

Quinchamalí: un centro de producción ceramista con abolengo ancestral en el sur de Chile

Marcela Bahamonde Zamorano *

RESUMEN: El Museo de Historia Natural de Concepción resguarda una colección de 14 cerámicas de la localidad de Quinchamalí, uno de los centros de producción alfarera más importantes de Chile. El presente artículo describe estas piezas según la tipificación morfológica propuesta por Bernardo Valenzuela, indagando asimismo sobre la especificidad del oficio en la mencionada localidad, su contexto actual y las memorias a partir de las cuales se gestó.

PALABRAS CLAVE: Quinchamalí, alfarería, tradición ceramista, tipología morfológica

ABSTRACT: The Museum of Natural History of Concepción houses a collection of 14 ceramic pieces from the town of Quinchamalí, one of the most important pottery production centers in Chile. This article describes these pieces according to the morphological typology proposed by Bernardo Valenzuela, also inquiring about the specificity of the trade in that town, its current context and the memories from which it was created.

KEYWORDS: Quinchamalí, pottery, ceramic tradition, morphological typology

* Doctora en Estudios Americanos con especialidad en Pensamiento y Cultura. Diplomada en Estudios Avanzados en Sociología, Ciudades, Cultura y Desarrollo. Sus líneas de investigación se centran en el conocimiento tradicional campesino, epistemologías no hegemónicas, oficios tradicionales, memorias y narrativas territoriales.

Cómo citar este artículo (APA)

Bahamonde, M. (2020). *Quinchamalí: un centro de producción ceramista con abolengo ancestral en el sur de Chile*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.mhnconcepcion.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/98355:Quinchamali-un-centro-de-produccion-ceramista-con-abolengo-ancestral-en-el-sur-de-Chile>

Introducción

La tradición alfarera de Quinchamalí da cuenta de sincretismos culturales que revelan un territorio habitado por distintas memorias, tendiendo sus raíces hacia el mundo precolombino y sumando los legados hispano y criollo (Mazzini, 1936; Valenzuela, 1957; Lago, 1958; Plath, 1979; Montecino, 1986; Espinoza, 1992; García, 2007, 2009). Sus piezas de loza chica ornamental y loza grande utilitaria se caracterizan por el negro lustroso, los dibujos blancos –la mayoría esgrafiados o incisos–, la cocción en un hoyo en el suelo –es decir, en superficie– y el apego al modelaje manual tradicional –históricamente gobernado por mujeres¹ y, por lo tanto, uno de sus aspectos más ampliamente estudiados (Montecino, 1986; Valdés, 1993; García, 2007)–. Aunque cada cerámico es un objeto único, su conjunto evidencia una forma de habitar el

territorio a partir del estrecho vínculo entre las alfareras y su entorno natural campesino.

Desde 1980, el Museo de Historia Natural de Concepción (MHNC) preserva catorce de estas piezas², principalmente figurativas de tipo antropomorfo, zoomorfo y vasijiforme. Aunque no se conoce su data, las artesanas entrevistadas señalan que la mayoría de ellas pudo ser confeccionada en la segunda mitad del siglo xx. Entre otras, se trata de figuras utilitarias o miniaturas que conservan las formas de guitarreras, jinetes (fig. 1) y chanchitos-alcancía características de la producción alfarera de Quinchamalí y reconocibles en exposiciones, ferias y textos de estudio.



Figura 1. Figura de jinete montado sobre su caballo en cerámica negra con decoración incisa blanca. 18,2 cm alto. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0110. Fotografía de Darío Tapia.

¹ Citando a Emmanuel Cooper y a Emma Sánchez, Ximena Valdés (1993) señala al respecto lo siguiente: «La asociación mujer-alfarería es particularmente válida en América donde en tiempos precolombinos no existió el torno, herramienta de trabajo usualmente empleada por hombres» (p. 39).

² En el contexto de la creación de su sección de Historia y Artesanía, la institución solicitó la donación de artesanías representativas de la región del Biobío a CEMA Chile y a municipios de la zona, aunque no hay constancia respecto de cuál de estos organismos legó las piezas.

El presente artículo las describe y clasifica a partir de tres ejes específicos: los procedimientos técnicos que les dan particularidad, su tipología morfológica según la propuesta de Bernardo Valenzuela y los aspectos que les confieren valor patrimonial. Detalla asimismo los serios riesgos que, pese a su importancia patrimonial, enfrenta el arte ceramista de Quinchamalí debido a la desarticulación del ecosistema, de las formas de vida y de las tradiciones provocada en la zona por el afán extractivista.

A causa de la pandemia de COVID-19, la investigación tuvo que desarrollarse en confinamiento, por lo que se basó tanto en materiales bibliográficos como en información primaria obtenida mediante entrevistas telefónicas semiestructuradas a ceramistas del centro alfarero, a museólogos del MHNC y a expertos en artesanía.

El oficio alfarero en el centro y sur de Chile

Es bien sabido que la cocción del barro para transformarlo en piezas de distinto uso y sentido acompaña a la humanidad desde su tránsito hacia el sedentarismo, de la mano con la emergencia de la agricultura; en palabras de Lévi-Strauss (1986), representa «el paso de lo crudo a lo cocido y de lo blando a lo duro»³.

Pomaire, Pilén y Quinchamalí son los centros artesanales alfareros activos de mayor resonancia en el centro y sur de Chile. En las regiones de Biobío y Ñuble se encuentran asimismo asentamientos ceramistas de manufactura manual como Florida, La Quebrada de las Ulloa y Campón, y de fabricación industrial como Loza Penco. Los mencionados lugares permiten visualizar la suma de expresiones asociadas al rubro, poniendo de manifiesto una vasta y extendida trayectoria del saber alfarero, así como un territorio rico en materias primas para el desarrollo del oficio en distintas épocas.

