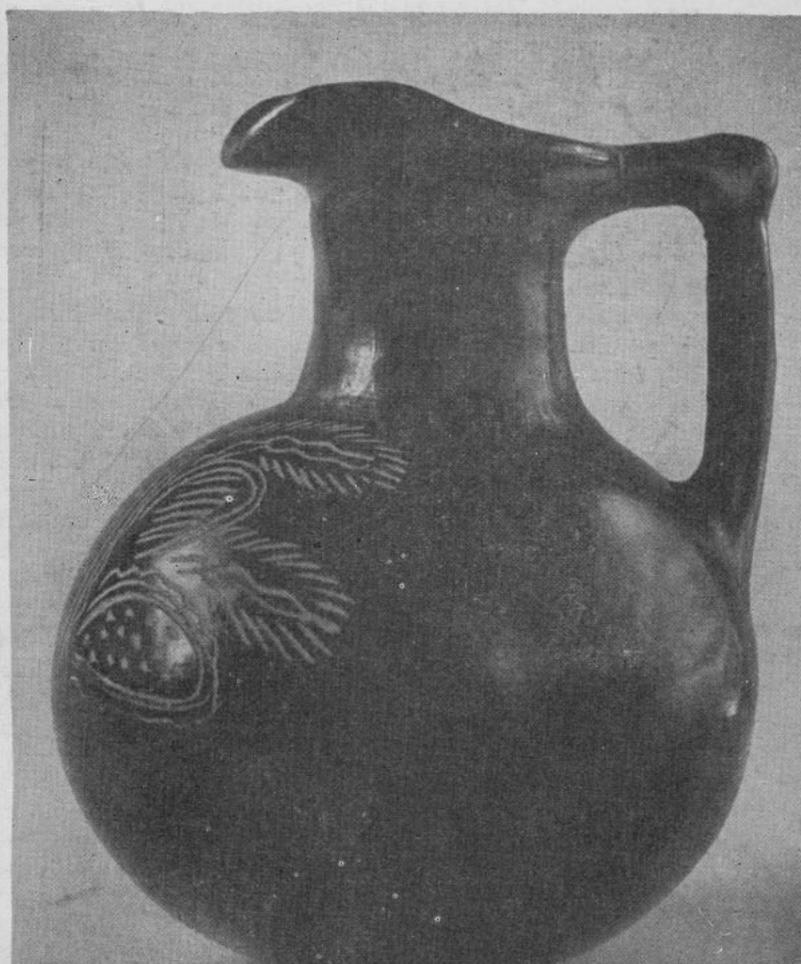
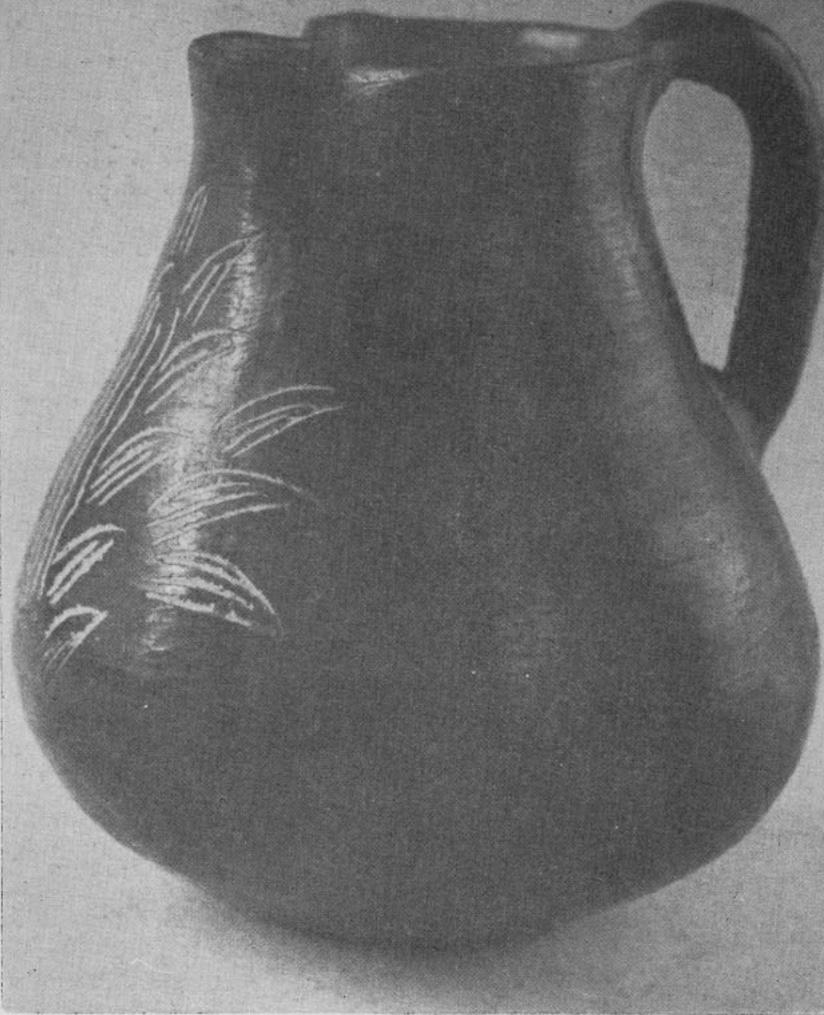
Como a otras alfareras, a Abelina Fuentealba le cuesta muchos sacrificios conseguir sus materiales. Así, por ejemplo, el guano lo compra por cajones en el fundo "El Tránsito", a ochocientos pesos cada uno. La greda negra en el "Paso de las Animas". La greda amarilla la obtiene en las faldas de las lomas pertenecientes a don Carlos Ulloa; y, el "colo", en un lugar denominado San Pedro. La loza vienen a comprarla a su casa, entregando la docena a trescientos pesos. El Mercado de Chillán es el centro recolector de toda esta producción artística (*Juan Zárate*).

Práxedes Caro compra la greda a don Carlos Ulloa, en Paya-



Mujer cántaro, última creación de Práxedes Caro que rompe con formas tradicionales de Quinchamalí. Alto: 28 cms. Diámetro: 14,5 cms. Colección Federico Kröhl, 1957.

Los jarros de boca ancha son los más antiguos en la tradición americana. Cuatro formas actuales de Quinchamalí que muestran por orden sucesivo la evolución de estos tiestos. La botella de cuello angosto es la más moderna.



marrón, "al otro lado de la vía férrea". En San Pedro —hacia el sur— compra el "colo". Antes vendía sus trabajos sin cocerlos. Ahora, después de cocidos. A los turistas "por pieza" y a los comerciantes "por docena". Insiste en que su trabajo es hecho periódicamente, razón por la cual considera injusto un probable cobro de impuestos.

El agua la obtiene de un pozo abierto en su propio terreno (Roberto Díaz Castillo).

Cantidad de piezas por día. Curva de producción

Supimos que realiza, aproximadamente, media docena de figuras al día, pero sin terminar. Trabaja en serie, ya que en una sola se demoraría tres días.

Doña Práxedes trabaja intensamente en primavera y en verano, pues el clima es un gran aliciente. En invierno, el trabajo declina.

Con las estaciones cambia la clase de trabajo: en otoño y verano, por ejemplo, se dedica a la recolección de frutos, los cuales vende o cambia por mercadería (Dina Ampuero).

Nos confiesa que alcanza a realizar, más o menos, media docena de estas figuras al día, aunque no totalmente terminadas.