Situada administrativamente en la provincia de Diguillín en la Región de Ñuble, Quinchamalí se localiza 30 km al suroeste de la ciudad de Chillán por el camino a Huape y a 112 km de la ciudad de Concepción por la autopista del Itata. Un dato primigenio en la constitución del asentamiento es su carácter fronterizo, considerando que se estableció sobre un territorio en pugna entre el pueblo mapuche y la ocupación española (Valenzuela, 1957; Lago, 1958,

³ Lo crudo en las operaciones culinarias alude a lo indemne, a aquello que no ha sido modificado por la acción humana, en tanto que lo cocido ha experimentado una transformación cultural mediada por el fuego. De similar manera, la alfarería convierte lo blando en duro –el barro en piezas cerámicas– gracias al calor.

Montecino, 1986). De hecho, Lago se refiere a Quinchamalí como una de las zonas colonizadas más antiguas de Chile, que en un principio cumplió la función de aprovisionar a las huestes españolas, convirtiéndose en el siglo xvii en un fuerte de contención⁴ donde «se estrellaba el malón indígena que bajaba periódicamente de la cordillera y arremetía contra Chillán» (Lago, 1958, p. 10).

El autor agrega que las encomiendas en la región continuaron con sus prácticas de subsistencia⁵ hasta fines del siglo xviii e inicios del xix, a lo que atribuye la persistencia de los apellidos mapuches de algunas alfareras en la zona –Lingue, Guarque y Marinao, entre otros– (Lago, 1971, p. 26). Dicha raigambre indígena la advierte también en el mantenimiento de los diseños iniciales de gredas de uso doméstico, tales como ollas, fuentes y cántaros de carácter utilitario (Lago, 1958, p. 5), continuidad que Montecino (1986) coincide en señalar en las piezas denominadas «grandes» producidas en la localidad.

Desligada de las formas tradicionales, la «cerámica artística»⁶ –las llamadas «piezas chicas»– emergió posteriormente, bajo la forma de juguetes⁷ (fig. 2) o representaciones zoomorfas como el chanco y la cabra (Montecino, 1986, p. 18), creados en respuesta a la presión ejercida a principios del siglo xx por el mercado de Chillán⁸ (Lago, 1958, p. 6). La construcción de la estación ferroviaria de Colliguay en 1909 (TAC, 1987), junto con reorganizar el pueblo, habría determinado la distribución espacial en cuanto a la especialización productiva de las cerámicas: al sur de la vía férrea se localizaron los exponentes de la tradición ancestral de piezas utilitarias, mientras que al norte se desarrolló la alfarería ornamental (Lago, 1958; Montecino, 1986; Valdés, 1993) –si bien la artesana Victorina Gallegos (com. pers., 2020) señala que tal división se ha disuelto paulatinamente y que en las últimas décadas se ha suscitado un intercambio de conocimientos–.

⁴ El autor sustenta esta afirmación citando al cronista Diego Rosales y al historiador Reinaldo Muñoz Olave.

⁵ Durante la Colonia se fabricaban artefactos de uso doméstico asociados a la alimentación y su almacenamiento, imprescindibles para la subsistencia.

⁶ Bernardo Valenzuela considera el devenir de la tradición de Quinchamalí hacia la cerámica artística como «un arte verdaderamente campesino chileno, con raíces tecnológicas en lo indígena, y su temática inspirada en puros motivos criollos» (Montecino, 1986, p. 52).

⁷ Lago (1958) estima que este tipo de figuras –parte significativa del repertorio de diseños de Quinchamalí– puede haber constituido el germen de la producción figurativa de ceramios en dicho centro artesanal.

⁸ El mercado fue inaugurado en 1858. <https://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/mercado.php>



Figura 2. Tres miniaturas de cuerpo globular en cerámica negra con decoración incisa: izq., tetera (4,1 cm de alto); al centro, jarro (10 cm de alto); der., figurilla zoomorfa (5,1 cm de alto). Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.ºs inv. 8.0153, 8.0023 y 8.0154. Fotografías de Darío Tapia.

Naturaleza y predominio de la mujer

Ya en la primera mitad del siglo xx, Quinchamalí adquirió protagonismo social como representación viva del conocimiento y del arte popular campesinos, lo que llevó a varios estudiosos a indagar las técnicas y tecnologías del oficio. Así, por ejemplo, el artículo de Lago titulado «Cerámica de Quinchamalí» –parte del número especial de la *Revista de Arte* publicado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile en 1958⁹– incluye una entrevista realizada en 1936 a Encarnación Zapata, emblemática representante de la vieja generación de ceramistas de la comunidad. En la década de 1960, por su parte, el ceramista y académico de Concepción Eugenio Brito (1959) estudió los pormenores técnicos de la producción de ceramios en la zona, especialmente en Quinchamalí, describiendo todo el proceso desde el levantamiento de materias primas y la preparación de mezclas hasta el modelado, bruñido, lustrado, decorado y cocción de los objetos.

⁹ El texto detalla una investigación de campo realizada por un equipo de alumnos de la cátedra de Arte Popular de dicha universidad.

El Inventario Priorizado de Patrimonio Cultural Inmaterial¹⁰ consolidó en 2017 el valor de estas cerámicas por cuanto preservan técnicas artesanales tradicionales. En efecto, las alfareras de Quinchamalí recurren hace más de cien años a los mismos sistemas, herramientas y estilos que aprendieron por herencia materna. Con baja permeabilidad a los cambios, la confección manual de las piezas prescinde de nuevas tecnologías hasta el día de hoy, acumulando memorias de ancestros y maestras que contienen, a su vez, el sedimento de saberes aún más antiguos.

En un análisis etnográfico y simbólico, Montecino (1986) enfatiza la identidad femenina que caracteriza a este centro artesanal, señalando que las narraciones continúan legitimando un orden emanado de la madre incluso después de discontinuarse el régimen hacendal¹¹. Ostensible en la designación que reciben las familias de la localidad, generalmente con el artículo femenino precediendo al apellido —«las Caro», «las Vielma», «las García», por ejemplo—, el predominio de las mujeres en Quinchamalí radica, según la autora, en la posesión de un oficio, que juega un papel principal en el ejercicio de autonomía —cuya expresión más concreta es la económica— (Montecino, 1986).

Montecino conecta este proceso de conformación identitaria con el surgimiento de la figura de «la guitarrera» (fig. 3) —de la cual el conjunto aquí analizado incluye dos piezas—.



Figura 3. Alcancía en forma de figura femenina con chupalla y guitarra, elaborada en cerámica negra con decoración incisa. 19,4 cm alto. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0003. Fotografía de Darío Tapia.

¹⁰ La lista fue encargada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y, según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco de 2006, clasifica el valor patrimonial en los siguientes ámbitos: tradiciones y expresiones orales, incluida la lengua como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y técnicas artesanales tradicionales.

¹¹ La autora se refiere a la hacienda como un régimen en el cual el patrón se vincula sexualmente con las inquilinas sin fundar un matrimonio ni reconocer, en general, a los hijos. Tal sistema genera un modelo materno que potencia la fuerza de las mujeres como fuente de organización social y familiar en ausencia del padre (Montecino, 1986, p. 24).

Sello inconfundible de lo femenino en la zona, aquella simboliza tanto la Madre Tierra como la madre divinizada, además de representar, a juicio de la autora, el rostro del mestizaje, que sitúa la figura de la mujer al centro de la realidad (Montecino, 1986, p. 75).

Por su parte, Jaume García relaciona esta preponderancia de abuelas y madres con el apego a técnicas tradicionales de fabricación cerámica tales como el modelado a mano. Al respecto, sostiene:

La conservación de los sistemas de fabricación cerámica tradicional está estrechamente vinculada a la conservación de la identidad femenina de base indígena. Esta identidad femenina está definida por la independencia económica, la cosmovisión del mundo, el sistema de transmisión de conocimientos y la percepción que se tiene del otro, en este caso el hombre. Todo ello permite la sociabilización de la mujer a través del oficio de locera. (García, 2007, p. 637)

Aún hoy, las hijas y nietas reciben el saber del oficio durante la infancia (San Martín, 2017; Valdés, 1993; Montecino, 1986). Así, por ejemplo, Gabriela García, alfarera de Quinchamalí, recuerda:

A los ocho años observaba a mis tías trabajar en la alfarería, en una pieza grande, cada una en su lugar. Podía estar horas mirando cómo movían sus manos y hacían sus figuras, me sentía hipnotizada con eso. Mis papás bruñían las piezas que mis tías modelaban y nosotros, que éramos seis hermanos, de chiquititos teníamos que ayudar. Después del colegio teníamos que trabajar y sacar un «trato», que era el pulido. Mis hermanas, que eran más grandes, hacían todo ese trabajo. (citada en Abarca *et al.*, 2016, p. 42)

El relato también da luces acerca de la confección colectiva de las piezas, que no impide, sin embargo, la impronta personal de las artesanas. Al respecto, Gabriela García señala lo siguiente:

Yo saqué las manos de mis tres tías. Es inconsciente, pero uno adquiere estas cosas de la familia. He mantenido la misma técnica, puedo ir agregándole cosas para mantener mi forma de trabajar, pero no le quito nada. Hay cosas que a nosotros, aquí en el campo, nos heredaron sin haberlo leído en los libros, que se transmiten en la familia. (citada en Abarca *et al.*, 2016, p. 42)

Las cerámicas de Quinchamalí se inscriben asimismo en una segunda categoría del Inventario Priorizado de Patrimonio Cultural Inmaterial relacionada con la tradición campesina en la cual se alojan. Además de alfarería, la localidad produce viñedos, trigo y cerezos, entre otros cultivos, y las piezas



Figura 4. Ceramio de cuerpo globular con forma de ave, elaborado en cerámica negra con decoración incisa. 12 cm alto. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0024. Fotografía de Darío Tapia.

están decoradas con los diseños de hojas, flores y espigas del entorno, mientras que su forma se inspira en los animales silvestres y de corral –cabras, vacas, chanchos, gallinas, patos, sapos y ranas– que habitan el territorio (fig. 4).

La inmersión en el mundo campesino comporta una forma de estar y comprender la vida y el cosmos. En dicho espacio/tiempo confluyen las tradiciones rurales e indígenas, y el ciclo agrario marca un pulso tanto en la vida como en la costumbre de los seres humanos, condicionando su ritmo interno y externo. Este sólido

vínculo entre el campesino y la tierra da pie a un diálogo permanente entre el individuo y la naturaleza (Chavarría, 2009).

Efectivamente, la producción cerámica de Quinchamalí se encuentra estrechamente imbricada en el mundo natural donde se inscribe: los olores, sabores y colores de las materias primas son tan relevantes para esta como la naturaleza y sus ciclos. Así, la confección de piezas exhibe ritmos estacionales diferenciados: en primavera y verano es cuando más se trabaja, mientras que en invierno la actividad declina considerablemente (Lago, 1958). Asimismo, el ciclo lunar indica cuándo realizar o no determinadas labores, tal como relata Gabriela García:

Son conocimientos que escuché en mi casa desde niña, como, por ejemplo, que la luna manda para muchas cosas. Hablaban del cambio de la luna, que en menguante la tierra está como en su esplendor. En las chacras, para el tema de la siembra, todos esperan la luna. Tiene que hacerse en menguante, porque si no se apollillan los porotos y los tomates salen todos manchados. Yo he escuchado toda mi vida que hay que recoger la greda en menguante. (citada en Abarca *et al.*, 2016, p. 42)

Confección de las piezas

Los ceramios de Quinchamalí se fabrican con utensilios rudimentarios confeccionados con elementos cotidianos adaptados a los requerimientos

del oficio, como trozos de madera, cuero y piedras de río. El emparejador, la tablilla, el raspador, el mate, el cordobán, la paleta, el palillo y el bruñidor –a los cuales se suman cucharas, clavos y agujas de vitrola– (Campaña, 2018, p. 3) permiten unir piezas, limpiar residuos, emparejar, adelgazar y bruñir bordes y superficies, levantar las piezas de su base –en el caso, por ejemplo, de los jarros– y practicar hoyos o incisiones.