Vende parte de su producción a compradores que vienen a su propia casa, y también entrega cierta cantidad a una vecina encargada de "componer" y vender la parte de la producción restante que, previo pago del trabajo realizado, ha quedado en su poder (Juan León).

María Lavado de Pino, otra de las ceramistas del lugar, vende a los turistas y a intermediarios. El grueso de la producción se lo compra un comerciante de apellido Venegas, para el Mercado Central de Santiago. La unidad de venta es la docena. Afirma que él le compra "al por mayor" (Roberto Díaz Castillo).

SUBDIVISIÓN DEL TRABAJO

Para terminar, agregaremos algunos datos que recogimos, no de una ceramista, sino de una ayudante o "componedora", como se les llama allá. Se trata de doña Riola Castro, vecina de doña Práxedes, casada, con dos hijos, quien vive con su padre. Pues bien, esta señora como "componedora" se dedica sólo a cocer, bruñir y darle terminación a las piezas de greda que le pasa doña Práxedes. Fue así como le compramos a ella algunas piezas hechas por su vecina. Los precios de ésta eran los mismos que cobraba doña Práxedes (Norma Alarcón, Gladys Figueroa, Mariluz Pelegrin y Juan León).

Comparando la producción de las actuales loceras, hemos llegado a la conclusión de que las que han conseguido la mejor calidad, tanto formal como técnica, son las hermanas Soledad y Rosa Zapata, cuyas piezas son verdaderas obras de arte dentro de la artesanía popular. Es notable también doña Práxedes Caro, porque sin perder la calidad, trabaja en forma casi industrial al elaborar, en sus fases primarias, gran cantidad de figuras, que luego distribuye a las vecinas que hacen el papel de "componedoras", es decir, que dan el acabado a las piezas: bruñir, decorar, cocer, ahumar, y por último, dar el color a los dibujos exteriores. Trabajan en intercambio de docena por docena, esto es: la locera entrega dos docenas de piezas semielaboradas y la "componedora" las termina, devolviendo una docena a su socia y dejándose la otra para sí, en compensación de su trabajo.

COMERCIO EN LA ACTUALIDAD

El coeficiente o curva de producción pudimos establecerlo en la siguiente forma: en los meses de invierno no se trabaja por el rigor del clima; dicen que con el frío las manos no pueden trabajar bien la greda y que, además, la greda es muy "llamadora"

de reumatismo; y, por último, las bostas de vaca que usan como combustible están mojadas. Tampoco producen mucho en épocas de cosechas, porque deben ayudar a los hombres en las labores agrícolas, y todas las loceras tienen, además, sus bien cuidadas huertas frutales. La mejor época para el trabajo es la primavera, y cuando más aumenta las ventas es en períodos de fiestas: Navidad, Año Nuevo y Fiestas Patrias, aunque actualmente la demanda es más o menos permanente.

La gente del lugar ha notado que desde algún tiempo a esta parte ha aumentado en forma muy considerable el pedido de sus trabajos, de tal modo que se ven casi imposibilitadas para atender a todos sus clientes. Observamos, por ejemplo, donde las hermanas Zapata, que hay personas que les pagan con mucha anticipación el valor de algunas piezas. Los comerciantes de Chillán y también de Santiago presionan a las artesanas para que aumenten la producción y exigen la fabricación de formas nuevas, contribuyendo así a la decadencia de la alfarería, puesto que la gran demanda perjudica la calidad y las exigencias de nuevas formas, aleja a las alfareras de las figuras clásicas folklóricas (Hernán Rojas).

Los cacharritos son traídos desde Quinchamalí por personas encargadas que se dedican al traslado de estas piezas, lo que para ellas constituye el mejor negocio del mundo. Los "conchenchos", como se les llama, adquieren la loza a precios bajísimos, para luego entregarla a los comerciantes de Chillán a precios de turistas.

Seguidamente voy a dar a conocer el precio de algunos objetos de cerámica quinchamalina, puestos en los kioscos del mercado y su relación con el costo en el lugar de producción. Así, por ejemplo, un jinete con caballo vale en el kiosco 480 pesos, en la casa de la alfarera, sólo 250 pesos. Si el caballo es más pequeño, en el mercado suelen rebajarlo en 50 pesos. Una cantora con guitarra vale en el mercado 880 pesos; en la casa de la artesana, 200 pesos. Un chanco, en Chillán, vale 200 y 300 pesos; en Quinchamalí, solamente 150 pesos. Pailas, sartenes, otros objetos pagados a 25 y 30, son vendidos en más del doble (Juan Zárate).

DOS TENDENCIAS ENTRE LAS PRINCIPALES CERAMISTAS

Para facilitar y comprender mejor las maneras de trabajar la alfarería de la región, es necesario hacer una distribución habitacional de las artesanas de Quinchamalí.

Hacia el sur de la vía férrea, entrando por el camino de "Las Animas", a cortas y a largas distancias, hacia los cerros deshabitados, se encuentran las artesanas de las fuentes grandes y chicas, de las ollas, cántaros de variados tamaños de uso doméstico... Ellas representan la tradición invulnerada; seguramente la historia de este sector alfarero se remonta con fuertes raíces en el tiempo.

Tránsito Echeverría, no parece ser olvidada por los visitantes y pese a su trabajo de escaso bruñido, ha sido fotografiada como muchas otras; más allá, en su escondida casa, Brígida Rodríguez reserva su experiencia de largos años; las Romero pertenecen a una generación nueva y, por lo mismo, no confiesan abiertamente su oficio; Rosario Osorio batalla sola en las dificultades del trabajo artesanal; Juana Romero hace rendir su producción con el aporte familiar, su madre, Grisería Caro, vive más al norte, en el bajo del cerro; Teodorina Caro de Jiménez, con una numerosa familia, modela enormes fuentes que le martirizan las espaldas.

Entre tantas otras artesanas de este lado, viven Rosa y Soledad Zapata, que laboran variadas piezas de diferente carácter. Las Zapata ocupan un lugar preferencial, porque a ellas pertenece, desde hace unos veinticinco años, la "mujer cántaro", una de las piezas más típicas y tradicionales del nuevo folklore de Quinchamalí.

Al lado norte del ferrocarril, por el camino de la escuela, encontramos el otro grupo de artesanas que cultivan las tendencias más modernas y decorativas. Como en el caso de la "mujer cántaro", tendríamos que desandar el tiempo en más de un cuarto de siglo para encontrar la aparición del no menos típico "Chanchito alcancía", nacido con tres patas, en las manos de Prosperina Venegas, ya fallecida.

En la actualidad, las zoomorfas encuentran elevada expresión en Práxedes Caro, quien tomó de doña Prosperina la forma del "chanchito alcancía", al cual abandonó posteriormente para cambiarlo por sus celebrados "caballos" montados por carabineros, huasos, mujeres, que modela hace más de diez años.