Confiriendo un carácter único a esta expresión artesanal, la creación de una figura involucra 16 etapas (Campaña, 2018; San Martín, 2017), agrupadas según García (2011) en tres procesos técnicos principales: la obtención y preparación de las materias primas –la greda se amasa o se pisa–; su porcionado y modelado, seguido de los tratamientos primarios de superficie –incluyendo la construcción de la base y el armado de la figura–; y los procedimientos secundarios como el raspado, el bruñido con agua y en seco, el encolado¹², el lustre y la pintura, la cocción y teñido, y el añadido de colo blanco (San Martín, 2017).

Campaña (2018) detalla que la materia prima es greda, arena y greda amarilla (truma) extraídas en diferentes zonas de la localidad y mezcladas en proporción de 1, $\frac{1}{3}$ y $\frac{1}{4}$, respectivamente. Explica asimismo que para el modelado de las piezas cerradas se confeccionan dos medias esferas –denominadas «tapas» por las alfareras–, ahuecadas con ayuda de una calabaza y posteriormente unidas para formar una figura globular, en tanto que los objetos abiertos se crean a partir de una base cuyas paredes se estiran hasta lograr el diámetro y la altura deseados, y que luego se compactan con una tablilla de madera. Una vez modelada la base de ambos tipos de piezas, se las deja orear para darles firmeza; la superficie interior y exterior de paredes y bordes se alisa con un cordobán y, una vez seca, se raspa para retirar el exceso de material.

A continuación se agregan por presión y raspado los elementos que terminan de conformar el carácter antropomorfo, zoomorfo o vasijiforme del objeto. Aunque a estas alturas mantiene cierta plasticidad, ya ha adquirido su estructura y características físicas, lo que permite decorarlo y luego cocerlo. Para ello, en primer lugar, se lo bruñe con una piedra de río humedecida, tras lo cual se aplica el colo rojo o gobbe. Según señala Campaña, la superficie

¹² Este procedimiento tradicional consiste en aplicar a la pieza un preparado acuoso denominado «colo». En su primera aplicación, la mezcla –una solución con componentes ferrosos– presenta color rojo y sirve para facilitar el pulido posterior. Una vez cocida, la pieza se pinta y recibe una segunda aplicación de colo, esta vez de color blanco, pues contiene caolín proveniente de Santa Cruz de Cuca (San Martín, 2017; Mónica Vergara (com. pers., 2020).

se vuelve a pulir una vez que el encolado está seco, aunque ahora con una piedra pequeña y lisa. Posteriormente se unta con enjundia –comúnmente de gallina o buey– y se lustra con un paño suave antes de continuar con la pintura o dibujo, por lo general consistente en representaciones de flores y espigas logradas a partir de líneas rectas y curvas, puntos y óvalos.

Hoy en día el decorado se lleva a cabo mediante incisiones practicadas con una aguja de vitrola¹³, aunque existe otra técnica denominada «agua de greda», de antigua data y prácticamente discontinuada, que consiste en pintar la pieza con una solución acuosa similar al colo –es decir, sin incisión–. Victorina explica que el preparado se colocaba «con una pajita, probablemente de teatina, se hacía el dibujo sobre la pieza oreada, y antes de cocerla debía calentarse al sol. Los trazos son distantes, pues tienden a dilatarse» (V. Gallegos, com. pers., 2020).

El paso siguiente es la cocción con fuego de leña que, como ya se indicó, no se realiza en un horno, sino en un espacio ahuecado sobre el terreno. El acercamiento de las piezas es progresivo, ya que después de calentarse en una canasta metálica se trasladan a la llama directa en una cama de guano de buey, de donde se sacan una vez que adquieren un color rojizo; entonces se les aplica bosta de caballo, para ahumarlas y ennegrecerlas. Cuando ya están frías reciben el colo blanco, que luego de ser pulido se inserta en las hendiduras practicadas previamente (Campaña, 2018), revelándose los decorados incisos en el contraste con la pieza negra.

Tipologías morfológicas

Tal como se mencionó, las alfareras de Quinchamalí distinguen las llamadas «lozas grandes» –abiertas y principalmente utilitarias– de la «loza chica» –cerrada y fundamentalmente ornamental– (San Martín, 2017, p. 87). En el ámbito académico, la primera tipología para los ceramios de la localidad fue formulada por Mazzini –quien describió brevemente el asentamiento alfarero en 1936–. Posteriormente, el investigador Bernardo Valenzuela (1957), de la Universidad de Chile, propuso una clasificación morfológica y funcional con dos categorías principales y cuatro subcategorías desglosadas de la siguiente manera:

¹³ Originalmente se usaban púas de espinos o clavos pequeños (Lago, 1958). Si bien las vitrolas cayeron en desuso hace décadas, hasta principios del presente año la Casa Comercial Ventura de Chillán seguía vendiendo sus agujas a un precio de \$200 pesos.

Cuadro 1. Esquema morfológico-funcional
(Valenzuela, 1957)

TIPO VASIJIFORMES	a. Formas utilitarias o domésticas; función utilitaria
	b. Formas decorativas; función estética
TIPO ESCULTÓRICOS	c. Formas de arte aplicado; función estética-utilitaria
	d. Formas de arte puro; función estética

El autor señala que es en las piezas vasijiformes utilitarias o domésticas con función utilitaria «donde mejor se notan las formas ancestrales» (Valenzuela, 1957, p. 47), mencionando olletas, callanas, tinajeras, cántaros, librillos o lebrillos y mates –además de tazas, platos y ollas corrientes– como las más representativas de su categoría. Por otra parte, indica que las cerámicas vasijiformes decorativas con función estética corresponden principalmente a artesanías miniaturistas o juguetes negreados, pulidos y decorados con motivos fitográficos incisos y pintados con color blanco. Entre las piezas de tipo escultórico con formas de arte aplicado y función estética-utilitaria, en tanto, el investigador incluye el jarro-pato, el mate con formas escultóricas y las variadas alcancías zoomorfas, aunque considera que la cantora o guitarrera es una de las figuras más habituales en el repertorio cerámico de la zona. Por último, dentro de las cerámicas escultóricas con función solo estética, Valenzuela considera solo tres piezas antiguas, pues no identifica producción contemporánea de esa clase de piezas. En efecto, el investigador sostenía que este tipo de objetos era prácticamente desconocido en su época, infringiendo por lo tanto que las alfareras de Quinchamalí otorgaban a su arte un sentido puramente utilitario (Valenzuela, 1957).

Con todo, la clasificación de Valenzuela permite observar las variaciones de las cerámicas en estudio, señalando el desplazamiento de sus formas según la preponderancia de su función en una época u otra. Montecino (1986) atribuye tales cambios tanto al desarrollo mestizo de la producción como a sus modos de comercialización en el territorio. Por un lado, relaciona dicho proceso con el desplazamiento de la confección de loza grande a loza chica –es decir, de utilitaria a artística–, y por otro, con el paso del trueque al comercio monetario.

Cerámicas de Quinchamalí en el MHNC

Pese a la evolución de los ceramios de Quinchamalí desde los años '60 a la actualidad, las categorías propuestas por Valenzuela mantienen su pertinencia, por lo cual se utilizan aquí para analizar las catorce piezas de la colección del Museo de Historia Natural de Concepción, reunida en 1980. Los objetos del conjunto son de color negro brillante, exhiben decorados blancos sobre incisiones y fueron confeccionados en la segunda mitad del siglo xx —a excepción de una pieza sin incisiones creada hace aproximadamente 150 años—.

Cuadro 2. Colección Cerámica de Quinchamalí del MHNC según esquema morfológico-funcional (Valenzuela, 1957)

TIPO	FORMAS	N.º INV.
TIPO VASIJIFORMES	a. Formas utilitarias o domésticas; función utilitaria	80101 80061
	b. Formas decorativas; función estética	80023 80153 80154
TIPO ESCULTÓRICOS	c. Formas de arte aplicado; función estética-utilitaria	80001
		80003
		80004
		80151
		80152
		80122
	d. Formas de arte puro; función estética	80024 80150
		80110

Tipo vasijiforme con formas utilitarias o domésticas de función utilitaria

La colección dispone de un cenicero y un pocillo atribuidos a la artesana Juana Romero¹⁴, mencionada en la investigación de Lago (1958) acerca de

¹⁴ Contradiendo tal atribución, Israela Caro —hija de la artesana Juana Romero, fallecida en 2016— asegura que las mencionadas piezas no corresponden a la línea de trabajo de su madre, especialista en loza utilitaria de tamaño grande. Como posible explicación, la entrevistada señala que Juana también compraba y revendía cerámicas —mecanismo comercial bastante utilizado en el territorio—, algunas de las cuales puede haber entregado al Museo, que las registró bajo su nombre.

las alfareras que desarrollaban piezas utilitarias al sur de la línea del tren . El cenicero (fig. 5), cóncavo y alargado, se sostiene sobre tres patas cónicas y cuenta con un extremo acanalado para dejar el cigarro y ornamentación floral blanca. El pocillo (fig. 6), en tanto, presenta bordes ondulados, tres patas cónicas, dos asas verticales y decoraciones de ondas blancas alrededor de la superficie exterior. Pese que ambos objetos son más pequeños y livianos que los azafates, olletas y callanas de mayor peso y tamaño característicos de este tipo, es evidente su forma de vasija y su vocación funcional utilitaria, que en sus formas estilizadas y sus detalladas decoraciones –especialmente las del cenicero– expresa la impronta estética del lugar.



Figura 5. Cenicero de cerámica negra con ornamentación floral incisa. 13,7 x 5,5 cm. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0003. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 6. Pocillo negro con borde ondulado y decoración incisa. ø 9,6 cm. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0061. Fotografía de Darío Tapia.

Tipo vasijiforme con formas decorativas y función estética

El conjunto del MHC posee en esta categoría tres miniaturas o juguetes de base globular (fig. 2). De ellos, una tetera de 4,1 cm de altura con pico, asa y un orificio en la parte superior y un jarro de 10 cm de altura con cuello y asa alargados representan utensilios domésticos: el primero exhibe un decorado lineal semejante a pétalos estirados¹⁵ y la segunda muestra ornamentos incisos en forma de hojas alrededor del orificio. La tercera miniatura es una figura zoomorfa de 5,1 cm de altura con cuello largo, cola y una cresta en la cabeza.

De acuerdo con García (2007), este es el tipo de cerámicas con el cual los aprendices se inician en el modelado; es decir, representan el primer pel-

¹⁵ Victorina Gallegos (com. pers., 2020) los describe como pétalos de dalia.

daño en el aprendizaje del oficio. No obstante ello, algunas alfareras adultas consolidadas también desarrollan miniaturas. En efecto, Victorina Gallegos cree que la tetera de la colección es obra de Berta Durán, quien se dedicaba exclusivamente a las miniaturas o juguetes, de los cuales, según Victorina (com. pers., 2020), existen cerca de 30 modelos.