Las figuras de doña Práxedes, por su carácter anecdótico y su sabor humorístico, condiciones que no dejan de representar el sentir del pueblo son, sin duda, una novedosa contribución a la expresión popular artística. No le han faltado imitadoras, como Elena Poblete, Hilda Figueroa, Mercedes Muñoz, quienes recibieron la influencia satírica de sus "caballos". Esta es una derivación inevitable del arte popular, que sin producir trastornos, expresa

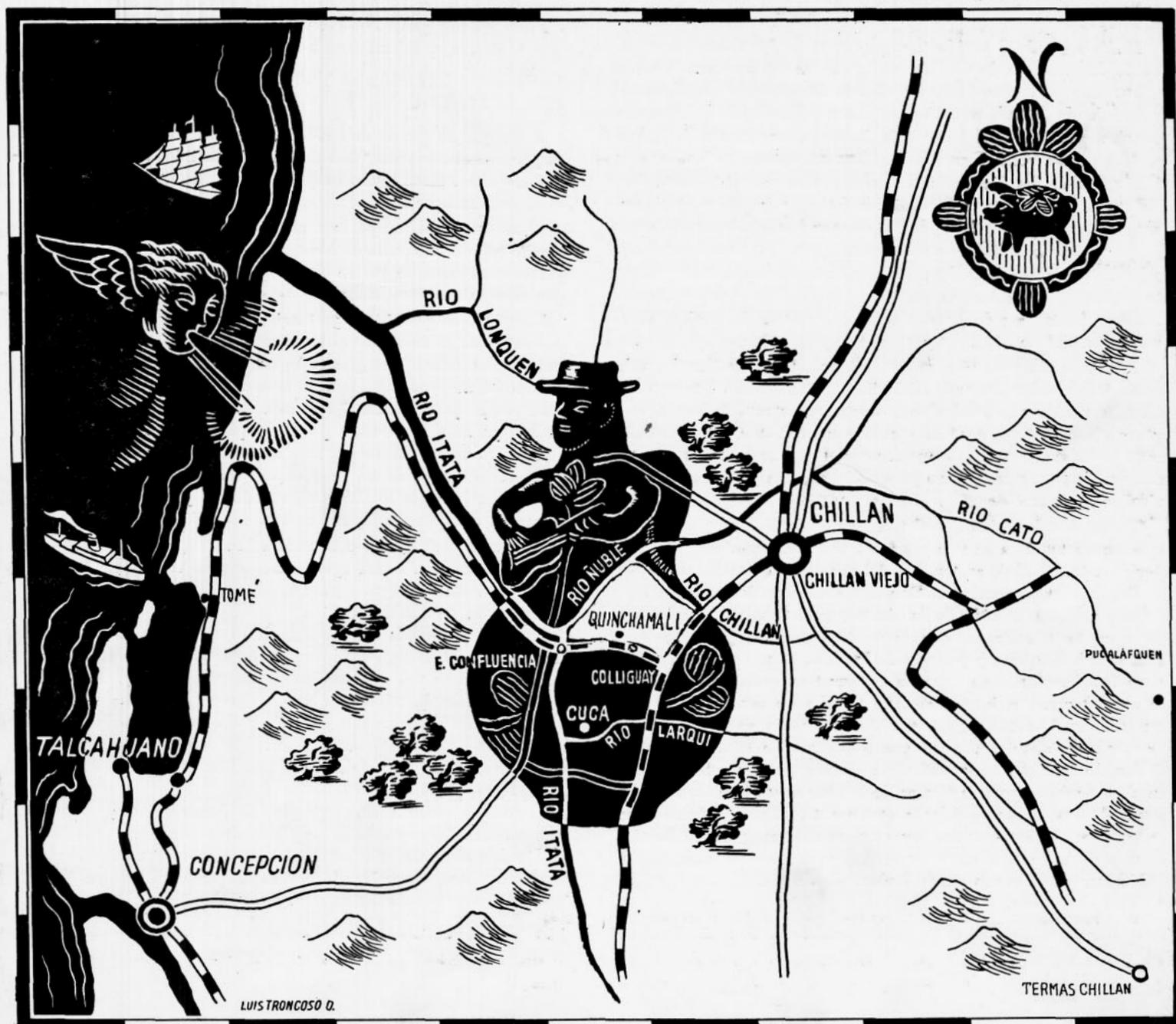
siempre el mismo carácter geo-folklorico de un lugar y el sentir del pueblo.

Práxedes Caro guarda cuidadosamente su diploma correspondiente al Primer Premio de Alfarería, obtenido en el XXIII Salón Anual de la Sociedad de Bellas Artes "Tanagra" (1953).

Ana García obtuvo el Segundo Premio; Rosa Ortiz, Rosa Ester Fuentealba, también enviaron trabajos en esa oportunidad.

Doña Ana no ha trabajado mucho durante el presente año, la misma greda le ha enfermado temporalmente las manos; sus hermanas Elsa y Silvia, plasman variados juguetes, junto a su madre Carmen Rosa Figueroa; Lolo Guzmán y su hija Margarita reproducen las distintas formas de los objetos en miniaturas; Abelina Figueroa, Rosa Valenzuela, María Cruz, modelan, de preferencia, juguetes; Dolores Carrasco, Inés Venegas, Celmira Carrasco, Alicia Poblete, hacen "chanchos", "mates", "vacas" y "cabras"; Margarita Durán, animales chicos; María Lavado y María Venegas hacen "cabros", "monas" y "chanchos"; Nicolasa Rodríguez sigue haciendo "jarras" de armoniosos contornos (Manuel Hidalgo Romero).

MAPA ILUSTRADO DE QUINCHAMALI Y SUS ALREDEDORES



La historia de este lugar es única y data de tiempos precoloniales, como se verá en seguida.

Don Alonso de Rivera escribió en la historia de la pacificación del Reino de Chile, brillantes páginas llenas de dramatismo, y, fundó muchas ciudades y fuertes al sur del río Maule (Maullen: con agua), con el fin de infundir respeto a los indomables aborígenes. Fue, pues, un activo capitán y un diligente gobernador, que será siempre recordado por la historia colonial y por los pueblos que levantó durante su agitado gobierno.

Para defender y amparar la ciudad de Chillán, fundada el 26 de junio de 1580 por don Martín Ruiz de Gamboa, el gobernador hizo construir tres fuertes, entre los años 1601 y 1602. Fueron estos fuertes, por orden cronológico, los de San Pedro de Ñuble, de Quinchamalí y de Santa Ana de Itata. El primer fuerte quedó bajo la defensa del capitán Martín Muñoz; el segundo, el de Quinchamalí, lo construyó en las juntas del Itata con el Ñuble y le puso por jefes a los capitanes Alvaro Núñez de Pineda y Ginés Lillo, según dice el historiador colonial P. Diego Rosales. El tercero, lo hizo levantar, Itata abajo, según lo expresa el mismo historiador.

Como se ve, ya Quinchamalí hacía su aparición entre los lugares y fuertes coloniales del Reino de Chile, a principios del siglo XVII.

Medio siglo de duración tuvo el fuerte de Quinchamalí en su oficio de centinela de Chillán, en la guerra contra los araucanos.

Por otra parte, la ciudad de Chillán fue atacada casi desde el principio de la sublevación. Las fuerzas españolas se defendieron bravamente. Para tener más fuerzas concentraron las guarniciones circunvecinas en Chillán. Fueron entonces abandonados los fuertes de San Pedro de Ñuble, de Quinchamalí y Santa Ana de Itata. Finalmente, los españoles fatigados y sin provisiones, acordaron abandonar la ciudad y escapar hacia el norte. Apenas fue abandonado Chillán, cuando los araucanos le prendieron fuego a la ranchería que formaba la población. Antes habían ocupado e incendiado los dos fuertes auxiliares de Chillán: San Pedro del Ñuble y Santa Ana de Itata. Tenían lugar estos dramáticos sucesos, en marzo de 1635.

Cuando, casi nueve años más tarde, don Angel de Peredo, a la sazón Gobernador General del Reino de Chile, fundó el segundo Chillán (10 de enero de 1664), empezaron a revivir los lugares y caseríos circunvecinos. Así pasó, por lo menos con Quinchamalí e Itihue (uthiu: flor y fruto del quintral "loranthus tetrandus"); resurgieron como pequeños poblados y centros de actividades agrícolas.