Tipo escultórico con formas de arte aplicado y función estética-utilitaria

La mayoría de los objetos de la colección corresponde a este tipo, dentro del cual se cuentan dos guitarreras, tres chanchos-alcancía, dos figuras utilitarias



Figura 7. Figura femenina con sombrero y guitarra, en cerámica negra con decoración pintada gris opaca. 37 cm de alto. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0001. Fotografía de Darío Tapia.

zoomorfas y una rana-alcancía. Además de registrar el mayor tamaño, la primera de las cantoras (fig. 7) sería la pieza de más antigua data dentro de la colección, conforme a la estimación de Victorina (com. pers., 2020), quien le atribuye 150 años. La decoración lineal gris opaca que presenta no está incisa, sino suavemente pintada con la técnica del «agua de greda». Pese a no ser una figura abierta con función de jarro, un asa en la espalda le confiere calidad de utilitaria, lo que permitiría considerarla como un objeto de transición entre la guitarrera inicial –que servía de jarro– y la forma cerrada de carácter decorativo. La otra guitarrera (fig. 3) presenta una ranura en la parte posterior que la transforma en alcancía¹⁶ –su marca utilitaria–, y su ficha técnica la describe como una figura femenina estilizada, provista de chupalla y una tosca guitarra, y decorada con líneas incisas blancas.

¹⁶ Técnicamente, la confección de alcancías obedece a la necesidad de que las piezas huecas y de forma globular cuenten con un orificio para la salida del humo durante la cocción; por otra parte, dichos objetos expresan una vocación ancestral de este oficio de encontrar un sentido utilitario para su quehacer.

Situados, en cambio, en un contexto cultural moderno y monetarizado, los tres chanchos-alcancía (fig. 8) fueron construidos por medio de la unión de dos «tapas» de forma ovalada, sobre las cuales se añadieron posteriormente los demás componentes de la figura. Dotado de grandes orejas y decoración lineal incisa en el lomo—donde se encuentra la abertura para insertar las monedas—, uno de los chanchos del conjunto se distingue por contar con tres patas, atributo que la autora de la pieza, Corina Carrasco¹⁷ (com. pers., 2020) considera como un elemento que favorece «la [buena] suerte». Más pequeño que el anterior, el segundo chanco-alcancía se sostiene en cuatro patas y tiene orejas curvas, con la nariz sobresaliente en la parte delantera, en tanto que el tercero—el más grande de los tres—luce un prominente hocico con la lengua visible y cachos a ambos lados del hocico, apreciándose también sus genitales y su cola enroscada—detalles que acentúan su carácter representativo—.

Evidenciando formas escultóricas, las dos piezas siguientes son vasijas zoomorfas con función tanto utilitaria como estética. La primera es un chanco de base globular con un cono invertido en la parte superior a guisa de cuello (fig. 9);

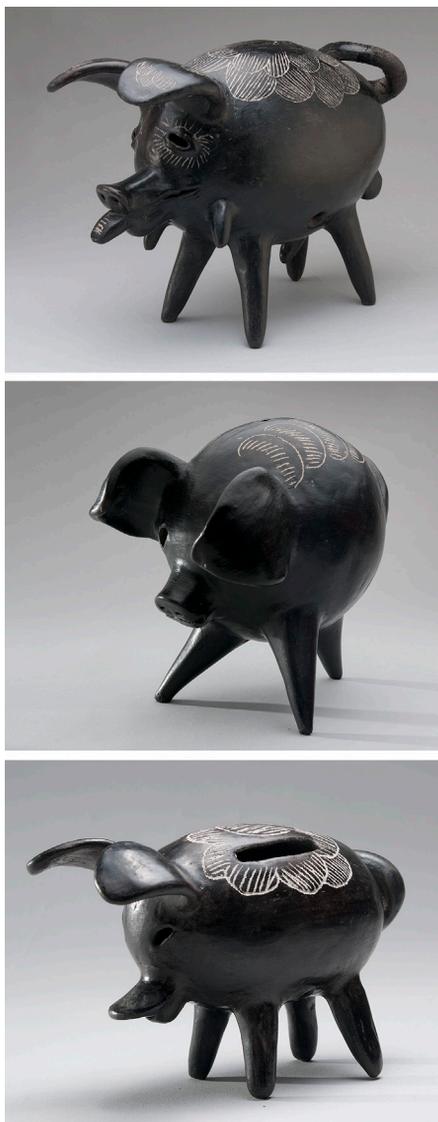


Figura 8. Tres chanchos-alcancía en cerámica negra con decoración incisa; al centro, ejemplar de tres patas, obra de la artesana Corina Carrasco. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0152, 8.0004 y 8.0151. Fotografías de Darío Tapia.

¹⁷ Corina manifestó gran alegría al reconocer en la imagen de la pieza una de sus primeras figuras, cuyo destino actual no conocía.



Figura 9. Jarro globular con forma de choncho y nariz sobresaliente, elaborado en cerámica negra con decoración incisa. 9,8 cm alto. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0122. Fotografía de Darío Tapia.



Figura 10. Figura con forma de rana en cerámica negra con decoración incisa. 9,8 cm alto. Quinchamalí, Región de Ñuble. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0150. Fotografía de Darío Tapia.

se trata, según Victorina Gallegos (com. pers., 2020), de un azucarero emparentado con los chanchos-alcancía. La segunda vasija de esta categoría tiene forma de ave (fig. 4) y de su cuerpo globular sobresalen cuello y cabeza, dos alas y una cola de color negro¹⁸. Cierra este grupo la figura de una rana (fig. 10) con decorados en forma de hoja en el lomo y de flores en torno a los ojos, y una ranura en la boca que la convierte en alcancía –por lo sutil de dicho rasgo utilitario, la pieza podría a primera vista pertenecer más bien a la categoría escultórica con función estética–. De acuerdo con las alfareras entrevistadas, este objeto tiene larga presencia en el territorio, y la artesana Mónica Vergara (com. pers., 2020) comenta que existe una versión con la parte superior abierta que lo transforma en un pocillo mediano, posiblemente portador de pebre y otros aderezos.

Tipo escultórico con formas de arte puro, función estética

En la última categoría de la tipología de Valenzuela (1957), la colección cuenta con la figura de un jinete y su caballo (fig. 1) –que integra, por lo tanto, lo antropomorfo con lo zoomorfo–. Siguiendo la descripción del Museo, se trata de un hombre con sombrero y una guitarra con decoraciones incisas, sobre un caballo con orejas largas y ornamentos similares a los de la guitarra. Al igual que la guitarrera y el

¹⁸ El inventario del conjunto atribuye su autoría a Juana Romero, aunque, tal como en los dos casos anteriores, su hija Israela no reconoce la factura de su madre en la figura.

chango-alcancía, la figura es citada recurrentemente como parte de esta tradición ceramista, y Valenzuela la sitúa junto a otros jinetes característicos de la cerámica de Quinchamalí.

Patrimonio en riesgo

En los años '70, el museólogo José Vergara (com. pers., 2020) coronaba el programa de actividades de la feria artesanal del parque Ecuador de Concepción con una visita a Quinchamalí junto a una comitiva de ceramistas, experiencia que describiría como una aventura hacia un paisaje prístino. No había en aquel entonces una ruta directa hasta la localidad, por lo que el grupo debió atravesar el río Itata en balsa, tal como corrobora Victorina Gallegos (com. pers., 2020):

Antes había que cruzar en balsa. En el verano uno cruzaba el río, era un paseo de veraneo. Con la autopista, tiraron materiales de construcción, cemento, escombros al río, y se volvió peligroso, y ya no hay entrada, hay que pagar peaje para ir al río. Por otro lado está el río Ñuble, pero van cerrando el paso.

En el curso de, al menos, los últimos cuarenta años, Quinchamalí ha experimentado, en efecto, profundas transformaciones impulsadas por políticas neoliberales extractivistas. Asociados a la modernización del mundo rural y la explotación de recursos locales a gran escala, dichos cambios han alterado la vida y los procesos productivos de la comunidad. Ello ha repercutido significativamente en las dinámicas sociales, culturales y económicas del territorio, impactando también en el oficio alfarero, cuya continuidad en el tiempo hoy está en duda.

Uno de dichos procesos ha sido la denominada «revolución verde»¹⁹, fenómeno de escala nacional y global expresado en la implementación de monocultivos y de los consiguientes paquetes tecnológicos que los sostienen. A aquellos se suma la producción de árboles exóticos asociada no solo a la llegada de grandes empresas del rubro, sino también a la instalación de una planta procesadora de celulosa a pocos kilómetros del asentamiento, con las consecuentes emanaciones tóxicas y las alteraciones del paisaje (Ojeda *et al.*, 2018; Romero y Fuentes, 2007).

¹⁹ La «modernización del campo» es una revolución de alcance global que vino a intervenir y transformar todos los procesos de producción agroalimentaria en el mundo (Ceccon, 2008).

Al respecto, Victorina Gallegos (com. pers., 2020) señala que en el pasado

había más de cien alfareras, en cada casa había como cinco o seis alfareras, porque no había otra cosa que hacer, y después todos vendían en el mercado de Chillán, el mercado estaba lleno de loza. Ahora hay como dos puestos, después se fueron muriendo, no fueron dejando descendencia. Las nuevas generaciones fueron saliendo más por trabajo. Antes, las fuentes de trabajo eran la alfarería, las cerezas y las viñas, esto se fue terminando con la forestación y con el ingreso de Celulosa Arauco, ingresaron nuevos monocultivos como el arándano. Algunas personas se fueron a trabajar a Arauco. También ocurrió que los niños empezaron a estudiar, dieron continuidad a los estudios en Chillán, encontraron trabajo en otros lados y no volvieron a vivir en Quinchamalí.

Tal como señala la artesana, dichos cambios en el uso del suelo han influido en la estructura familiar campesina, conduciendo al descrédito del conocimiento tradicional y a la migración desde el campo a la ciudad, interrumpiendo asimismo la transferencia de conocimientos sobre el oficio a las nuevas generaciones. Ello es corroborado por San Martín (2018), quien suma a dichos riesgos la inexistencia de recambio generacional y el desinterés por parte de las cultoras en que sus hijos se dediquen a la alfarería.

Por otra parte, la privatización de terrenos puede restringir el acceso a la materia prima de la alfarería, que ya está en peligro de agotarse por la extracción de áridos en los ríos que circundan la localidad –durante el IX Seminario de Patrimonio Cultural Inmaterial realizado en 2019²⁰, de hecho, un grupo de alfareras representadas por Mónica Vergara²¹ protestó contra la excavación de áridos emprendida en el río Ñuble²² por empresas de mega-proyectos inmobiliarios–.

Dicho escenario fragiliza de manera seria el conocimiento y la práctica del oficio alfarero, cuyo valor patrimonial cuenta paradójicamente con un amplio reconocimiento. Sin embargo, su salvaguarda amerita mucho más que premios y homenajes públicos, y requiere, más bien, de prácticas que velen por la protección del ecosistema y por la promoción de las cultoras ceramistas como maestras expertas. Para la continuidad de su quehacer, se debe asegurar a las artesanas una vida digna, protegiendo su arte y permitiéndoles divulgarlo con su propia voz.

²⁰ Celebrado a diez años de la Convención para la Salvaguarda en Chile, el seminario se titulaba «¿Dónde estamos?, ¿Hacia dónde vamos?» –frase que no deja de ser paradójica considerada en relación con la demanda de los habitantes de Quinchamalí–.

²¹ Destacada alfarera, reconocida en 2018 con el Sello de Excelencia de Artesanías de Chile.

²² El incidente está registrado en <https://www.youtube.com/watch?v=8ZkLkJ1TZt0&t=70s>.

Reflexiones finales

Al recorrer la memoria histórica de Quinchamalí como centro alfarero, visualizando sus componentes patrimoniales y los aspectos tecnológicos, morfológicos y estéticos de su identidad, se comprueba el sincretismo cultural que portan hasta hoy sus inconfundibles ceramios. Con herramientas rudimentarias, la confección de estos involucra 16 pasos que culminan en un método de cocción heredado de los pueblos originarios. Subyace a aquellos un oficio transmitido de generación en generación por manos femeninas que han preservado intacta su tecnología hasta el día de hoy.