Chillán fue destruido por el terremoto del 25 de mayo de 1751, que arrasó también con la zona. El tercer Chillán fue fundado por decreto del 25 de septiembre del mismo año, decreto dado por el Gobernador General don Domingo Ortiz de Rosas.

Para asegurar la vida de la ciudad, se determinó hacerle una serie de fortificaciones, que la transformaría en inexpugnable contra la belicosidad y poderío de los araucanos (1). Para hacer estas fortificaciones, se llamó a propuestas; ocurrió lo curioso: se presentaron dos interesados. Se trataba de construir un foso que rodeara la ciudad y que tuviera cuarenta y ocho cuadras de longitud por siete metros de ancho y cinco de fondo.

Uno de los interesados, Mariano Castro, prometía hacer doce cuadras de fosos y pedía tierras de Itihue, cuyos habitantes indígenas debían ser trasladados a otro punto. Miguel Trigueros se comprometía a hacer otras doce cuadras de fosos y pedía las tierras de Quinchamalí, cuyos mapuches y su cacique Mitimpillán (Muthing: sacudir con palo; Pillán: diablo), debían ser trasladados a otra parte.

(1) Documentos inéditos en la Biblioteca Nacional. Capitanía, Volumen 411, cita R. Muñoz Olave.

Las propuestas pasaron a varios informantes que dieron su parecer, tras estudiarlas. Propusieron después su aceptación y trasladar los indios de Itihue y de Quinchamalí a Changas (changas: brazo), lugar y punto que corresponde a Cocharcas actual (pueblo que queda al lado norte del río Ñuble). Sin embargo, al fin, de todo, no se llegó a nada efectivo y no hubo el cambio de las pequeñas poblaciones de Itihue y Quinchamalí, que continuaron tranquilamente en sus respectivas rancherías o levus, al mando del Inalongo o cacique pequeño (2).

Posteriormente, Quinchamalí y sus contornos entraron a la vida más o menos tranquila que precedió a la vida de la Independencia, período de tiempo que abarcó desde 1810 hasta 1826, es decir, desde que principió a agitarse en el país la idea de libertad nacional, hasta que los últimos restos del territorio (Chiloé), fueron incorporados a los dominios del gobierno republicano.

Durante las luchas por la independencia no tuvo Quinchamalí papel importante. Solamente vio pasar a cierta distancia las fuerzas hispanas y chilenas que atravesaban los ríos Itata y Ñuble en vados conocidos y que se enfrentaba con suerte varia junto a ellos, en combates sangrientos y luchas a muerte.

El nombre de Quinchamalí deriva de un arbusto o hierba santalácea, muy vulneraria, es decir, muy apropiada para llagas y heridas. Su nombre científico es "Quinchamalium majus". También deseo anotar en esta Memoria, que el araucano ha proporcionado quince géneros acertados a la nomenclatura de la botánica científica, quizá más que muchas lenguas cultas (Juan Zárate).

PRIMERAS ARTESANAS Y DATOS BIOGRAFICOS DE LAS DE HOY

De lo que no puedo dudar, es que fueron los aborígenes de la pequeña reducción de "Cahuin de Quinchamalí", los inventores de este arte típico y que, después, por herencia, fué transmitido a las artesanas de hoy.

Al investigar con respecto a su origen mismo, la mente y el recuerdo no van más allá de medio siglo, cuando nuestras abuelas, para alimentarse, se valían de los porotos, las arvejas, el trigo, que ellas mismas sembraban.

La gente, de pobrísimo vestuario, no mejora en este aspecto. Cubierta con el intaltable paño casero, el paletocito de lana o de tocuyo y el delantal de género ligero, vivían precariamente. Sólo los dueños de fundos y los ricos usaban zapatos; el resto se construía sus propias "chalitas" de cuero de vacuno. Menos mal, hoy en día, ya no se ve esto, a pesar de que siempre la gente sigue desenvolviéndose dentro de una situación de limitaciones muy grandes. Se conoce de las "impresas" (pañó cosido desde la misma cintura hasta la bastilla del pantalón), que usaban los hombres para cubrirse de alguna rotura.

Al ir a la ciudad, una o dos veces al mes (en este caso a Chillán), las dueñas de casa aprovechaban para traerle un "chatre" (traje de género delgado, para niño), al "coltro" (niño o hijo menor de la familia).

Se conserva todavía la misma hechura de las casas, con sus techos de paja de trigo, de totora y otros de tejas. En sus murallas se notan todavía las quinchas de ramas con barro, y en algunos lugares, hechas de adobes.

El descanso de la noche, después del duro trajinar diario, lo hacían sobre "pallasas" hechas con paja de trigo. Ahora, en su mayoría, se muestran orgullosas de tener un buen catre de fierro, del antiguo, como ellas dicen.

En verdad, encender el fuego para la dueña de casa, constituía un sacrificio. No se conocían los fósforos; en su lugar se usaba el cadejo de palitos de "rari", que al ser frotados producían la chispa provocadora; o por las piedrecitas blancas de loma. En última instancia, cuando no existían estos dos medios para obtener fuego,

(2) "Chillán, sus fundaciones y destrucciones", por Reinaldo Muñoz Olave. Santiago. Imprenta San José, 1921. Páginas 217 y 218.

iban donde el vecino a que les proporcionara un poquito de este codiciado elemento. De combustible tenían la leña y basuras que recogían.

Para la gente aun más pobre, el alumbrado consistía en echar grasa derretida en un plato o fuente pequeña y su mecha era un trapo untado con esa misma grasa. A esto le llamaban candil.

Para vender su loza, lo hacían en Chillán y para su transporte se valían del caballo, la mula, la carreta. El que carecía de estos medios de movilización era digno de compasión, porque a pie demoraba de diez a doce horas. Para los más adinerados existía otro medio de transporte llamado coche de postas (diligencias); por lo general, éstos corrían entre Chillán y Tomé.

En aquellos tiempos era común ver una carreta grande llena de loza, con ollas, fuentes, jarros, cántaros y un sinnúmero de objetos más, que se vendían el día sábado en la plaza del mercado, generalmente por docenas. Una docena valía de veinte a treinta centavos. La producción de estos objetos, en aquel tiempo, era menor en comparación con la de ahora, pero las artesanías se han reducido. Las niñas jóvenes de hoy consideran denigrante trabajar la greda.

Famosos fueron los mates de limón (tenían la forma de un limón), hechos por doña Florinda Echeverría; las ollas y las callanas de doña María Correa; los jarros y los cántaros hechos por Gregoria y Fecunda Cádiz, tía y sobrina respectivamente; y la mujer-cántaro con guitarra, de doña Encarnación Zapata (1).

SITUACION ACTUAL

Actualmente, Quinchamalí es el caserío o villorio situado en el centro de la subdelegación de Huechupin, del departamento de Chillán. Deslinda: al norte con el río Ñuble, al oriente con el río Chillán y una línea recta que es la prolongación del límite occidental del fundo Pangal, hasta el mismo río Chillán; al sur, con el río Larqui y al poniente con el río Itata.

Fértil es su tierra y muy apta para viñedos, especialmente para la plantación de cerezos. Precisamente su suelo se ve lleno de viñas y de árboles frutales, que dan sabrosos y abundantes frutos. Se ve entonces que Quinchamalí, fuera de llevar una vida de artífices, es agrícola por excelencia. Actualmente, está ocupado por tres fundos y una centena de pequeños propietarios, que se dedican con tesón y trabajo a sus pequeñas quintas y cultivos.

En primavera y verano las mujeres se dedican a la artesanía, complementando el trabajo, en el último período del año, con la cosecha de cerezas y duraznos. Los hombres jóvenes son, en su mayoría, inquilinos de los fundos ya nombrados o de algunos cercanos, sabiendo hacer de sus faenas fructíferas labores.

Su población actual asciende a 1.500 habitantes, más o menos; de los cuales la mayor parte sabe leer y escribir, es decir, ha concurrido a la escuela. Consta a la vez de un Retén de Carabineros (reconstruido), funcionando allí mismo el juzgado de la subdelegación.

(1) El origen de los diseños más conocidos de esta cerámica no se ha podido fijar con exactitud. Podemos decir, sin embargo, que la forma de una mujer como esquema figurativo de un cántaro existe en varios tipos de tierra cocida en diferentes países.

En general debemos aceptar como un hecho que la determinación de las formas modelables reside en la semejanza material de ciertas cosas: una mujer vestida con una botella, por ejemplo; el cuerpo de un cerdo con un huevo, etc.

Consignamos aquí, finalmente, la averiguación realizada por el alumno Hernán Rojas sobre el origen de la alcancía más típica salida de Quinchamalí: "Según versión de Francisco Castillo, hasta hace unos treinta o cuarenta años, más o menos, sólo se hacían lozas para usos domésticos; pero por aquella época, un "gringo" de apellido Richards, que vivía en Concepción, fue a Quinchamalí y sugirió a las loceras la fabricación de formas decorativas, principalmente el bien conocido chanchito, y les hizo ver las ventajas económicas por la mayor venta que podrían obtener al hacer estas figuras decorativas".

Ubicada en el centro del poblado se halla la Escuela N° 15, perteneciente a la Comuna de Chillán, con capacidad para doscientos alumnos, la cual, a través de nueve años de existencia, ha contribuido a mejorar el nivel cultural de la localidad.

Por último, y como corolario de este capítulo, no dejaré pasar desapercibidos otros servicios públicos que prestan gran utilidad por su importancia: el correo y la oficina del Registro Civil (Juan Zárate).

EL MERCADO DE CHILLAN

En varias partes de este impreso se alude al mercado de Chillán como un centro de actividad comercial que tendría grande influencia sobre el núcleo campesino de Quinchamalí.

En efecto, desde muy antiguo —la nueva ciudad fue fundada en 1836 en su actual ubicación— existe una plaza de abastos a la manera española, situada dentro de la ciudad, que tiene un aire de familia con otros mercados americanos, herederos remotos de los bazares del Oriente, por el abigarrado conjunto de las mercaderías y el vocerío de los pregones, un poco más o menos como sucede en la Lagunilla de México, Vendas de Agua dos Meninos de Bahía, Brasil, la Feria de la Plaza 24 de Mayo en Otavalo, Ecuador, etc. Frente al templo de la Merced, hoy desaparecido a causa del terremoto de 1939, en un cuadrado que corresponde a un sitio vacío de una manzana de espacio (125 metros cuadrados aproximadamente) funciona la feria municipal que se complementa con un establecimiento techado a todo lo largo de su costado norte destinado a los comercios más estables de menestras, embutidos, cocinerías, etc.



Grabado en acero que muestra la plazuela del Mercado de Chillán en 1872. De la obra *Chile Ilustrado*, por R. S. Tornero, pág. 313.

He aquí como describe su actividad de los días sábado un autor, en 1872:

"La ciudad de Chillán es una de las plazas más importantes al sur del Maule y contribuye especialmente a favorecer este movimiento, la feria que tiene lugar los días sábado, desde el amanecer hasta las doce del día, en la plaza de la Merced, frente al Mercado para los artículos de consumo, y en la Alameda del Oriente para los ganados.

En ese día todos los trabajadores de la montaña traen a ese mercado las maderas que han elaborado en la semana, los vinos, trigos y demás cereales de sus cosechas y muchos otros productos agrícolas, llevando, en cambio, artículos para uso doméstico y para otras necesidades de la vida que se expenden en la misma plaza.



La plazuela del mercado de Chillán en 1935
(Cortesía Sr. Darío Brunet)

Ordinariamente no baja de cuatrocientas y llega a veces a dos mil el número de carretas cargadas que entran a la feria del sábado. Estas carretas, cuya forma puede verse en el grabado adjunto, tienen el mérito de representar la idea del vehículo llevada ya al último grado de sencillez y de baratura. Las ruedas, cuyo diámetro no alcanza a veces una vara, son macizas y cortadas de un grueso tronco de roble o de otra madera resistente; el par de ruedas cuesta sólo 50 centavos y 25 el pértigo y demás accesorios de la carreta, de manera que toda ella importa la suma de 75 centavos. Con razón claman ellas contra tanta baratura, con agudos chillidos que anuncian su proximidad desde algunas cuadras de distancia. Ya podrá figurarse el lector qué efecto de armonía producirá en los oídos del forastero que tiene la fortuna de pasar la noche del viernes a inmediaciones de la plaza de la feria, al oír los discordantes quejidos de dos mil carretitas que se aproximan bramando en todos los tonos de la escala musical.”(1)

Por otra parte, el mercado actual ha sido visto así por una alumna del Curso de Arte Popular de la Universidad de Chile, que participó en la gira efectuada para realizar la presente encuesta:

“Eran las cinco de la mañana, hacía frío y había mucha neblina cuando llegamos a Chillán. Era un día de julio, un día muy frío, bien lo recuerdo. Corría un vientecito sureño cortante y cruel para nosotros que habíamos viajado toda la noche sentados en el tren. Por de pronto debimos quedarnos en la estación de ferrocarriles hasta la hora en que calculamos abrirían las puertas del mercado interior ya que queríamos tomar allí nuestro desayuno. Para reconfortarnos un poco y alegrar esa espera, cantamos, to-

camos guitarra y al cabo de un rato, debo confesar, estábamos tan contentos que olvidamos el frío y la mala noche sintiéndonos llenos de ánimo nuevo.

Como a las cinco y media de la mañana, nos fuimos caminando por la ciudad, a oscuras aún, en busca de nuestro ansiado refrigerio. El trayecto de la estación al mercado es de unas siete cuadras que nos parecieron muy largas a esa hora.

Recién abrían las puertas del gran recinto techado hacia donde nos dirigíamos y sólo se notaba actividad en la parte destinada a las carnicerías y cocinerías. Era aún de noche y en ese alto y largo bodegón donde entramos se colaba el viento helado por todas partes; arriba, muy arriba había unas ventanitas en las que faltaba la mayoría de los vidrios, por las que el frío entraba tranquilamente. Hay en ambos costados de ese galpón varios negocios de restaurantes con mesas de comedores abiertos. ¿Cuántos? no sé, pero son muchos. Son más bien chicos y están separados unos de otros por un pequeño tabique, de tal manera que los comensales de una mesa pueden verse con los de las otras. Algunos de estos negocios tienen cocina a parafina y también un lindo horno esmaltado, pero otros sólo tienen horno de barro y un brasero. En una de estas últimas tomamos el desayuno: café con leche y papas con longanizas, esperando que saliera el sol y entraran en actividad las ventas de la plazuela abierta.

Enceguecidos por la luz diáfana de un día despejado y brillante salimos por fin al aire libre, frente a una pila de piedra y cemento que sirve de abrevadero a los animales. Atravesamos la calle metiéndonos por los vericuetos de la plaza entre ventas de quesos, huevos y gallinas, pero también empanadas, harina de ayellanas y huesillos con mote. De pronto, sin saber cómo, llegamos a un largo desfiladero de ventas de fierros viejos —algo así como el mercado persa de Santiago— donde había toda clase de

(1) R. S. Tornero. *Chile Ilustrado*. Valparaíso, 1872. Pág. 320.

cosas, desde herramientas de trabajo hasta paraguas, pero aquí también, colgando en gran cantidad, espuelas, frenos y estribos como corresponde a los usos de la región.

La plazuela en sí parece que ha perdido bastante de su colorido local, sin embargo. Ya no es tan a lo vivo, la antigua feria trasplantada de las viejas ciudades españolas que instalaba sus ventas en el suelo o en improvisados tendales. Es ahora un mercado urbanizado, pavimentado de baldosas o planchones de cemento, lleno de pequeños locales con techo de zinc; se ve ordenado y limpio.

Arrebujadas en nuestros chales de viaje para defendernos del frío, llegamos hasta la esquina sur-oriente encontrándonos con el rincón más típico del mercado: allí llegan, entre otros productos, los animales vivos que traen de los campos cercanos, particularmente del lado de la cordillera, que en la zona llaman "montaña". Llegan en carretas "chanchas" arrastradas por bueyes, pero también vimos descargar unos camiones. Se ven cerdos, pavos y ovejas; estas últimas con las patitas atadas, echadas en el suelo, unas al lado de otras.

Hacia el centro de la plaza están las ventas de ropas, frazadas, ponchos, chales de rebozo, medias de lana de variados colores,

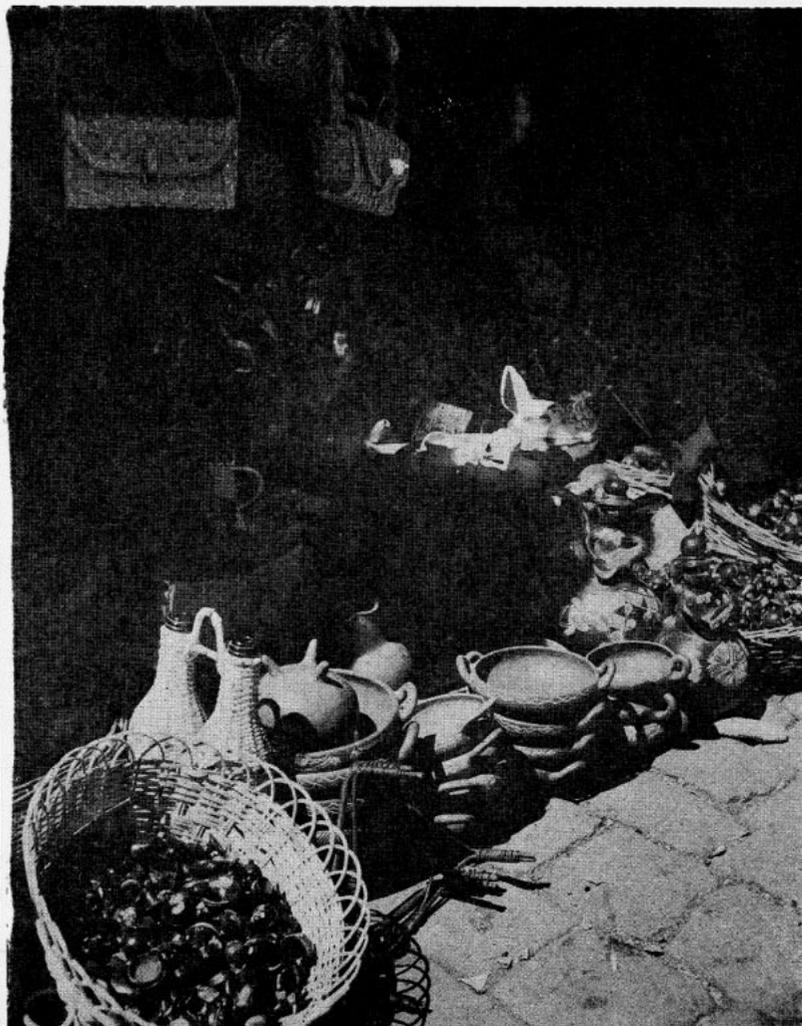
tejidos todavía en los telares campesinos de Parral a San Carlos. Colgando en las puertas de los negocios se mezclaban con sombreros de paja para huasos (chupallas), canastos y guitarras hechas.

En otro sector se expenden las papas, los cereales y la leña. Por otro lado están aún los puestos de verdura llenos hasta arriba de coles, lechugas, rabanitos, zanahorias, cebollas. Pero en este abigarrado conjunto encontramos, además, comercios que ofrecen a las dueñas de casa ollas de aluminio, coladores, cucharones de fierro enlozado como en cualquier ferretería, colgando a la entrada de los bazares como los canastos y los ponchos.

Nosotros con curiosidad especial, desde luego, nos precipitamos a los puestos que venden gredas de Quinchamali, que allí llegan en gran cantidad, se amontonan en el suelo, llenan grandes canastos o están pendientes del techo de las casetas. Y se comprende. Nunca habíamos visto tantas cosas juntas, nunca habíamos tenido tan al alcance de la mano la posibilidad de comprar algunas piezas para regalo; las había allí negras y rojas, grandes y chicas, en todas sus formas más atrayentes y típicas." (*Victoria Lagos Falcón*).

Tiendas de cestería y cerámica en el mercado de Chillán actual.

Detalle



VOCABULARIO

OBSERVACIONES SOBRE ALGUNAS VOCES EMPLEADAS EN QUINCHAMALI

A PATITA PELÁ: A pie descalzo. Caminar *a patita pelá*.

AFUERINO: Forastero.

APRIENDE: Aprende. Expresión viciosa.

ARMADO: Procedimiento mediante el cual se alisa la superficie de las figuras de greda con un trozo de cuero suave.

BENEFICIO: Excremento del ganado vacuno o caballar.

BOSTA: Excremento del ganado vacuno o caballar. Etimología: de bostar (lugar o caballeriza donde están los bueyes), que viene del latín *bostar* o *bostarium* (*bos*: buey; y *stare*: estar). (Manuel Antonio Román: Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas).

CAALLERO: Caballero (señor), trato de cortesía. Expresión viciosa.

CALLA: Palo aguzado para romper la tierra y sembrar y extraer raíces; de *calla*, renuevo y vara, en quichua *kallay* es romper pared o gente, y en aymará, *callaña* es plantar. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

CANCO: Del araucano *can*, cántaro; y *co*, agua. Rodríguez y otros lo han confundido con el *chuico*, que es de forma bien distinta. El *canco* chileno es una especie de botija grande o de olla especial, y se destina a distintos usos domésticos. También llaman *canco* algunos chilenos la *maceta* española, esto es "vaso de barro cocido, con un agujero en la parte inferior, y que, lleno de tierra, sirve para criar plantas". (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

CARRETA CHANCHA: Carreta chica sin resortes con dos ruedas bajas formadas generalmente por un solo trozo de árbol grueso. El nombre se debe al chillido de las ruedas. (Rodolfo Lenz: Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de las lenguas indígenas americanas).

CASCAJO: Quijo, trozos pequeños de piedras y otras cosas que se quiebran.

COCHE DE POSTA: "Llamamos a los que en buen castellano se denominan *de punto, de plaza, de servicio público, de alquiler, coche simón* o *simón* simplemente". (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

COLO: Tierra roja que se emplea para dar este color a la loza. De *colu*, tierra roja, río al norte de Quicaví. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

COLTRO: De *contrao* o *contrahue*, voz araucana con que se designa al renacuajo. Por extensión, se usa para designar a los niños. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

COMPONER: Por arreglar, poner en orden, decorar. En Quinchamali se usa en el sentido de terminar las piezas (bruñir, decorar, cocer, ahumar y dar el color a los dibujos exteriores de las piezas de loza).

COMPONEDORA: Que compone. (Ver componer).

CURADO: Ebrio, borracho. De *curar*, embriagar, emborrachar. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

CHALITAS: Diminutivo de chala, sandalia de cuero crudo. (Rodolfo Lenz: Diccionario Etimológico).

CHATRE: Refajo de lana, tejido por lo general de punto, y como adjetivo, emperajilado, acicalado, bien vestido, de *thuthumn*, acomodar, ajustar un negocio o cosa. En el segundo significado, esto es, acicalado, puede ser que proceda del francés *chatré*, castrado, eunuco. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

CHONCHONES: Plural de *chonchón*, candil formado de un frasco, taza o recipiente pequeño, que usa la gente muy pobre en sus casas o en funciones populares. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

CHUPALLA: Sombrero de paja ordinaria, un poco más puntiagudo de copa y angosto de alas que el de *pita*, llamado también de *jipe* y *japa*. Llámase probablemente *chupalla* del nombre indígena de la planta de cuyas hojas se elabora (*achupalla*). (Zorobabel Rodríguez: Diccionario de chilenismos).

DIECIOCHOS: 18 de septiembre de 1810, fecha de la Independencia de Chile. "Cuando se dice en Chile *el dieziocho*, ya se sabe sin más explicación que se habla del *dieziocho de septiembre*, que es el dieziocho por excelencia i antonomasia". (Zorobabel Rodríguez: Diccionario de chilenismos).

EL PINTADO: Parte del proceso de elaboración de la loza, que comprende la decoración exterior con las tradicionales hojuelas.

EMBROMAR: En Chile significa tardarse entreteniéndose en bromas (de aquí el origen) o cosas inútiles. En esta acepción se usa como verbo activo (embromar el tiempo), como verbo neutro (no estés embromando) y como verbo reflexivo (no te embromes tanto). Equivale al castizo *remolonear*.

ENJUNDIA DE AVE: "Del latín *axungia*; gordura que las aves tienen en la overa; como la de la pava, la gallina, etc." (Sapiens: Enciclopedia ilustrada de la lengua castellana).

GENTE VIVA: Gente lista. De *vivo*, *va*, adj. Es un provincialismo americano.

GREDA VERDE: Estado de la greda antes de su cocimiento.

HECHURA: Fuera de todas las acepciones castizas, tiene en Chile la especialísima de acción o efecto de invitar a uno a beber. Hace la hechura el que invita bebiendo la cantidad que le parece. Por eso hay *hechuras* de medio vaso o copa entera, etc. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

HUARISNAQUI: Variante de *huarismaque*, látigo largo y delgado. Aguardiente malo. Etimología: "es probable que haya en el fondo alguna voz india, tal vez quechua; pero no encuentro étimo aceptable". (Rodolfo Lenz: Diccionario Etimológico).

IMPRENTA: Acto de planchar las perneras de los pantalones para darles debida forma, o de coser interiormente en la parte inferior de ambas una tira circular, para que sean más duraderas y queden mejor formadas. Acto de dar a los cuellos y solapas, por medio de la plancha, la forma que les es propia. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

MATE: Un vaso de calabaza pequeña y la infusión de una planta del Paraguay que se toma en él; del quechua *matti*: vaso de calabaza. En Quinchamáli, el mate se hace de greda. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

MI NOMBRE MÍO: Mi nombre. Locución viciosa.

NADIEN: Nadie. Expresión viciosa.

NIDOS: Camas. La pieza donde están los *nidos*, es la pieza donde están las camas; el dormitorio.

OREJONES: Frutas secas (membrillo y pera). También se dice *charqui* de membrillo, de pera. (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

PALLASA: Dígase *jergón*: "colchón de paja, esparto o hierba y sin bastas". También hay en castellano *hijuela* (colchón estrecho y delgado, que se pone en la cama debajo de los

otros para levantar el hoyo producido por el peso del cuerpo) y *traspuntín* (cada uno de los colchoncillos que suelen ponerse debajo de los colchones de la cama). (M. A. Román: Diccionario de chilenismos).

QUINCHA: Pared formada por palos, cañas, ramas, "totoras" o sarmientos entretejidos, a veces cubierta de barro en uno de los dos lados. (R. Lenz. Diccionario Etimológico).

SE SALTA: Se resquebraja la superficie.

TOCA QUE: Sucede que.

TRUMAU: De *thumaugh*, una arenisca muy delgada y fina. Un río afluente del Ñuble, y una aldea en la ribera norte del Río Bueno. (Fr. P. Armengol Valenzuela: Glosario Etimológico).

VIDE: Vi. Expresión castellana arcaica.

(Dina Ampuero y Roberto Díaz Castillo).

PRINCIPIO Y FIN DE LA CERAMICA CRIOLLA DE QUINCHAMALI

La ceramista campesina.

La comerciante del mercado de Chillán.



B I B L I O G R A F I A

1. ARCHIVO DE ESCRIBANOS DE SANTIAGO.
2. CERVANTES, ENRIQUE A. *Loza Blanca y Azulejo de Puebla*. México, 1939.
3. D'ORBIGNY, ALCIDES. *Viajes a la América Meridional*. Editorial Futuro. Buenos Aires, 1945.
4. GRAHAM, MARÍA. *Diario de su Residencia en Chile (1822) y de su Viaje al Brasil (1823)*. Editorial América. Madrid.
5. HIDALGO R., MANUEL. *Artistas Populares de la Región*. Memoria de Prueba, 1956. Escuela Normal Rural de Chillán.
6. JESUITAS DE CHILE. Archivo Nacional.
7. LENZ, DR. RODOLFO. *Diccionario Etimológico*. Imprenta Cervantes. Santiago de Chile, 1904-1905.
8. MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Cosas de la Colonia*. Fondo Histórico, Santiago, 1952.
9. MUÑOZ OLAVE, REINALDO. *Chillán, sus Fundaciones y Destrucciones*. Imprenta San José. Santiago, 1921.
10. MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK EN COLABORACIÓN CON EL GOBIERNO MEXICANO. *Veinte Siglos de Arte Mexicano*. Printed in México, 1940.
11. REED, CARLOS S. *Concursus ad Ergologiae Popularis Chilensis*. Imprenta Cervantes. Santiago, 1927.
12. RODRÍGUEZ, ZOROBABEL. *Diccionario de Chilenismos*. Imprenta de "El Independiente". Santiago, 1875.
13. ROMÁN, MANUEL ANTONIO. *Diccionario de Chilenismos*. Imprenta de "La Revista Católica". Santiago, 1901-8.
14. SAPIENS. *Enciclopedia Ilustrada de la Lengua Castellana*. Editorial Sopena - Argentina, 1949.
15. SIERRA, VICENTE O. *Los Jesuitas Germanos en la Conquista Espiritual de Hispano América*. Buenos Aires, 1944.
16. SIMORRA, R. VIOLANT. *El Arte Popular Español*. Aymá, S. L., Editores. Barcelona, MCMLIII.
17. TORNERO, RECAREDO S. *Chile Ilustrado*. Librerías y Agencias del Mercurio. Valparaíso, 1872.
18. UNESCO. *Estudios y Documentos de Educación*. 1956.
19. VALENZUELA, FR. P. ARMENGOL. *Glosario Etimológico*. Imprenta Universitaria. Santiago de Chile, 1918.
20. ZÁRATE, GACITÚA, JUAN G. *Arte Popular de Quinchamalí*. Memoria de Prueba, 1956. Escuela Normal Rural de Chillán.

CHILLAN, TIERRA DE TRADICION

Chillán es una de las ciudades más características y tradicionales de Chile, con una historia fascinante que se remonta al siglo XVI, cuando los primeros conquistadores debían luchar duramente para defender, palmo a palmo, el terreno invadido a sangre y fuego. La crónica de esta ciudad asentada en la línea de la frontera de guerra, resume en sus episodios el proceso histórico mismo de la colonización hispanoamericana.

Destruída muchas veces por terremotos e inundaciones sufrió, sobre todo, el ataque periódico de los indios chiquillanes que bajaban de la montaña en sus bulliciosos y sangrientos malones a incendiar sus edificios y robarse a las mujeres.

¡Cuántas historias legendarias surgen de su crónica! ¡Cuántos heroísmos increíbles tuvieron como escenario esta zona de tierras pródigas, que se extiende entre esteros de aguas transparentes y frondosos árboles al pie de la cordillera nevada!

A mediados del siglo XVII llegó a tal extremo el estado de miseria de sus habitantes, abandonados a su suerte, rotas las comunicaciones con la capital, diezmados por la peste, que los vecinos resolvieron abandonar la ciudad en masa. Aquel viaje hacia el norte es una peregrinación que supera en dramatismo los relatos más sombríos de la Edad Media. Las mujeres y los niños iban entre dos escudrones de harapientos soldados, cuidando además el mísero bagaje; más atrás los frailes y religiosos de varias órdenes. Centenares de indios de servicio los seguían silenciosos. A la cabeza de este desesperado cortejo que avanzaba entre oraciones y cánticos piadosos sólo los protegía una imagen de la virgen María, patrona de la ciudad, que la tradición llamaría desde entonces por eso "la bella peregrina".

En ese momento la colonización estaba perdida y nadie pensó nunca que pudiera recuperarse algún día el asiento de ese pueblo.

Sin embargo, todo pasa. Los peregrinos volvieron y la vida siguió su curso, no sin dificultades, por cierto. La ciudad actual misma, sólo surgió como consecuencia del sismo

de 1939. De aquí nace la ciudad moderna que podemos visitar ahora, llena de comodidades y afecta a todos los progresos de la vida cultural y espiritual.

Chillán es un fenómeno de persistencia, un brote histórico de raíces profundas. Tal como es hoy día, muchos viajeros la comparan con algunos pueblos del centro de Europa, y no sin razón. Se ha desarrollado como un fenómeno propio de refinamiento local, como un núcleo con

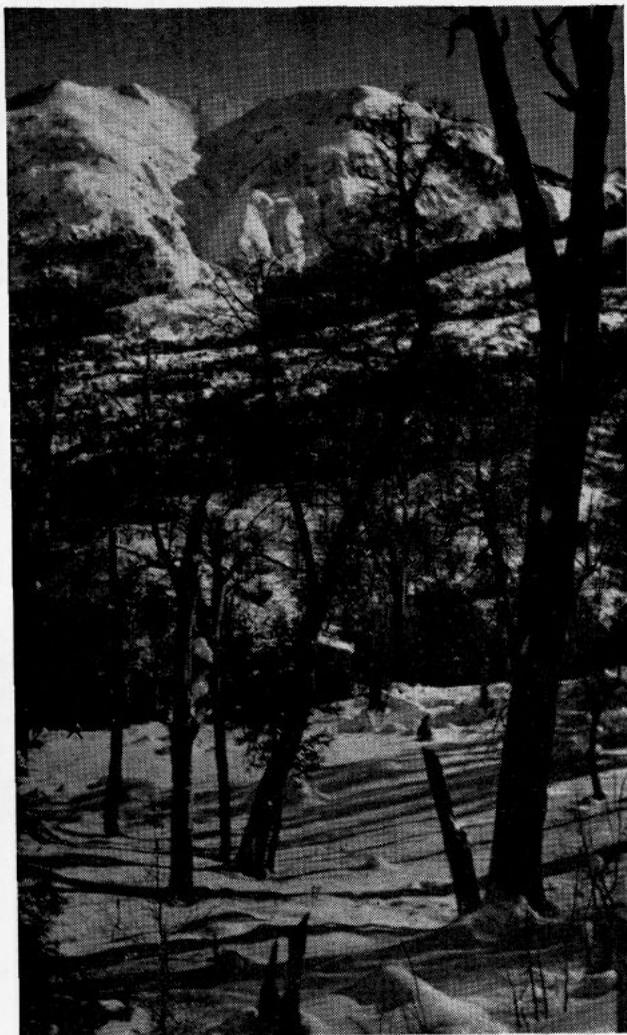
perfiles específicos de rasgos inconfundibles. En una ciudad para descansar, amplia, de calles abiertas y edificios modernos. En su plaza principal llena de frondas brota el copihue blanco y el carillón de más ricas voces de Chile desgrana en la catedral de novísima arquitectura —estilo hangar— su horario religioso en una vibrante armonía de campanas.

Hay una sociedad musical que ejecuta obras sinfónicas desde hace muchos años, corporaciones de pintores y escultores que tienen su sede en un espléndido edificio hecho especialmente para el caso. Pero, hay sobre todo, un aire transparente que llega del campo abierto lleno de efluvios y resonancias de otro tiempo.

Hacia el oriente, en la cordillera junto al volcán empenachado de humo, surgen aguas termales famosas en el mundo. Hoy día los viajeros que llegan a probar estas aguas desde el extranjero, pueden hospedarse

en un grande y cómodo hotel de turismo, en pleno centro de la ciudad, a pocas cuadras del mercado regional donde se venden las cerámicas de Quinchamalí, cestas de Hualqui, frazadas tejidas en los telares campesinos, porque Chillán sigue siendo un centro de tradiciones vetustas rodeada de todos los instrumentos del progreso.

Allí es posible aún escuchar las canciones folklóricas en su versión más antigua y depurada; allí es posible beber todavía los vinos puros de la tierra. Para ver a los huasos más ricamente ataviados, para conocer los placeres de la verdadera cocina chilena, hay que visitar este pueblo lleno de atractivos peculiares, chileno entre todos.



Paisaje nevado en plena cordillera. Termas de Chillán

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

EXPOSICION DE ESCULTURA
INGLESA CONTEMPORANEA

SEPTIEMBRE DE 1958

EMBAJADA DE S. M. BRITANICA EN SANTIAGO

INSTITUTO DE EXTENSION DE ARTES PLASTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

QUINTA NORMAL DE AGRICULTURA



EL CONJUNTO MAS COMPLETO DE PINTURA, ESCULTURA Y

GRABADOS CHILENOS

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO

UNIVERSIDAD DE CHILE

ARTE TIPICO - ARTESANIAS TRADICIONALES

CERAMICA - CESTERIA
TEJIDOS - TRAJES
INSTRUMENTOS MUSICALES
MASCARAS - IMAGINERIA
RELIGIOSA - PLATERIA
PINTURA POPULAR

COLECCIONES DE:
ARGENTINA - BOLIVIA
BRASIL - CHILE - COLOMBIA
ECUADOR - GUATEMALA
MEXICO - NICARAGUA
PERU - VENEZUELA

EXPOSICIONES PERIODICAS ROTATIVAS EN SU LOCAL DEL
CERRO SANTA LUCIA