Pese a ello, los mercados y ferias a inicios del siglo xx llevaron a que estas piezas se adaptaran al público y reorientaran sus diseños, emergiendo una forma cerrada o decorativa con función utilitaria y estética o, incluso, solo estética. La colección de cerámicas de Quinchamalí preservada por el MHNC da cuenta de este período, con objetos que sintetizan el diálogo cultural entre su abolengo indígena y sus influencias hispánicas y criollas. Los ceramios operan, así, como un espejo, reflejando las complejidades históricas que han permitido su expresión contemporánea y el despliegue de sus paisajes culturales.

Según la clasificación de Valenzuela (1957), la mayoría de las figuras del conjunto se sitúa en la categoría de arte aplicado con función estética y utilitaria, transformándose en un puente hacia los escenarios y paisajes en la vida cotidiana de sus creadoras. La presencia de este contexto acrecienta la riqueza del conjunto, a lo cual contribuye asimismo la incorporación del parecer experto de las creadoras acerca de los detalles y genealogía de cada figura.

Con todo, el oficio ceramista de Quinchamalí se encuentra en riesgo debido a las aceleradas transformaciones en el ecosistema del territorio. Asociadas a un modelo económico extractivista, estas generan escasez de materias primas para la cerámica, desencadenando la migración del campo a la ciudad y la desvalorización del oficio, pues las familias desincentivan el traspaso de este a sus descendientes.

En definitiva, los premios y homenajes a Quinchamalí resultan insuficientes si no van acompañados de políticas de salvaguarda que permitan restituir la composición cultural y espacial del territorio. Además de avanzar en el reconocimiento de las técnicas y objetos patrimoniales de esta artesanía, es imprescindible poner en valor el oficio y la sabiduría de sus cultoras, llamadas a divulgarlo y a darle continuidad tanto temporal como territorial dentro y fuera del país.

Agradecimientos

La autora agradece a Victorina Gallegos, Mónica Venegas, Teorinda Cerón, Corina Carrasco e Israela Caro, ceramistas de Quinchamalí; a Roxana Torres, directora del MHNC; a José Vergara, Gloria Cárdenas y Felipe Quijada del Museo de Arte Popular Americano; a la antropóloga Gabriela Campaña, experta en artesanía, y a Arturo Bahamonde, traductor del resumen.

Referencias

- Abarca, M., Cayupi, M., Rojas, M., Shuffer, C. (2016). *Alfarería, de la tierra a la mano. Cuaderno pedagógico de Patrimonio Cultural Inmaterial*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/4303>
- Brito, E. (1959). La técnica cerámica de Quinchamalí. En *Arte popular chileno, definiciones, problemas, realidad actual* (pp. 85-88). Santiago: Editorial Universitaria.
- Campaña, G. (2018). La cerámica de Quinchamalí como patrimonio cultural nacional. Dimensiones materiales e inmateriales de una tradición alfarera. *Persona y Sociedad*, 32(1), 140-162.
- Ceccon, E. (2008). La revolución verde tragedia en dos actos. *Ciencias*, 1(91), 21-29.
- Chavarría, P. (2009). *De los cogollos del viento. Los saberes de los antiguos*. Concepción: Impresos Diario El Sur.
- Espinoza, B. (1992). Cerámica popular chilena. *Artesanías de América*, (37), 29-40.
- García, J. (2007). La producción cerámica tradicional como elemento de construcción de la identidad femenina en un territorio rural. En *Actas del 6º Congreso Chileno de Antropología* (pp. 625-640). Valdivia: Colegio de Antropólogos de Chile.
- García, J. (2009). Cadena operativa, forma, función y materias primas. Un aporte a través de la producción cerámica del centro de Chile. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, (34), 123-148.
- García, J. (2011). Modelado, aprendizaje y espacio social: una reflexión desde la tecnología cerámica. *Revista Werkén*, 14(1), 69-80.
- Lago, T. (1958). Cerámica de Quinchamalí. *Revista de Arte*, (11-12), 1-58.
- Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.

- Leff, E. (2014). *La apuesta por la vida: imaginación sociológica e imaginarios sociales en los territorios ambientales del sur*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lévi-Strauss, C. (1986). *La alfarera celosa*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Mazzini, G. (1936). Cerámica chilena de Quinchamalí, llamada también de Chillán. *Revista de Arte*, 2(10), 14-17.
- Montecino, S. (1986). *Quinchamalí. Reino de mujeres*. Santiago: Centro de Estudios de la Mujer.
- Ojeda, C. G., Cancino, R., Carabante, C., Cisterna, J. y Díaz, D. (2018). Percepción del bienestar y el paisaje visual en zonas de industrias celulósicas: caso de estudio en Nueva Aldea, Chile. *Planeo*, (74).
- Plath, O. (1972). *Arte popular y artesanías de Chile*. Santiago: Universidad de Chile.
- Romero, H. y Fuentes, C. (2007). Cambios territoriales y efectos producidos por la industria forestal sobre el anclaje de las comunidades locales en la cuenca del Itata, Chile Central. *Investigaciones Geográficas*, (39), 28-61.
- San Martín, K. (2017). *Alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca*. Recuperado de: http://www.sigpa.cl/media/upload/docs/2016_001_Expediente_Artesania_de_Quinchamali_para_Inventario_18.12.2017.pdf
- Taller de Acción Cultural. (1987). *Quinchamalí. Un pueblo donde la tierra habla*. Santiago: Arancibia.
- Valdés, X. (1993). *Memoria y cultura: femenino y masculino en los oficios artesanales*. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer.
- Valenzuela, B. (1957). La cerámica folklórica de Quinchamalí. *Archivos del Folklore Chileno* (pp. 28-60). Santiago: Instituto de Investigaciones Folklóricas, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile.