

ISSN 0717-487 X

FONDO DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL 2023

I N F O R M E S



SUBDIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN

FONDO DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL 2023



ÍNDICE

PRESENTACIÓN Susana Herrera Rodríguez	7
--	---

INFORMES DE CIENCIAS NATURALES

MOMIAS EGIPCIAS DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL: UNA VENTANA DIRECTA AL ESTUDIO DEL PASADO Verónica Silva-Pinto, Marcela Sepúlveda, Evelyn Sepúlveda, Valentina Villena-Olea, Yanis Valenzuela-Sánchez, Camila Maripangui-Kahler, Ayelen Tonko-Huenucoy, Constanza Cáceres-Orellana, Margarita Reyes-Madrid, Sebastián Gutiérrez, José Cárcamo, Ikram Ramírez	9
---	---

INFORMES DE CIENCIAS SOCIALES

MUJERES DE LOS BOSQUES DE HUIRO: TRANSMISIÓN, TRANSFORMACIÓN Y TRASGRESIÓN EN CONOCIMIENTOS Y PRÁCTICAS DE RECOLECCIÓN ARTESANAL EN EL BORDE COSTERO DE LA REGIÓN DE ANTOFAGASTA Verónica Arévalo Gutiérrez y Nicole Ríos Kroyer	49
---	----

<i>TE MARAMARAMA TUPUNA O RAPA NUI</i> : EL PATRIMONIO RAPA NUI DESDE LO PROFUNDO Paulina Torres Jeria, Alan Tepano Haoa, Sonia Haoa Cardinali, Hau Moana Hey Araki, Rodrigo Paoa Atamu, Jhonny Tucki Huckle, Mahatu De Rycke Atán, Petero Tucki Rengifo y Vai Tiare Tuki Rengifo	65
--	----

MEDIO SIGLO DE HISTORIA: TENDENCIAS DE INVESTIGACIÓN EN LA FERIA CIENTÍFICA NACIONAL JUVENIL DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL (1970-2020) Karla Rabi, Erick Figueroa y Desiree Román	89
---	----

“ARTISTAS-ANTICUARIOS, ARTISTAS-COLECCIONISTAS”: PINTORES ERUDITOS EN CHILE A TRAVÉS DEL ACERVO DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1880-1930) Manuel Alvarado Cornejo y Thiare León Álvarez	115
---	-----

LA TINTA EN LA SOMBRA. MERCEDES IBÁÑEZ Y SU TRABAJO JUNTO A JOSÉ TORIBIO MEDINA María Rubio, Fernando Echeverría y Cecilia Riveros	141
---	-----

CONVIRTIÉNDOSE EN PEPO Claudio Aguilera y Claudia Stern	159
--	-----

MENDIGOS Y VAGABUNDOS EN LA CAPITAL: LA VISIÓN DE LA PRENSA DURANTE LA CRISIS ECONÓMICA DE 1930-1941 Antonio Guerrero	187
--	-----

PATRIMONIO FERROVIARIO EN ÑUBLE: HUELLAS ARQUITECTÓNICAS Y MEMORIAS DEL RAMAL RUCAPEQUÉN-COELEMU Fernando Riquelme Barrera, Carmen Gloria Silva Penroz y Marcelo Mardones Peñaloza	213
---	-----

CESTERÍA EN COIRÓN Y CHUPÓN DE HUALQUI: VALORACIONES Y PROBLEMÁTICAS EN TORNO A SU SUBSISTENCIA Josefa Krstulovic Matus, Stephanie Barraza López, Rocío Pérez Aguayo y Robinson Torres Salinas	237
---	-----

SIMBOLISMO, MATERIALIDAD Y PERVIVENCIA DEL ELTÚN LAFQUENCHE EN EL TERRITORIO DEL BUDI, REGIÓN DE LA ARAUCANÍA Cristian Rodríguez Domínguez, José Saavedra Zapata y Evelyn Dupré Carrasco	263
---	-----

<i>TRARŪWE Y KULPŪLWE PARA PICHIKECHE</i> : ARTEFACTOS PARA LA CRIANZA MAPUCHE Susana Chacana Hidalgo, Patricia Muñoz Pérez y Soledad Pichicón Beroíza	293
---	-----

CESTERÍA EN JUNCÁCEAS. ¿HERENCIA CANOERA? Marijke Van Meurs Valderrama, Jannette González Pulgar y Carolina Oliva Andrade	321
--	-----

INFORMES DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

LA MATERIALIDAD EN LA OBRA PICTÓRICA DE VIOLETA PARRA, UN ACERCAMIENTO A SU PALETA DE COLOR Y TÉCNICA DE EJECUCIÓN Valeria Godoy Torres, Karla Leiva Miranda, María Isabel Amaya Torres, María José Delpiano, Pablo Marfán Cabezas, Marta Reborá, Pía Monteverde Puig y Ana Elisa Anselmo	347
--	-----

PRESENTACIÓN

El Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural tiene como propósito subvencionar exclusivamente proyectos que conduzcan a la generación de nuevos conocimientos a partir de la valoración de los acervos documentales y colecciones patrimoniales que custodia la institución, y de estudios exteriores orientados a acrecentar y poner en valor su patrimonio. De acuerdo a lo indicado en las Bases del Concurso FAIP, este Fondo no financia proyectos que consideren la publicación de catálogos o libros, el montaje de exposiciones, documentación, digitalizaciones y catalogación, entre otros.

El Consejo de Investigación Asesor del Serpat, año 2023, estuvo conformado por **Manuel Correa** (Museo Histórico Nacional), **Carolina Tapia** (Biblioteca Nacional), **José Fernández** (Archivo Nacional), **Gloria Cortés** (Museo Nacional de Bellas Artes), **Daniel Quiroz** (Subdirección Nacional de Investigación), **Eileen Leyton** (Subdirección Nacional de Patrimonio Inmaterial), **José Ancán** (Subdirección Nacional de Pueblos Originarios), **Valeria Godoy** (Centro Nacional de Conservación y Restauración), **Mario Castro** (Museo Nacional de Historia Natural), **Sergio Quiroz** (representante de la Subdirección de Museos), **Magdalena Correa** (Dirección Nacional del Serpat), **Daniela Serra** (Subsecretaría del Patrimonio Cultural) y **Juan Carlos Oyarzún** (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio). **Susana Herrera Rodríguez**, subdirectora de Investigación del Serpat, actuará también como secretaria ejecutiva de Investigación del citado Consejo.

El proceso del concurso FAIP 2023 fue coordinado por el Consejo, el que cumplió las funciones normativas y resolutivas, y que contó siempre con el apoyo de evaluadores internos y externos a la institución. La Subdirección de Investigación estuvo a cargo de la gestión técnica del concurso y la Unidad de Proyectos Patrimoniales de la Subdirección de Planificación y Presupuesto se ocupó de la gestión económica de los proyectos ganadores.

Participaron en el concurso de 2023 un total de 18 proyectos de investigación que optaron cada uno a un máximo de \$ 4.500.000. Resultaron ganadores 14 proyectos

que obtuvieron los más altos puntajes en sus evaluaciones y se vieron beneficiados con los fondos dispuestos para su desarrollo y cuya suma total ascendió el año 2023 a \$ 47.770.918.000.- Los proyectos ganadores fueron: uno del área de las ciencias naturales, doce del área de las ciencias sociales y humanidades, y uno del área de conservación y restauración.

El boletín presenta los Informes Finales FAIP de los proyectos ganadores del Concurso Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del año 2023, que fueron entregados al Consejo en marzo de 2024, una vez concluido el proceso de investigación.

Este Consejo ha considerado de interés difundir el contenido de los informes a través de la presente publicación con el fin de dar a conocer a los funcionarios e investigadores del Servicio, a la comunidad académica y científica del país, y al público en general el resultado de las investigaciones desarrolladas en el ámbito del estudio y conocimiento de nuestras culturas y sus patrimonios. Cabe hacer mención que este informe estará disponible en el sitio www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl, para ser descargado gratuitamente.

SUSANA HERRERA RODRÍGUEZ
Secretaria ejecutiva
Subdirectora de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

INFORME FINAL:**MOMIAS EGIPCIAS DEL MUSEO NACIONAL
DE HISTORIA NATURAL: UNA VENTANA
DIRECTA AL ESTUDIO DEL PASADO**

INTRODUCCIÓN

Por más de 3.000 años, en el antiguo Egipto se momificaron artificialmente los cuerpos de humanos y animales a fin de preservarlos para la siguiente vida y albergar el espíritu del difunto, de modo que el cuerpo terrenal se transformara en uno divino. La momificación egipcia fue evolucionando a lo largo del tiempo y variaba dependiendo del estatus social y económico del difunto, así como de sus preferencias y de las habilidades del especialista momificador.

Para conservar el cuerpo, extirpaban los órganos (pulmones, estómago, intestinos e hígado), a excepción del corazón, y en la mayoría de los casos se realizaba una descerebración (extirpación del cerebro). Luego, el cuerpo era cubierto con natrón (carbonato de sodio) para que se resecara rápidamente y se ungía tanto interna como externamente con diversas resinas, ungüentos y aceites para protegerlo de la proliferación de microorganismos y darles flexibilidad a los tejidos, evitar resquebrajamientos y además perfumarlos (Ikram, 2023; Rageot et al., 2022).

El Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) de Chile alberga actualmente una colección del antiguo Egipto en la que destacan tres sarcófagos de madera, uno de cartón y tres cuerpos momificados con sus vendajes. Si bien los sarcófagos se han estudiado en reiteradas oportunidades (González et al., 2009, 2014; González, 2022; Mostny, 1940; Santos y Valenzuela, 2020; Santos, 2022), los cuerpos carecen de información bioantropológica y de técnicas de momificación, y solo se dispone de datos parciales que hoy se pueden completar mediante tecnologías digitales o analíticas. Por eso, en el presente estudio se aplicaron tomografía computarizada y técnicas de arqueometría para obtener, por un lado, información de los individuos y, por otro, caracterizar los pigmentos, de manera de conocer su composición química y evaluar posibles alteraciones a lo largo de su historia en el MNHN, labor que se complementa con un íntegro análisis documental que dará luces sobre el contexto de su llegada al museo.

Tomografía computarizada para el estudio de cuerpos momificados

La paleorradiología es el estudio de materiales bioarqueológicos mediante métodos imagenológicos modernos como las radiografías, la tomografía computarizada (TC),

la microtomografía computarizada y la resonancia magnética (Chhem, 2008). El desarrollo de esta disciplina va a la par del progreso de la radiología y de las técnicas imagenológicas médicas.

Tan solo un año después de que Roentgen descubriera los rayos X en 1895, se utilizó esta técnica para analizar momias de restos humanos y animales, restos esqueléticos antiguos y fósiles de homínidos (Böni et al., 2004; König, 1986). Particularmente, en 1896 en el Museo de Historia Natural de Viena se utilizó la radiografía para conocer el contenido de una tumba egipcia, lo que permitió determinar que en su interior no había una persona, sino una momia de ibis (Previgliano et al., 2003).

Los casos que han sido ampliamente analizados mediante técnicas imagenológicas y los primeros cuerpos momificados en ser considerados para este tipo de estudio fueron los egipcios, gracias a que ha existido un amplio interés por la egiptología a través del tiempo. Gracias a estos análisis, actualmente se conocen las vidas, padecimientos y causa de muerte de algunos de los antiguos gobernantes de Egipto (Cramer et al., 2018).

La disponibilidad de la TC a principios de la década de 1970 y su continuo desarrollo durante las décadas siguientes ha permitido ir obteniendo imágenes de la anatomía de los cuerpos momificados, de restos esqueléticos antiguos y de sus lesiones patológicas. A su vez, la capacidad de realizar más cortes tomográficos y el detalle milimétrico de los escáneres ha permitido obtener imágenes de restos humanos antiguos de mayor calidad. La TC ha sido un gran avance en la investigación bioarqueológica de cuerpos momificados, ya que proporciona imágenes detalladas y tridimensionales del interior de estos cuerpos y ayuda a su conservación y preservación, pues no pone en riesgo su integridad. Por otra parte, las dosis de radiación emitidas son mínimas, por lo que no alteran el ADN de restos humanos antiguos (Immel et al., 2016).

Arqueometría

La arqueometría es una aproximación interdisciplinaria que combina métodos y técnicas de las ciencias naturales (física y química, entre otras) para abordar problemas arqueológicos o estudiar materiales arqueológicos. Uno de sus objetivos principales es proporcionar información sobre la composición físico-química de objetos y materiales encontrados en sitios arqueológicos. Los estudios arqueométricos representan un campo de investigación interdisciplinario que involucra a arqueólogos, geólogos, conservadores, físicos, químicos, biólogos e ingenieros, entre otros profesionales, con el propósito de obtener una comprensión más profunda de los materiales que conforman el patrimonio arqueológico mundial (Westfall, 2006).

El término *arqueometría* tiene su origen en la revista *Archaeometry*, fundada en 1958 por el Research Laboratory for Archaeology and the History of Art de la Universidad de

Oxford. A lo largo del tiempo, su definición ha evolucionado para reflejar los avances y enfoques en el campo. Se ha definido como “la aplicación e interpretación de datos en ciencias naturales en los estudios arqueológicos e historia del arte” (Olin, 1982). Aunque esta última definición ha sido criticada por su amplitud, destaca que integra la arqueología y la historia del arte en el análisis científico de los datos (Chapoulie et al., 2018).

En resumen, la arqueometría utiliza herramientas y técnicas de variados campos para analizar y entender los artefactos y materiales antiguos. Puede incluir el análisis de la composición química de cerámicas, metales o pigmentos utilizados en pinturas, el estudio de la datación de materiales orgánicos como huesos o textiles, e incluso el análisis de la tecnología y métodos de fabricación empleados por antiguas tradiciones culturales.

PROBLEMA DE ESTUDIO

La colección egipcia del MNHN cuenta con tres sarcófagos de madera, uno de cartón y tres cuerpos momificados. Durante los más de cien años que los cuerpos han permanecido en el MNHN, los estudios se han centrado en transliterar los jeroglíficos de los sarcófagos para conocer la identidad de sus ocupantes, pero no se han llevado a cabo análisis que permitan conocer más sobre cómo vivieron y murieron, ni sobre su proceso de momificación.

A través de una investigación multidisciplinaria que incluye el análisis documental, tomografía computarizada y técnicas arqueométricas —fluorescencia de rayos X, microscopía óptica, microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de detección por dispersión de rayos X (SEM-EDX) y espectroscopía Raman—, este estudio reconstruye la historia de la llegada de los sarcófagos y cuerpos al MNHN, la vida de los individuos junto a los acontecimientos que rodearon y desencadenaron sus muertes, así como las técnicas empleadas en su momificación, y los pigmentos utilizados y sus intervenciones en los sarcófagos.

METODOLOGÍA

Material

La muestra de estudio corresponde a la colección egipcia de sarcófagos y cuerpos momificados del Museo Nacional de Historia Natural de Chile, consistente en dos cuerpos humanos momificados artificialmente, tres sarcófagos de madera y un sarcófago de cartón. Además, se tomaron 10 micromuestras de pigmentos de los sarcófagos, como se detalla en la Tabla 1. Se privilegió realizar muestreos en zonas deterioradas que presentaban desprendimiento.

Tabla 1. Micromuestras tomadas de los pigmentos de los sarcófagos

Pieza analizada	Sarcófago 1047	Sarcófago 1053	Sarcófago 11160
Muestras y colores	M1: negro M2: verde M3: rojo M4: blanco M5: dorado	M6: rojo M7: amarillo M8: negro y verde	M9: rojo y negro M10: amarillo y blanco

Métodos

Análisis documental

En los archivos del Museo Nacional de Historia Natural, así como en otras fuentes históricas, se recabó información sobre la llegada de los sarcófagos a Chile y al MNHN, con énfasis en su procedencia, procesos de llegada y el estado de conservación e intervenciones a lo largo de su permanencia en Chile.

Conservación y registro fotográfico

Con el objetivo de resguardar el sarcófago y los cuerpos momificados, se evaluó su estado de conservación y se implementaron medidas para garantizar su preservación y traslado seguro a la tomografía computarizada en la Clínica Alemana. Para ello se confeccionó un primer contenedor de cartón corrugado 30 C con paredes internas forradas con membrana hidrófuga y ventilación cruzada. Se creó una base de espuma de polietileno inerte y membrana hidrófuga, la que, además, envolvió a los cuerpos por completo para aislarlos de cualquier elemento externo y evitar alteraciones en los individuos. Sobre el cuerpo se colocó una almohadilla para amortiguar, con la que se cubrió la totalidad del lado superior del cuerpo y se fijó con cintas de amarre de algodón para inmovilizar a los individuos a su base.

Para el traslado se creó un segundo contenedor de cartón corrugado doble con espuma de polietileno adherida a sus caras internas. Para uno de los sarcófagos de madera se confeccionó un contenedor que pudiera resistir la masa de 153,69 kg, con las características necesarias para su traslado seguro. Para el sarcófago de cartón se usó un embalaje inmovilizando su perímetro con bandejas desmontables de espuma de polietileno. Los fragmentos de cartón se pusieron sobre una bandeja de espuma de polietileno forrada con membrana hidrófuga y dentro de sobres del mismo material.

Por último, se realizó el registro fotográfico de los cuerpos, sarcófagos y cartón con una cámara Nikon D300s con un objetivo 28-200 mm f/3,5-5,6 D AF Nikkor, más dos flashes de pedestal para estudio que se encontraban sincronizados al disparador de la cámara. Luego las imágenes fueron reveladas con el software Adobe Lightroom Classic.

Tomografía computarizada

La tomografía computarizada (TC) es un escáner que utiliza las señales que generan los rayos X en el cuerpo del paciente para crear imágenes transversales o “cortes” del cuerpo (NIBIB, 2013). Al procesar estas imágenes es posible generar visualizaciones en 3D, por lo tanto, posteriormente también se pueden crear modelos de rostros y/o cuerpos momificados completos en 3D, lo que ha sido muy útil para estudios antropológicos y ha conformado un atractivo enorme para los medios de comunicación y el público no especialista (Begerock et al., 2022; Chhem, 2008; Cramer et al., 2018; Harwood-Nash, 1979; Saleem y Hawass, 2021; Sutherland, 2019).

La tomografía computarizada se realizó en la Clínica Alemana de Santiago, utilizando un escáner Siemens modelo Somatom Definition AS+ 128. Las imágenes fueron adquiridas con una matriz de 512x512 píxeles, 140 KVP, 1000 mAs y un grosor de corte de 0,75 mm. Posteriormente, se analizaron en 2D y en 3D con los softwares Osirix MD y 3D Slicer, luego de lo cual se identificaron las características bioantropológicas de los cuerpos momificados para determinar su sexo, edad, paleopatologías y causa de muerte. Además, se caracterizó el tratamiento mortuario de los cuerpos momificados.

Análisis bioantropológico

Debido a que se trata de un estudio de intervención mínima, los análisis bioantropológicos macroscópicos se basaron en las imágenes obtenidas mediante TC a través de una autopsia virtual. Gracias a esta técnica, las imágenes poseen una perspectiva tridimensional, en las que se aprecian claramente los marcadores etarios, sexuales, patologías óseas o de tejido blando, alteraciones culturales u otros factores. Para ello se utilizaron marcadores bioantropológicos estándar (Buikstra y Ubelaker, 1994; Klales, Ousley y Vollner, 2012; Krogman e İşcan, 1986; Meindl y Lovejoy, 1985; Walker, 2008; Webb y Suchey, 1985; White, Black y Folkens, 2011).

Análisis arqueométrico

Los pigmentos de los sarcófagos se analizaron mediante fluorescencia de rayos X con el fin de caracterizarlos y de distinguir las áreas que han sido intervenidas o restauradas con pinturas de origen más reciente (Derrick, Stulik y Landry, 2000). Específicamente, se analizaron *in situ* los tres sarcófagos con un equipo portátil de fluorescencia de rayos X (FRX) marca Bruker, modelo Tracer III-SD, con una energía de 40 KV, un flujo de corriente de 38,7 uA y un tiempo de 200 segundos. Sebastián Gutiérrez, profesional del Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas del Departamento de Antropología de la Universidad de Tarapacá, se encargó de procesar los espectros con el programa Artax y de graficarlos con el software Origin 2016.

Además, para complementar los resultados se tomaron diez micromuestras mediante microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de detección por dispersión

de rayos X (MEB-EDX) y espectroscopía Raman. Las imágenes topográficas y el contraste químico proporcionan una caracterización elemental y visual de los pigmentos empleados, lo que permite evaluar las técnicas de preparación y aplicación. Por su parte, la espectroscopía Raman contribuye a la caracterización molecular de los pigmentos (Cárcamo et al., 2012). El microscopio electrónico de barrido empleado fue un equipo marca FEI (actualmente Thermofisher), modelo Quanta FEG250, dotado de un cátodo de emisión de campo (FESEM) de alta resolución, perteneciente al Centro de Investigación en Nanotecnología y Materiales Avanzados (CIEN-UC) de la Facultad de Física de la Pontificia Universidad Católica de Chile (FONDEQUIP EQM150101). Para las mediciones Raman se usó un equipo WITec Alpha 300-RA de la Unidad Central de Instrumentación de la Facultad de Química (FONDEQUIP 150020) de la misma institución. Los análisis MEB-EDX estuvieron a cargo de Marcela Sepúlveda, arqueóloga e investigadora de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Tarapacá, y los de espectroscopía Raman, de José Cárcamo, docente del Laboratorio de Espectroscopía Vibracional del Departamento de Química de la Universidad de Chile.

RESULTADOS

Análisis documental: llegada y mantenimiento de los cuerpos egipcios momificados en el MNHN

Durante el siglo XIX el coleccionismo experimentó un crecimiento sin precedentes gracias a los avances en el transporte marítimo y terrestre, en específico, el barco de vapor y el ferrocarril. Tanto los individuos como las instituciones tuvieron un acceso más amplio a la adquisición y exhibición de arte, antigüedades, objetos exóticos y otros artefactos culturales. Los coleccionistas privados, en su mayoría pertenecientes a la aristocracia y de alta posición económica y política, utilizaban sus colecciones como símbolos de estatus y como fuente de enriquecimiento personal a través del conocimiento y el disfrute estético. Al mismo tiempo, surgieron museos públicos y galerías de arte que facilitaron la exhibición y el acceso a estas colecciones a un público más amplio.

En el siglo XIX también aumentó significativamente el interés por la historia antigua y la arqueología. Se llevaron a cabo excavaciones arqueológicas importantes en todo el mundo, y los coleccionistas adquirieron y exhibieron artefactos antiguos tanto en sus hogares como en museos y universidades. Además, existía una fascinación por lo exótico y desconocido. Los coleccionistas adquirían objetos y artefactos de culturas lejanas de diversas partes del mundo como testimonios de sus viajes y exploraciones. Sin embargo, esta alta demanda de antigüedades propició una ola de saqueos y contrabando de antigüedades.

Los objetos arqueológicos egipcios no fueron la excepción, y en la primera mitad del siglo XIX Egipto fue continuamente visitado por arqueólogos, exploradores y

traficantes de reliquias. La llegada de Gastón Maspero al Servicio de Antigüedades en Egipto (1881-1886) marcó un hito en la regulación de la venta de objetos arqueológicos, ya que introdujo normativas más estrictas. Sin embargo, esta regulación no erradicó completamente el comercio ilegal y privado de antigüedades, que persistió a través de agentes que continuaron operando al margen de la ley. En este contexto, los cónsules en Egipto desempeñaban un papel central, pues actuaban como intermediarios en la adquisición y venta de antigüedades con los países que los contrataban, una práctica distinta a las funciones diplomáticas contemporáneas (Silva, 2018).

La ley de 1883, que declaraba todas las antigüedades y objetos de museo propiedad del Estado egipcio y la custodia del Servicio de Antigüedades, buscó institucionalizar la venta de estos objetos. Bajo la dirección de Maspero y con el apoyo de Emile Burgsh, se inauguró la primera sala de ventas en el Museo de Bulaq en 1885, en lo que fue el inicio de una era de regulación del comercio de antigüedades en Egipto (Silva, 2018).

En resumen, el siglo XIX fue testigo de la expansión y diversificación del coleccionismo, impulsado por el interés en diversas formas de arte, historia, arqueología y cultura de todo el mundo. Este periodo sentó las bases para la formación de muchas de las colecciones públicas y privadas que aún perduran.

En Chile, la idea de establecer un Museo Nacional surgió tras la independencia de la Corona española (1818) y coincide con la formación del Estado-nación y la necesidad de arraigar a la población a su territorio. El objetivo principal de este proyecto era promover la comprensión de la diversidad biológica y cultural del país, para así definir una identidad nacional distintiva, independiente de su pasado colonial y de sus naciones vecinas. Aunque esta idea se gestó en ese periodo, no fue sino hasta 1830 cuando se materializó en la fundación del Museo Nacional de Chile, uno de los museos más antiguos de Latinoamérica y el primero de su tipo en el país. Con la designación del naturalista alemán Rudolph Amandus Philippi como director entre 1853 y 1892, se marcó la consolidación de la institución.

Según la concepción de la época, el Museo Nacional debía equipararse a sus contrapartes europeas, aunque con objetivos más modestos. En palabras de Philippi, se buscaba “obtener una colección completa de los objetos ‘indígenas’, y limitarse, respecto de los extranjeros, a lo más importante y necesario, a no ser, que se puedan conseguir sin grandes sacrificios, verbi gracia por medio de cambios” (Archivo Nacional de Chile, Oficios, Fondo Ministerio de Instrucción Pública, vol. 84, 26 oct. 1876, como se citó en Sanhueza, 2015). Por eso, una de las mayores preocupaciones de Philippi era intercambiar piezas y especímenes con el extranjero y en lo posible adquirir objetos y colecciones de importancia mundial, lo que motivó la idea de obtener una momia egipcia con su sarcófago correspondiente.

Cuerpo momificado 2023.2.27 (1048), sarcófago de madera (1053-6236) y sarcófago de cartonaje (1049-6232)

En 1884 Philippi envió una carta al ministro de Instrucción Pública solicitando autorización para adquirir una *momia egipcia*. Esta solicitud estaba intermediada por Alberto Blest Gana, ministro plenipotenciario de Chile, quien informaba haber recibido una carta del director con la autorización del “Ministro de Instrucción Pública de Chile para comprar en Alejandría una momia egipcia” (Archivo Histórico Administrativo MNHN 2_4_058, Blest Gana, 2 de enero de 1884. Cartas enviadas al director del Museo Nacional, p. 1).

En primer lugar, se debía pagar 1.500 francos al vendedor, señalado como el señor Durst de Viena, quien ofrecía la momia. Este costo incluía el embalaje y la preparación adecuada de la momia para el transporte marítimo. El pago se realizaría a A. L. Mawiogordalo, propietario de au Roi Menes, Magazin d’ Antiquités. El segundo paso involucraba la logística de transporte, que comenzaba con la recepción de la momia en Marsella por una persona designada para este fin. Luego, el cuerpo y sus sarcófagos serían enviados a Burdeos, donde se los entregaría a un agente de una compañía de vapores que operaba rutas hacia el Pacífico. Finalmente, la momia se trasladaría a Valparaíso en uno de estos vapores, con destino final al Museo Nacional.

1° el precio de la momia y sus sarcófagos, que me ha sido ofrecida por el S° Durst de Viena, i que es de 1500 francos, puesta a bordo bien condicionada i bien encajonada, sea pagada al vendedor A. L. Mawiogordalo, au Roi Menes, Magazin d’ Antiquités, en dicho puesto así como el flete de ella de Alejandria a Marsella; 2° para que una persona en Marsella sea encargada de recibirla de ella i de remitirla a Burdeos al agente de uno de los vapores del Pacífico, 3° para que este la remita en uno de estos vapores a Valparaíso para el Museo Nacional (Archivo Histórico Administrativo MNHN 2_4_058, Blest Gana, 2 de enero de 1884. Cartas enviadas al director del Museo Nacional, p. 1).

Adquirir el cuerpo momificado y sus sarcófagos fue un proceso complejo en el que participaron varias figuras diplomáticas y consulares, incluyendo a Alberto Blest Gana, ministro plenipotenciario de Chile, y al cónsul francés en El Cairo. A pesar de algunas contradicciones en las fuentes sobre la forma exacta de la adquisición, queda claro el papel central de Blest Gana en facilitar la compra y el transporte del cuerpo momificado y sus sarcófagos a Chile. Para proteger el cuerpo momificado y sus sarcófagos, durante el transporte se tomaron medidas adicionales, como colocarlo en una caja de zinc para evitar su deterioro.

La distancia del punto donde debía ejecutarse dicho encargo i las dificultades para las comunicaciones que la situación de Egipto ha causado en estos últimos meses, han dado lugar a demoras en este asunto, imposible evitarlo. (...) Ahora tengo por fin la satisfacción de informar a Ud. que la momia se encuentra ya en El Havre a donde he enviado instrucciones al Cónsul de la República en aquel

puerto, a fin de que la remita por el primer vapor a Valparaíso. (...) Advertiré a Ud. que como se me avisara que el cajón en que venía la momia no era bastante sólido, di orden para que se pusiese dentro de otro cajón de zinc a fin de evitar en cuanto era posible por mi parte toda causa de deterioro (Archivo Histórico Administrativo MNHN 11_33_035, 1 de junio de 1885. Cartas enviadas al director del Museo Nacional, pp. 5-6).

A pesar de los esfuerzos por asegurar un transporte seguro del cuerpo momificado y sus sarcófagos a Chile, sufrió daños durante el traslado, lo que impidió su inmediata exhibición pública.

La llegada del cuerpo momificado y sus sarcófagos a Chile se anunció en los *Anales de la Universidad de Chile* (1885), donde se destacó su valor tanto para los estudiosos de la arqueología como para el público interesado en las curiosidades históricas. Philippi restauró el sarcófago de cartón a través de la reunificación de fragmentos para recuperar su forma original, como se constata en la siguiente descripción:

Desgraciadamente este envuelto llegó mui estropeado, sea por los sacudones que pudo el cajón en los diferentes trasbordes del Nilo al buque que la llevaría a Marsella, después en el ferrocarril que lo condujo al Havre, al embarcar en el Vapor que de Havre lo llevó a Valparaíso en el desembarque en el puerto, en la remisión del puerto a este; sea porque los cajones llenados de pajas metidos en Egipto dentro del cajón de madera haya ido demasiado gruesos. Espero sin embargo que será posible componerlo (Archivo Histórico Administrativo MNHN, Philippi, R., 1 de junio de 1885. Cartas enviadas por el director del Museo Nacional, p. 6.).

En 1885, en el Libro de Cuentas del Museo se registra la compra de pinceles para “pintar la momia”, un indicio de los esfuerzos de conservación emprendidos por Philippi. Para conocer el sarcófago, Philippi solicitó la asistencia de expertos alemanes, a quienes les envió copias de las inscripciones para su transliteración.

Copiaré el letrero en jeroglíficos que hai en el atahud de madera, i que indica el nombre i la posición social del difunto, para enviar esta copia a un Egyptologo de Europa i obtener la traducion. El modo sobresaliente como está pintada el envoltorio de cartón prueba que la momia es de un individuo rico i de que tenía posición encumbrada (Archivo Histórico Administrativo MNHN, Philippi, R. 1 de junio de 1885. Cartas enviadas por el director del Museo Nacional, pp. 5-6).

La respuesta de los especialistas alemanes suponía que la inscripción en el sarcófago decía: “Yo soy Arusa, hijo de Kuino y de mi madre Texo. Yo comía ganso, toro, cerveza y quemaba incienso”. Este mensaje proporcionó una conexión personal con el individuo embalsamado, dado que ofrece detalles sobre su vida y prácticas culturales.

En 1886, en los *Anales de la Universidad de Chile* Philippi publicó el primer artículo sobre esta momia, donde se refería a las técnicas de embalsamamiento egipcio y proporcionaba un contexto sobre las creencias religiosas del antiguo Egipto. Esta publicación fue la “presentación en sociedad” del cuerpo momificado y sus sarcófagos en Chile, a los que se proporcionó un nombre, un origen (Tebas), una antigüedad estimada (entre 2.800 y 2.500 años), y se destacó su estatus dentro de la sociedad egipcia.

Posteriormente, en 1940, Grete Mostny contrastó los resultados propuestos por Philippi y llegó a la conclusión de que el cuerpo momificado masculino pertenecía probablemente a la época Ptolemaica (304-30 a. C.) y no al segundo milenio a. C., y que no correspondería al sarcófago y al ataúd, pues parece ser demasiado grande y no habría sido fácil sacarlo sin hacer daño al sarcófago. Además, la factura del sarcófago (Mostny, 1940) indica un propietario de sexo femenino, “Heri-wedjat”, según las inscripciones del sarcófago y del ataúd.

Según señalan González, Valenzuela y Acevedo (2014), estudios más recientes de estos sarcófagos en Francia, que utilizaron fotografías detalladas considerando las características morfológicas, decorativas, iconográficas, filológicas y comparativas (Baqué, 2007; Bazin, 2007, como se citan en González, Valenzuela y Acevedo, 2014), identificaron errores y omisiones en las transliteraciones jeroglíficas del informe de Mostny. Por tanto, el nombre del ocupante de este sarcófago debería ser Horoudja, no Heri-wedjat, lo que, según los autores, se corrobora tanto en griego como en copto, con lo cual se comprueba su adscripción al periodo Ptolemaico (304-30 a. C.) (Bazin, 2007, citado en González, Valenzuela y Acevedo, 2014).

En 2009 se inauguró la exhibición “Panubis, del Antiguo Egipto a la Eternidad”, bajo la curatoría de la Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile. En su preparación se repararon faltantes en el sarcófago de madera y se realizaron labores de repintado. El sarcófago de cartón fue profundamente intervenido, ya que estaba bastante destruido hacia la zona de los pies. Por tanto, a las reparaciones realizadas por Philippi se añaden las de Nieves Acevedo (1951-2021), curadora de Antropología. Actualmente se observan áreas de intervención donde se aprecia la red de yeso moderno y repintado de jeroglíficos y decoraciones, pero no se distinguen claramente las intervenciones de Philippi de las más recientes.

La Imagen 1 detalla el conjunto funerario de Heri-wedjat o Horoudja, y la Imagen 2, la estructura e interior del sarcófago de cartón. En términos de su conservación actual, las principales alteraciones del sarcófago de cartón (Imagen 1b) incluyen suciedad superficial, deformación del plano, manchas oscuras de aspecto oleoso, grietas en la capa pictórica y la base de preparación, así como intervenciones previas, tales como reintegro cromático y restos de adhesivo. Es notable el comportamiento del pigmento azul que emerge debajo del negro, posiblemente debido a reacciones ambientales. Por su parte, el sarcófago de madera (Imágenes 1a y 1d) presenta reparaciones de menor

escala, como el cierre y relleno de los faltantes en todo el contorno de la tapa, al parecer con masilla y repintado del rostro, del tocado y de los jeroglíficos.

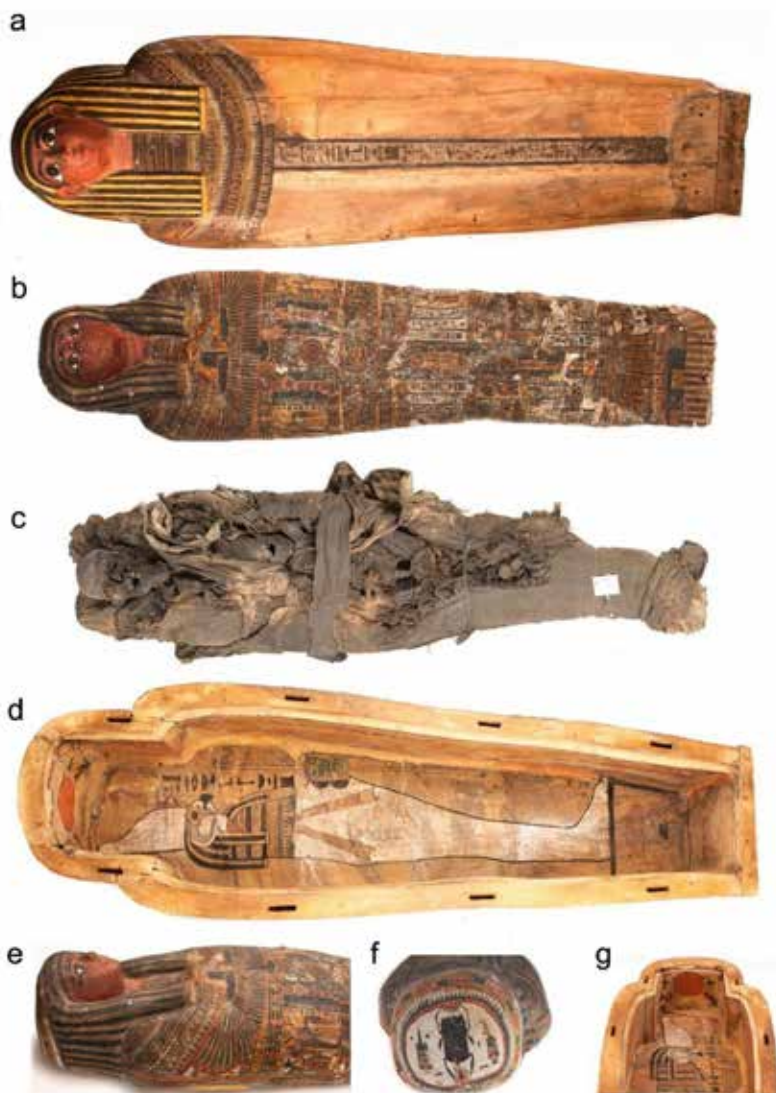


Imagen 1. Conjunto funerario de Heri-wedjat o Horoudja, de la dinastía Ptolemaica (304-30 a. C.). a. Tapa del sarcófago de madera antropomorfo. b. Sarcófago de cartonaje. c. Cuerpo momificado masculino con vendajes abiertos. d. Base del sarcófago de cartonaje con decoración interna. e. Detalle lateral del sarcófago de cartonaje. f. Detalle de la vista superior del sarcófago de cartonaje. g. Detalle del sol alado en la región cefálica del interior del sarcófago de madera.

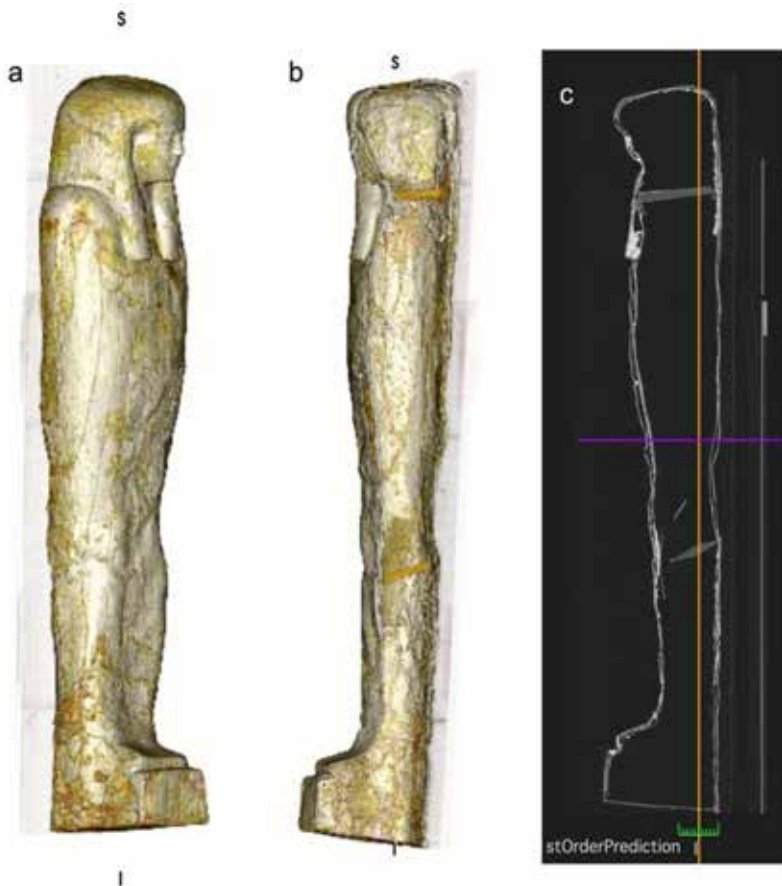


Imagen 2. Sarcófago de cartonaje antropomorfo, reconstrucción 3D. a. Vista anterolateral derecha. b. Vista de corte parasagital, donde se observan maderas de contención. c. Corte parasagital, donde se observan maderas de contención puestas de forma transversal.

El cuerpo momificado (Imagen 1c), envuelto en vendas de lino de color marrón claro, presenta cambios de color generalizado y nudos en el textil, con un patrón horizontal de cintas de amarre y cordonería en la parte superior. El cuerpo muestra desprendimiento anatómico de la cabeza a la altura de las vértebras C4-C5, con partes del cuerpo expuestas desde las piernas hacia la cabeza, ya que los vendajes tienen un corte en la línea media, lo que deja expuesto gran parte del sector anterior del cuerpo. Mide 174 cm x 50 cm.

Hasta 2016, el cuerpo se hallaba sobre una tabla de madera con sus vendajes adheridos a esta por medio de clavos, probablemente desde la época de Philippi, para exhibirlos

de pie. La curadora Verónica Silva retiró los clavos, envolvió el cuerpo con tela hidrófuga y lo dispuso sobre una plancha de ethafoam, como se encuentra actualmente.

En la actualidad las principales alteraciones corresponden a suciedad superficial generalizada tanto en el textil como en el cuerpo; friabilidad de la tela, que está quebradiza: cromatización en forma de oscurecimiento para ambos elementos; desfibramiento del textil; pérdida de piezas dentales e intervenciones antrópicas. La piel del rostro está deteriorada en el lado izquierdo, donde se observa una pérdida de resistencia mecánica, lo que generó fisuras, grietas y, por tanto, pérdidas de material (Imagen 1c). Además, se observa un agujero en el hipocondrio izquierdo, el que fue evaluado posteriormente en la TC.

Cuerpo 2023.2.28 (1046-6229) y sarcófago de madera (1047-6230)

El segundo cuerpo momificado egipcio con su sarcófago fue donado inicialmente al Museo Nacional de Chile en 1887, sin embargo, no llegó a su destino previsto sino hasta 1892 debido a una disputa de propiedad, hecho que subraya las complejidades y desafíos asociados a la adquisición y el intercambio de antigüedades en el siglo XIX.

Francisco Torromé, un prominente comerciante argentino radicado en Inglaterra que trabajaba en el alto comercio de Londres, visitó Chile y quedó impresionado con la cultura y las instituciones del país. Como gesto de amistad y buena voluntad hacia Chile, prometió enviar como regalo especial una momia egipcia.

El señor don Francisco Torromé del alto comercio de Londres, al visitar a Chile hace algunos años me prometió espontáneamente enviar de obsequio, cuando regresara a Europa, un objeto curioso y raro, como una demostración de las simpatías que le habían inspirado el país, sus instituciones y sus hombres (Archivo Histórico Administrativo MNHN, Máximo del Campo, 24 de agosto de 1892. Carta para el director del Museo Nacional, p. 1).

En ese momento, Egipto estaba promulgando leyes más estrictas para proteger su patrimonio arqueológico, por lo cual restringió la exportación de antigüedades y exigía permisos especiales para su remoción del país. A pesar de estas regulaciones, Torromé, motivado por su deseo de cumplir su promesa, se aventuró en el complejo proceso de adquirir el cuerpo momificado y sus sarcófagos, para lo cual posiblemente sorteó obstáculos legales y diplomáticos.

Las condiciones en las que se compró el cuerpo momificado y sus sarcófagos no están claras, pero, según las investigaciones de González, Valenzuela y Acevedo (2009), una copia de una carta de Federico Varela a Philippi, del 21 de agosto de 1892, depositada en el Archivo Nacional, indica que Torromé consiguió una momia recuperada de unas “ruinas de Tebas”. Esta información se confirma en un extracto de una carta de Agustín Edwards (quien menciona el oficio N.º 3464, escrito por el superintendente

de Aduanas, quien habla de una nota N.º 630 de su predecesor) donde sugiere incluso que burló la ley egipcia para sacar el cuerpo y su sarcófago de Egipto.

En una visita que hizo al Museo de Santiago, le ofreció una momia egipcia; que a pesar del tiempo transcurrido desde la oferta, no había podido cumplirle, por cuanto el gobierno Egipcio había prohibido la exportación de esos objetos, i solo por empeños se ha podido extraer últimamente de la Necrópolis de Tebas una que le envía con ese destino (Archivo Histórico Administrativo MNHN, Agustín Edwards, 14 de julio de 1887. Carta para el director del Museo Nacional, p. 1).

El cuerpo momificado y su sarcófago llegaron a Chile a través del puerto de Valparaíso en el vapor *Valparaíso*, lo que desencadenó una disputa sobre su propiedad. La narrativa comienza cuando Lorenzo Claro, a cargo de la Aduana de Valparaíso en 1887, informó al Museo Nacional sobre la llegada de una momia egipcia como regalo de Francisco Torromé. Sin embargo, el cuerpo momificado y sus sarcófagos nunca arribaron al museo debido a que Federico Varela, actuando en nombre de Torromé, tomó posesión de ella y alegó que era de su propiedad personal (Silva, 2018).

La documentación asociada al cuerpo momificado y sus sarcófagos indica que estaba destinada al Museo Nacional de Chile como un regalo de Torromé, pero surgió una reclamación de Federico Varela (5 de junio 1887), quien afirmaba que el cuerpo momificado y sus sarcófagos eran de su propiedad personal, pues la había encargado a Torromé y había pagado los derechos de aduana, como se indica en una cita de Varela en la carta de Edwards dirigida a Philippi:

Contrayéndome a su respuesta, diré a Ud. que en meses pasados hice despachar un cajón conteniendo una momia que me mandaban de Londres i pagué los derechos que se me cobraron, en veo que tenga que ver este asunto el Ministro de Hacienda en cuanto al destino que yo le haya dado (Archivo Histórico Administrativo MNHN, Agustín Edwards, 14 de julio de 1887. Carta para el director del Museo Nacional, pp. 3-4).

Finalmente, luego de cinco años de negociaciones, el cuerpo momificado y su sarcófago fueron reconocidos como un regalo para el Museo Nacional de Chile, pero Varela dice que fue él quien hizo la donación directamente.

Según Grete Mostny, este sarcófago (Imagen 3) pertenece a un individuo de sexo femenino, al cual identifica según los jeroglíficos como Isis-weret, con una cronología de fines del periodo Nuevo Imperio Egipcio (1587-952 a. C.) (Mostny, 1940). Sin embargo, recientes estudios de Santos (2022) sugieren que el nombre sería Tasheritmin hija de Horos y que pertenecería al periodo Ptolemaico (304-30 a. C.). Cabe señalar que este sarcófago también fue parte de la exhibición “Panubis, del Antiguo Egipto a la

Eternidad”, para la cual se pintó el sarcófago, se añadieron reparaciones en la nariz y se repintó el rostro con pigmentos de oro por sobre la pintura de oro original. Además, se utilizó masilla en los faltantes y reintegro cromático (Imagen 3a).



Imagen 3. Conjunto funerario de Isis-weret o Tasheritmin de la dinastía Ptolemaica (304-30 a. C.). a. Vista cenital de la tapa del sarcófago antropomorfo de madera. b. Cuerpo momificado artificialmente, vista cenital. c. Vista cenital de la base del sarcófago abierto. d. Vista lateral izquierda, detalles de pictografías. e. Vista superior del diseño en el área de los pies del sarcófago. f. Vista inferior, detalle de pintura en la base del sarcófago.

El cuerpo momificado presenta desprendimiento de unidades anatómicas (cabeza y pies) y exposición de los huesos calcáneos del pie. Posee una mortaja de vendas de lino y refuerzos textiles con patrones en zigzag en la zona del torso. Cuenta con fragmentos

de cartón en la cabeza y los pies. Este cuerpo, al igual que el anterior, se encontraba adherido a una tabla de madera por medio de clavos hasta 2016. Las alteraciones en el cuerpo femenino momificado corresponden a suciedad superficial generalizada y cromatización en forma de oscurecimiento, pero además presenta cromatización en forma de manchas color rojizo en el vendaje de refuerzo inferior. La tela se encuentra en un alto porcentaje friable, con desprendimientos, desfibramientos y algunas perforaciones (Imagen 3b).

Los fragmentos de cartón presentan craqueladuras, tanto la capa pictórica como la base de preparación y faltantes de ambos elementos. Por último, se observa un muy bajo porcentaje de eflorescencias salinas y coprolito animal, probablemente de roedor.

Cuerpo 2023.2.29 y sarcófago MHN N.º 11160

Finalmente, el tercer cuerpo momificado y su sarcófago fueron adquiridos por el político, diplomático y banquero chileno Augusto Matte Pérez (1843-1913) en El Cairo por 1.000 francos (González, Valenzuela y Acevedo, 2009), principalmente para ser parte de su extensa colección de obras de arte de todo el mundo, que obtuvo durante sus viajes al extranjero. El hecho de que Matte adquiriera un sarcófago permite entender el valor tanto económico como simbólico y de estatus que se les atribuía a las momias egipcias, así como los procesos mediante los cuales se obtenían, y los motivos e intereses que guiaban la formación de estas colecciones privadas.

En 1890, Matte viaja a Europa y se establece en París junto a su hija Rebeca, viaje durante el cual encontró las condiciones propicias para desarrollar su colección de arte. Aunque no es posible precisar cuándo exactamente comenzó a armarla, no se puede descartar la posibilidad de que el diplomático hubiera adquirido algunas piezas ya en 1874, durante los viajes a Egipto, Turquía y Tierra Santa junto a su esposa Rebeca Bello, momento en que probablemente adquirió el sarcófago (Gallardo, 2019).

Es posible que este sarcófago provenga de estos viajes y haya sido posteriormente trasladado a Chile en conjunto con el resto de la colección. Según la factura de efectos personales y mercadería despachada por Domingo Vega y remitida por el Consulado General de Chile en Bélgica, Amberes, a Augusto Matte, habría entrado a Chile el 30 de junio de 1902, a través del puerto de Valparaíso (Fondo Sergio Fernández Larraín, vol. CXXXVII, Archivo Nacional).

En el país formaría parte del estudio de la escultora Rebeca Matte, en Santiago. En una fotografía (Imagen 4) publicada en la nota “En el taller de la señora Rebeca Matte de Ñíñez” en la revista *Zig-Zag* se puede ver el sarcófago egipcio de pie. Posteriormente, después de la muerte de Matte en 1913, su yerno, el político y diplomático Pedro Ñíñez Larraín, esposo de Rebeca Matte, donó el sarcófago con el cuerpo en su interior al Museo de Etnología y Antropología de Chile (MEA), el que,

luego de cerrar en 1929, traspasó todas sus colecciones a la sección de Prehistoria del Museo Histórico Nacional (González, Valenzuela y Acevedo, 2009).



Imagen 4. Sarcófago de Panubis en el taller de Rebeca Matte. (“En el taller de la señora Rebeca Matte de Iñiguez”, 26 de marzo de 1905)

En 1974, gran parte de la colección de prehistoria del MHN se trasladó al MNHN, donde se nombró como Panubis o Peniou con una cronología relativa al fin del periodo Tardío (343-332 a. C.) y el principio de la época Ptolemaica (desde el 332 a. C.). La pieza fundamental de la exhibición “Panubis, del Antiguo Egipto a la Eternidad” fue el sarcófago, que fue reparado y repintado por la curadora Nieves Acevedo en 2008. Corresponde a un contenedor antropomorfo de madera policromada que mide 216 cm x 67 cm y en cuyo interior contiene un cuerpo momificado.

Las alteraciones corresponden principalmente a suciedad superficial, desprendimientos e intervenciones anteriores, como repintes directamente sobre la capa de preparación. La capa original se perdió por desprendimiento; además, se observan repintes en varias

de las figuras y jeroglíficos del sarcófago. En el sector del pecho se observa una gran área intervenida con una reparación tosca de color gris que no pretende restablecer su estado original. Generalmente, los saqueadores de tumbas rompían esta zona en busca de amuletos y, por lo que se observa en las fotografías previas a la exhibición de 2009, la región del pecho presenta áreas faltantes con la madera en su coloración natural. Por tanto, la intervención se realizó para preparar la exhibición. Además, es evidente el repintado en todo el sarcófago, que se visualiza al comparar las fotografías (Imágenes 5a y b) con las actuales (Imágenes 5c, 6a y 6e) por la intensidad de los colores.



Imagen 5. a. Fotografías previas a las reparaciones para la exhibición “Panubis, del Antiguo Egipto a la Eternidad”, donde se observan todos los sarcófagos de la colección. (SEECH-Panel-Panubis_06, <https://egiptologia.cl>). b. Fotografía del sarcófago de Panubis previo a la exhibición de 2009. (González, 2022)

El cuerpo momificado (N.º 2023.2.29) que se encuentra dentro del sarcófago de madera no se puede retirar, ya que está adherido (Imagen 6b). Posee fragmentos de cartón protegidos con membrana hidrofugante y una mortaja con patrón geométrico horizontal con vendas de 1 cm de ancho aproximadamente. Las alteraciones

corresponden principalmente a suciedad superficial generalizada, cromatización en forma de oscurecimiento también generalizada y friabilidad en el textil.

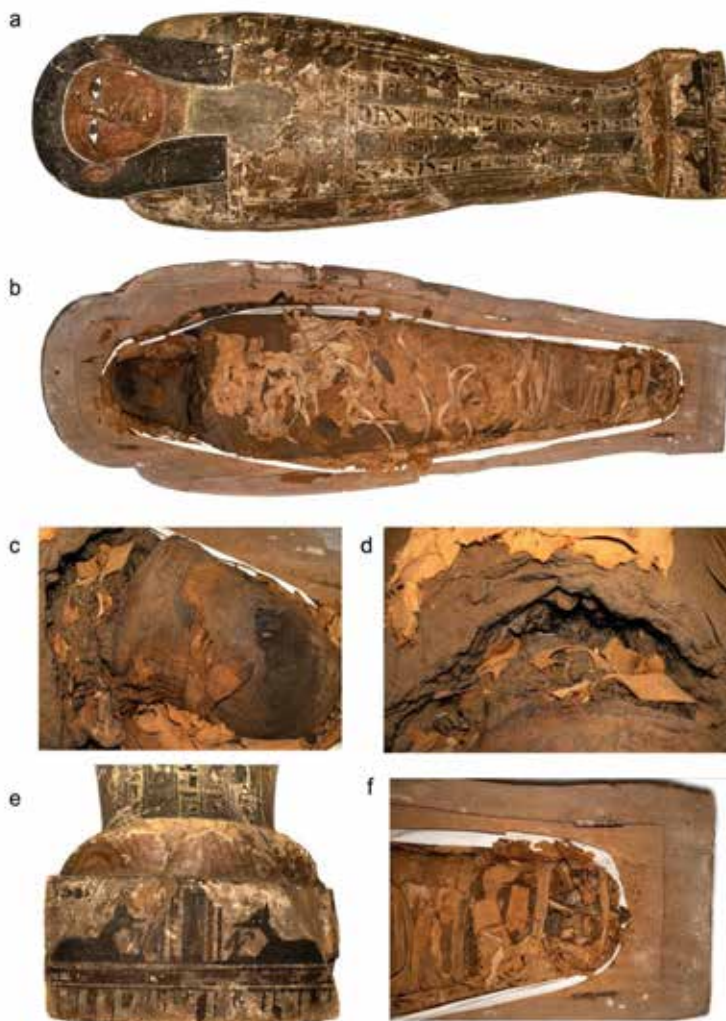


Imagen 6. Conjunto funerario de Panubis, fin del periodo Tardío (343-332 a. C.) y principio de la época Ptolemaica (desde el 332 a. C.). a. Sarcófago de madera cerrado, vista superior. b. Sarcófago de madera abierto. Se observa el cuerpo momificado en el interior. c. Detalle de área de la cabeza con sector alterado hacia superior. d. Vista anterior desde superior a la caja torácica del cuerpo, se observan huesos de las manos y elementos tipo vitrificados desconocidos. e. Detalle de la iconografía a los pies del sarcófago. f. Segmento del extremo distal del cuerpo momificado, detalle de huesos del pie (tarsos y metatarsos).

Análisis tomográfico: perfil bioantropológico y proceso de momificación

Cuerpo momificado 2023.2.27 (1048)

El cuerpo corresponde a un individuo masculino adulto medio (30-35 años), según se deduce del grado de fusión de las suturas craneales y de la sutura palatina (Imagen 7a). El individuo presenta una severa enfermedad periodontal que le afecta especialmente el lado derecho del maxilar, con pérdida *ante mortem* de las piezas 1.6 y 1.7, y reabsorción alveolar. Se aprecia solo el tercer molar superior derecho (1.8) apenas afirmado con la punta de la raíz (Imagen 7b).

Se evidencia un adelgazamiento considerable del hueso maxilar (Imagen 7d y 7e), asociado a la pérdida de tejidos blandos en la mejilla, con una lesión que pudo corresponder a una necrosis del tejido, ya cicatrizado, que dejó una solución de continuidad de forma redondeada en el área donde debería estar la comisura de la boca y parte de la mejilla (Imagen 7c). También presenta pérdidas *ante mortem* en la mandíbula de las piezas 4.8 y 3.8, o bien, estas no se desarrollaron. Se observa pérdida posiblemente *post mortem* de las piezas 1.1, 1.2, 1.3, 1.5, 2.1, 3.1, 3.5, 4.1, 4.2, 4.3 y 4.5 (Imagen 7f y 7g).

En el miembro inferior se atestigua enfermedad articular con osteofitosis marginal en la cabeza femoral y osteocondritis disecante en la rodilla izquierda, lo que se evidencia en el desprendimiento parcial de hueso en el fémur y la tibia. En la infancia, durante su crecimiento, debió pasar por episodios de malnutrición o parasitosis, ya que se ven marcadas líneas de Harris en ambas tibias y fémures (Imagen 8).

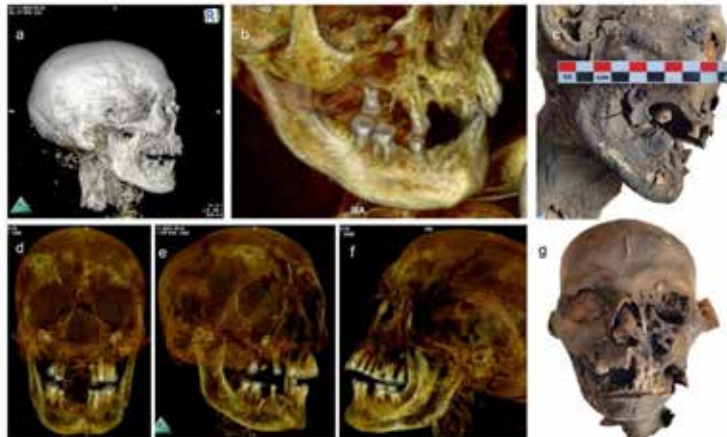


Imagen 7. Individuo masculino. a. Vista lateral derecha de modelado 3D. b. Detalle de piezas dentarias perdidas *ante mortem* y reabsorción alveolar. c. Fotografía en vista lateral derecha de detalle de solución de continuidad de forma redondeada en la comisura de la boca. d-f. 3D vista anterior, anterolateral derecha e izquierda del cráneo donde se observan las pérdidas de piezas dentales *ante mortem* y *post mortem*. g. Fotografía de vista anterior de la cabeza.

En el hipocondrio izquierdo se observa una lesión penetrante que podría ser *post mortem* y que tal vez se relaciona con el momento en que le cortaron los vendajes (Imagen 9).

En cuanto al proceso de momificación, el cuerpo se encuentra en decúbito dorsal extendido con los brazos a los costados y las manos sobre la región coxofemoral (Imagen 10a y 10b). No se le extrajo el cerebro porque se mantiene al interior del cráneo y no tiene roto el etmoides (Imagen 10c y 10e). Se reemplazaron los ojos por telas de lino con forma redondeada, y se aprecia un tapón de lino en la nariz y la boca (Imagen 10d). En las imágenes tomográficas se observa la tráquea y posiblemente el corazón, aunque disminuido de tamaño por la desecación (Imagen 10f-i).



Imagen 8. Corte coronal de fémures y tibias. La flecha indica las líneas de Harris y el círculo la evidencia de osteocondritis disecante con desprendimiento de tejido óseo.



Imagen 9. Tórax. a. Vista anterior del tórax, con lesión penetrante. b. Reconstrucción 3D donde se observa el cartílago afectado. c. Medidas de la lesión.

En la zona pélvica se observa un gran tapón de forma redondeada (Imagen 10 h y 10j), y el cuerpo cubierto casi por completo con una resina arcillosa que se observa de forma densa en el pene y testículos (Imagen 10j). Los vendajes fueron cortados en la línea media, pero no se encontró ningún registro histórico de cuándo sucedió ni con qué fin. Por eso, no podemos saber si tenía vendajes individuales en las manos y dedos, ya que las manos no las tienen. Los pies están articulados y envueltos en conjuntoladeados hacia la derecha (Imagen 10a).

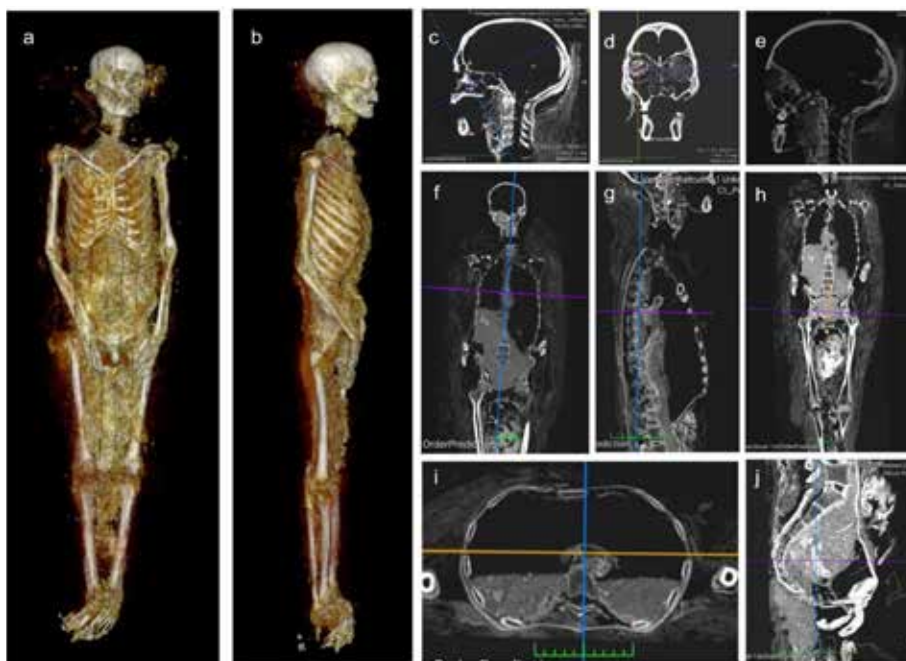


Imagen 10. Proceso de momificación. a. Vista anterior de individuo masculino. b. Vista lateral derecha. c. Vista lateral izquierda del cráneo donde se observa el etmoides indemne. d. Vista anterior del cráneo donde se observan los tapones en los ojos. e. Vista lateral derecha donde se observan restos de cerebro desecado. f. Corte coronal donde se observa posible corazón y rellenos de resina. g. Corte sagital donde se observan restos de corazón y rellenos. h. Corte coronal donde se observan rellenos en el tronco y un tapón redondo en el interior de la pelvis. i. Corte transversal donde se observa probablemente el corazón. j. Corte sagital de la pelvis, se observa un tapón redondo, y detalle de pene y testículos.

Cuerpo 2023.2.28 (1046-6229)

El cuerpo corresponde a un individuo femenino (Imagen 11a) adulto joven de 17 a 23 años de edad al morir, lo que se evidencia en la falta de fusión de las epífisis ilíacas (Imagen 11b). No presenta terceros molares, los que tampoco se ven al interior de los alvéolos dentales, por tanto, no los desarrolló (Imagen 11c). Además, se evidencia un

defecto de fusión en el hiato sacro, entre las vértebras S4 y S5 (Imagen 11d). Lo más destacable del análisis imagenológico corresponde a politraumatismo *peri mortem*, es decir, cercano al momento de la muerte y sin reparación. En resumen, se evidencia: fractura en ala de mariposa en el tercio medio del fémur derecho (Imágenes 11e-h); luxación de la tercera costilla derecha, con total desplazamiento desde su lugar anatómico, situándose en paralelo a las vértebras en el segmento derecho de la caja torácica (Imagen 11i); espondilolistesis lumbar con movimiento hacia anterior de la primera vértebra lumbar y cuyo desplazamiento es seguido por las demás vértebras lumbares (Imagen 11j); subluxación de la sínfisis púbica, con la sínfisis derecha ligeramente más inferior que la izquierda (Imagen 11k), y fractura en los incisivos superiores (Imagen 11l).



Imagen 11. Individuo femenino. a. Vista lateral derecha del cráneo con reconstrucción 3D. b. Corte coronal, detalle de epífisis ilíacas no fusionadas. c. Vista anterolateral izquierda del cráneo 3D con transparencia para observar las raíces dentales. d. Vista posterior del sacro en 3D donde se observa el hiato sacro. e-h. Reconstrucción 3D de la fractura en ala de mariposa en fémur derecho, distintas vistas. i. Corte coronal donde se observa una costilla luxada y desplazada. j. Corte sagital donde se observa desplazamiento de las vértebras lumbares (espondilolistesis). k. Corte transversal donde se observa subluxación de sínfisis púbica. l. Vista inferior del maxilar con fractura *peri mortem* de incisivos.

Respecto del tratamiento mortuario podemos señalar que el cuerpo se halla en decúbito dorsal extendido con los brazos a los costados, y las manos estiradas y levemente superpuestas, ambas sobre el pubis (Imagen 12a y 12b). La cabeza se halla separada del cuerpo desde la articulación atlantooccipital y no presenta mandíbula. En el cráneo se observa fractura del etmoides con desprendimiento de la lámina cribosa y la silla turca (Imagen 12c y 12d), ocasionada para remover el cerebro. Al interior se aprecia el segmento fracturado del etmoides, parte de la duramadre, y restos de cerebro o resinas (Imagen 12e).

Todos los órganos fueron removidos, incluido el corazón (Imagen 12f). Las manos fueron envueltas individualmente con vendajes de lino, al igual que cada uno de los dedos (Imagen 12g). En la pelvis se observa un tapón de vendajes probablemente de lino con rellenos (Imagen 12h y 12i). Si bien los pies se encuentran separados del resto del cuerpo, están perfectamente articulados y extendidos (Imagen 12j).



Imagen 12. Proceso de momificación. a. Reconstrucción 3D, vista anterior. b. Vista lateral derecha. c-d. Corte sagital y coronal del cráneo donde se observa solución de continuidad en la lámina cribosa del etmoides. e. Corte transversal del cráneo donde se observan restos de cerebro y el segmento fracturado del etmoides. f. Corte transversal del tronco donde no se observa corazón. g. Corte transversal donde se observa envoltura individual de los dedos de las manos. h-i. Tapón redondeado al interior de la pelvis. j. Corte coronal de los pies, que se ven articulados.

Cuerpo 2023.2.29

Este cuerpo no se pudo tomografiar debido a que requiere de un tomógrafo especial para personas con obesidad, el que no estaba disponible al momento de los demás análisis. Sin embargo, es posible observar las falanges en el pecho (Imagen 6d), por

lo que probablemente sus manos se encuentren cruzadas sobre el tórax. No se distinguen los rasgos faciales, ya que tiene una gran capa de algún tipo de resina, más los vendajes (Imagen 6c). En los pies se observan los huesos desarticulados (Imagen 6f).

Análisis arqueométrico: estudio elemental y molecular de sarcófagos y coberturas

Fluorescencia de rayos X

En la Tabla 2 se resumen los principales elementos identificados mediante fluorescencia de rayos X portátil (FRX). De acuerdo con el color presente y los antecedentes disponibles, se proponen los posibles pigmentos empleados en su producción.

Tabla 2. Síntesis de resultados obtenidos por FRX

Pieza analizada	Color	Elementos mayoritarios	Pigmento interpretado
1047	Amarillo	Calcio, arsénico, hierro	Probable oropimente
	Negro	Cobre, calcio, hierro	Mineral de cobre: Probable tenorita
	Rojo	Calcio, hierro	Hematita
	Verde	Calcio, cobre, hierro	Mineral de cobre: Probable atacamita
	Dorado	Oro, calcio, hierro	Oro
1049	Amarillo externo	Calcio, hierro	Hematita
	Amarillo interno	Calcio, hierro, arsénico	Probable oropimente
	Blanco externo	Calcio	Calcita
	Blanco interno	Calcio, hierro	Calcita
	Negro externo	Cobre, hierro, calcio	Mineral de cobre: Probable tenorita
	Negro interno	Cobre, calcio, hierro	Mineral de cobre: Probable tenorita
	Verde interior	Cobre, calcio, hierro	ND/calcita/hematita
	Rojo externo	Calcio, hierro, arsénico	Calcita/hematita
	Rojo interno	Calcio, hierro	Calcita/hematita
11160	Blanco exterior	Calcio, hierro, cobre	Probable yeso
	Negro exterior	Calcio, hierro, cobre	Mezcla indefinida, carbón
	Rojo exterior cara	Calcio, hierro	Hematita/calcita
	Rojo exterior pierna	Hierro, Calcio	Hematita/calcita

Los resultados arrojan calcio en todos los colores, lo que se debe a la capa preparatoria de color blanco, posiblemente de yeso, aplicada sobre la madera de los sarcófagos antes de pintar. Para el rojo se usaron óxidos de hierro, posiblemente hematita, aunque se vio arsénico en una medición, lo que indicaría más certeramente que se usó rejalgar

(sulfuro de arsénico). Para el amarillo se utilizaron óxidos de hierro, posiblemente goetita. El arsénico hace presumir el empleo de oropimente. Para el dorado se precisa el empleo de una pintura de oro. Para el verde y el negro se identifica cobre, que podría indicar el uso de atacamita y tenorita, respectivamente. Para el negro se propone que se usó carbón en un caso. Finalmente, para el blanco se precisa la presencia de yeso, al igual que en la capa de preparación subyacente.

Microscopía óptica

La observación detallada de las 10 micromuestras confirma la presencia de uno o dos colores dependiendo del tamaño de la muestra (Imagen 13). De igual forma, salvo en la muestra dorada, se observó una capa subyacente al lado pintado compuesta por una gruesa capa blanca que corresponde a la capa de preparación.

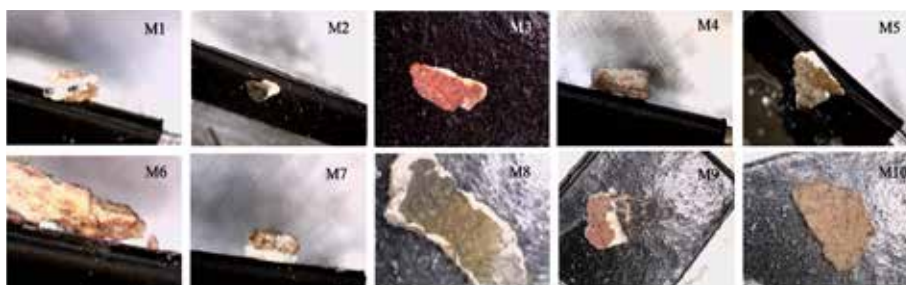
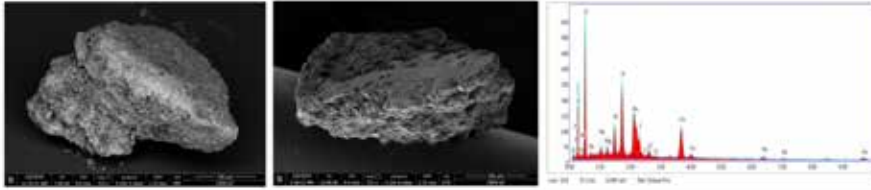
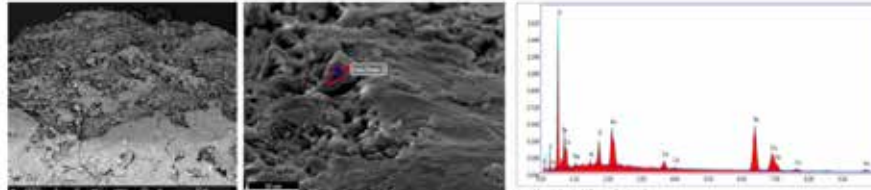
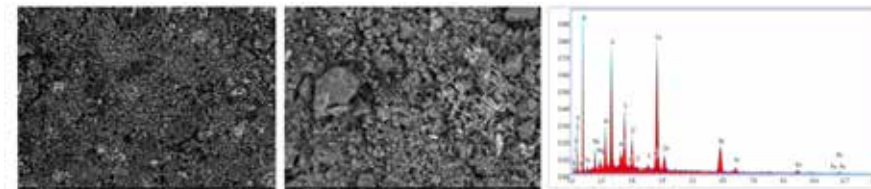


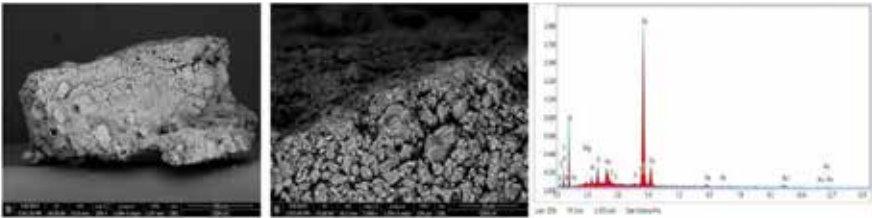
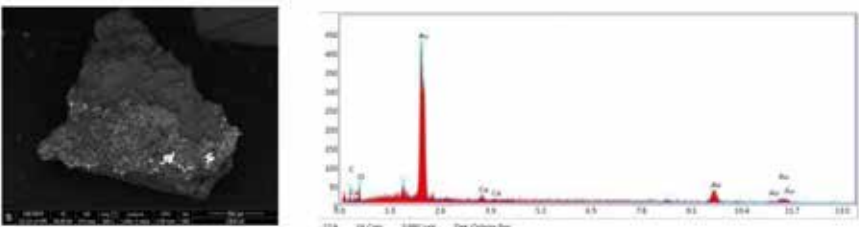
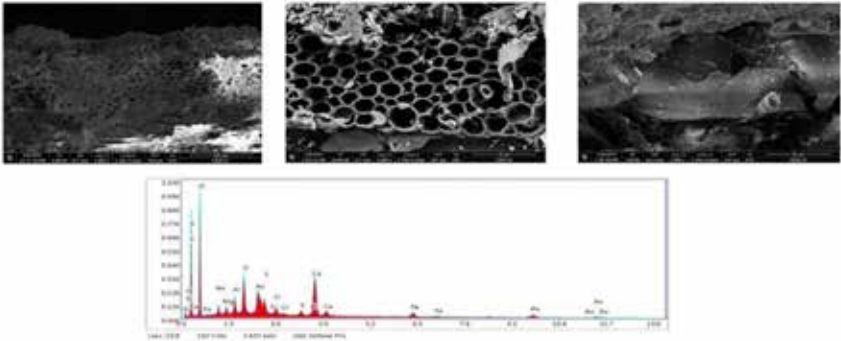
Imagen 13. Muestras analizadas con microscopía óptica. M1: negro, M2: verde, M3: rojo, M4: blanco, M5: dorado, M6: rojo, M7: amarillo, M8: negro y verde, M9: rojo y negro, M10: amarillo y blanco.

Microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de detección por dispersión de energía (MEB-EDX)

Se obtuvieron imágenes topográficas y por contraste químico, así como espectros para análisis puntuales elementales de cada muestra. Se diferenciaron zonas correspondientes a diferentes colores, así como una interacción entre la capa de recubrimiento de yeso y las distintas pinturas. En algunos casos, se caracterizó la forma y tamaño de los granos empleados en las mezclas de colores (Tabla 3).

Tabla 3. Imágenes, espectros y descripciones de resultados obtenidos por MEB-EDX

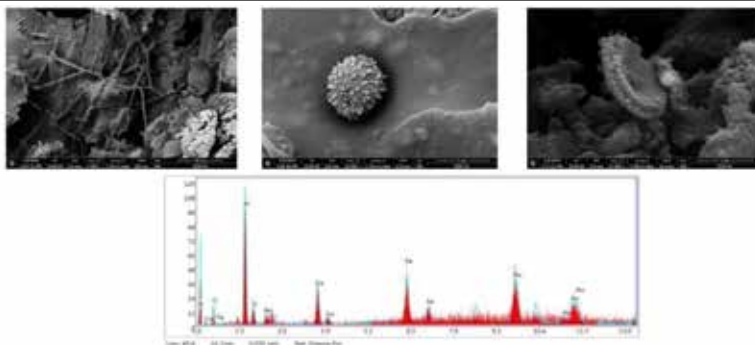
Muestra: M1 (negro)	Imágenes y espectro MEB
 DESCRIPCIÓN: Se observa mucho carbón, que podría explicar el color negro (imagen izquierda, sector más claro y brillante). No se ve cobre, como sí se identificó con FRX. En MEB, se observa además Al, Si, Ca, Na (ver espectro). Se trata muy probablemente de una pintura elaborada a base de carbón contenido en una matriz arcillosa. Después de metalizar se ven mejores imágenes de la capa de pintura gruesa y lisa aplicada como capa espesa, densa y muy uniforme (imagen derecha).	
Muestra: M2 (verde)	Imágenes y espectro MEB
 DESCRIPCIÓN: Tanto en el soporte como en la mezcla de pintura se aprecia mayoritariamente calcio asociado a poco Ca, Al, Si, Na, Cl. Por imagen no se observan diferentes capas (imagen izquierda). Movimos la muestra y la pusimos en ángulo de 45° para ver mejor la capa de color. Aparecen aún los mismos elementos (ver espectro). Después del metalizado de muestra (imagen derecha), se observa mejor la capa pintada de la superficie. Algunos sectores de la superficie aparecen con huellas de brocha o pincel, trazos espesos bien marcados. En esos sectores se observa cobalto (ver espectro).	
Muestra: M3 (rojo)	Imágenes y espectro MEB
 DESCRIPCIÓN: Se observa principalmente Fe (hierro) mezclado con Al, Si, C (ver espectro e imagen izquierda). Hay cristalitos y entramados de sal (imagen derecha). El rojo corresponde a una mezcla de óxidos de hierro, probablemente hematita con una matriz arcillosa (aluminosilicatos con sodio y magnesio).	

Muestra: M4 (blanco)	Imágenes y espectro MEB
	
DESCRIPCIÓN: Tanto en el soporte como en la mezcla de pintura se observa mayoritariamente calcio asociado a Al, Si y Mg (ver espectro). Por imagen se confirma que ambas capas corresponden a yeso mezclado con alguna arcilla. El calcio se presenta como bloques angulosos (“cuadrados”) de mayor tamaño como parte de la preparación (ver imágenes izquierda y derecha). No se observan diferencias de preparación entre ambas capas. Después de metalizar, la imagen mejora sustancialmente. Se observan formas y tamaños de granos (ver imagen derecha). Además, se ven capas de la superficie, y los granos parecen más aplastados y unidos. Se aprecian aluminosilicatos.	
Muestra: M5 (dorado)	Imágenes y espectro MEB
	
DESCRIPCIÓN: Se ubica muy bien el oro en un entorno o matriz de Al, Si, Na, Cl (ver imagen y espectro). Se hacen imágenes de las capas, pero también un <i>mapping</i> (no mostrado) que muestra bien esta capa de oro sobre esta otra capa preparatoria blanca con múltiples elementos, semejante a lo observado en los otros casos.	
Muestra: M6 (rojo)	Imágenes y espectro MEB
	

DESCRIPCIÓN: Se observan muchas células de madera (imágenes izquierda y central), pero la muestra se carga mucho. Después de metalizar se observa mejor un insecto metido dentro de la muestra (imagen derecha). Se observa Fe (hierro), pero tampoco en alta cantidad (ver espectro). Se identifican otros elementos como Si, Al, Ca, lo que hace suponer una matriz arcillosa en la mezcla de pintura que “se carga” mucho aun después de metalizado: se ve aglutinante o una probable reacción del soporte de madera.

Muestra: **M7 (amarillo)**

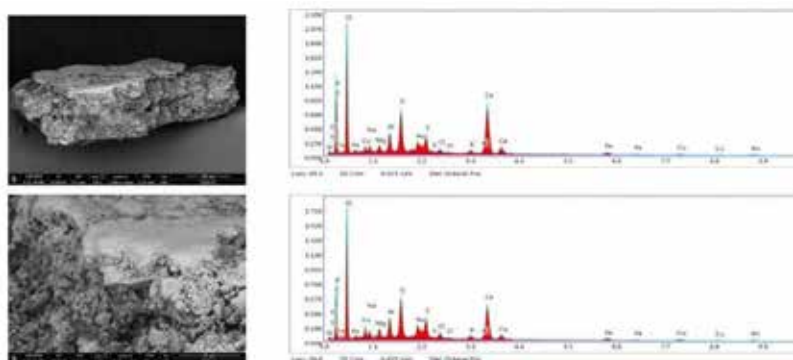
Imágenes y espectro MEB



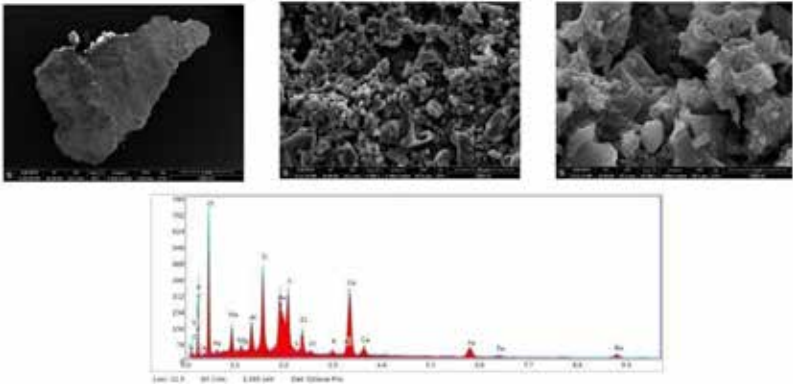
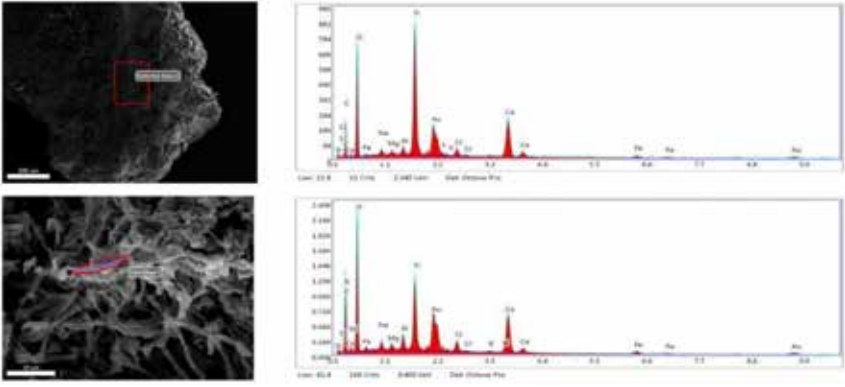
DESCRIPCIÓN: Se observa un pedazo de tela (imagen izquierda) y “diatomeas” (imágenes central y derecha). Pigmento a base de hierro (goetita; ver espectro). Esta muestra se analizó solo metalizada. Así, el amarillo correspondería a un óxido de hierro, posiblemente goetita, inserta en una matriz arcillosa (aluminio silicato). La presencia de oro (Au) se debe al metalizado.

Muestra: **M8 (negro y verde)**

Imágenes y espectro MEB



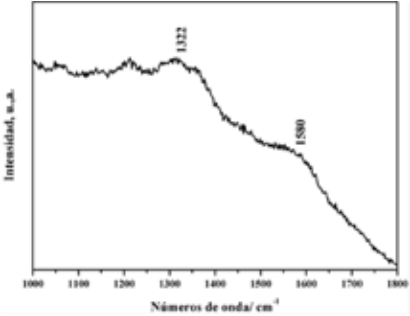
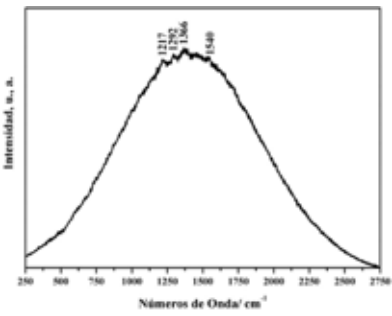
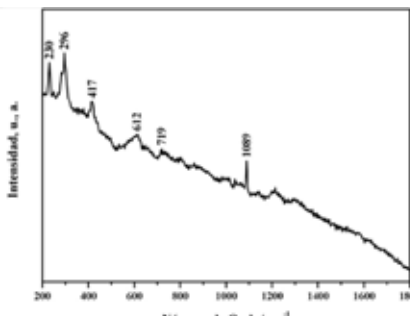
DESCRIPCIÓN: A primera vista no se ven diferencias entre negro y verde por contraste químico ni por morfología (imágenes inferior y superior). Negro con mayor concentración de carbón. Se observa un pequeño pico de Cu, además de Ca, S, Al, Na, Mg (espectro superior). El verde, en cambio, arroja un poquito más de cobre (espectro inferior), pero tampoco grandes cantidades. La capa blanca preparatoria es de Ca y S. La capa de color es oscura, el negro podría estar aplicado directamente sobre verde, por lo que cuesta distinguirlos. El negro sería, en síntesis, a base de carbón inserto en una matriz arcillosa, mientras que el verde sería elaborado a partir de algún mineral de cobre inserto también en matriz arcillosa.

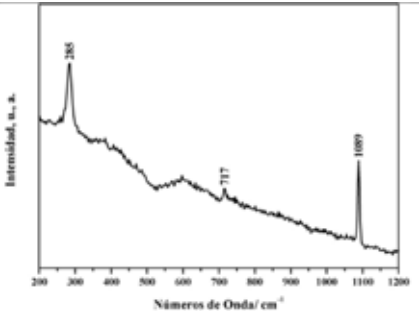
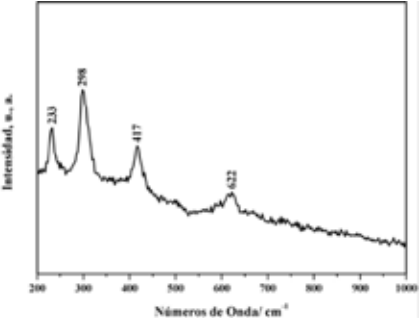
Muestra: M9 (rojo y negro)	Imágenes y espectro MEB
	
DESCRIPCIÓN: Rojo con presencia de hierro (Fe), pero también Ca, S, Si, Al, Na y Mg (ver espectro). Negro, en cambio, arroja Ca, C, Cl, S, y mucho menor cantidad de Si y de Al casi nada (espectro no mostrado). Los negros son esencialmente carbón (se observa en espectro mostrado relativo a rojo). El rojo correspondería a un óxido de hierro (hematita) en una matriz arcillosa.	
Muestra: M10 (amarillo y blanco)	Imágenes y espectro MEB
	
DESCRIPCIÓN: Es muy difícil separar ambos colores. Los espectros son muy similares (espectros superior e inferior). Por imágenes se observan estructuras alargadas (imagen inferior) dentro de una matriz arcillosa (Al, Si, Na, Mg), pero no se logra precisar si se trata de óxidos de hierro asociados a amarillo.	

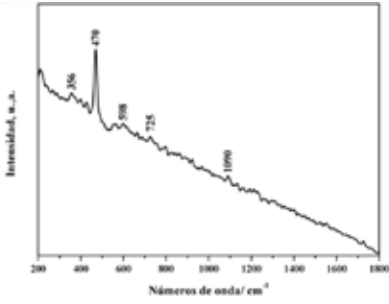
Espectrometría Raman

En la Tabla 4 se presentan los resultados del análisis, que permitió identificar algunos de los minerales presentes en la composición de los pigmentos.

Tabla 4. Espectrometría Raman

Muestra M1	Espectro Raman 	Descripción Raman Espectro Raman de muestra negra. Perfil espectral arroja 2 bandas de alta intensidad, consistente con carbón amorfo. El perfil espectral es consistente en las posiciones de las bandas D (1322 cm^{-1}) y G (1580 cm^{-1}) asociadas al carbón.
Muestra M2	Espectro Raman 	Descripción Raman Espectro Raman de muestra verde. El perfil espectral muestra alta fluorescencia, que enmascara gran parte de las señales de interés. El conjunto de bandas y la fluorescencia permiten inferir la presencia de material orgánico, pero no de algún compuesto cromóforo en particular.
Muestra M3	Espectro Raman 	Descripción Raman Espectro Raman de muestra roja. Perfil espectral complejo que da cuenta de una mezcla de compuestos. La presencia de hematita (rojo) está sustentada por las bandas a 230, 296, 417 y 612 cm^{-1}, mientras que las bandas de intensidad variable a 284 (hombro), 719 y 1089 cm^{-1} son atribuidas a la presencia de calcita (carbonato de calcio, CaCO_3).

Muestra M4	Espectro Raman 	Descripción Raman Espectro Raman de muestra blanca. Perfil espectral con 3 bandas de intensidad variable a 285, 717 y 1089 cm^{-1}. Estas bandas son atribuidas a la presencia de calcita (carbonato de calcio, CaCO_3).
Muestra M6	Espectro Raman 	Descripción Raman Espectro Raman de muestra roja. Perfil espectral con 4 bandas de intensidad variable que dan cuenta de hematita (rojo), lo que es sustentado por las señales vibracionales a 233, 298, 417 y 622 cm^{-1}.
Muestra M9	Espectro Raman 	Descripción Raman Espectro Raman de muestra roja. Perfil espectral complejo que da cuenta de una mezcla de compuestos. Las 4 bandas de intensidad variable permiten inferir la presencia de hematita (rojo), lo que es sustentado por las señales vibracionales a 226, 296, 415 y 600 cm^{-1}. Por otra parte, el conjunto de bandas con intensidad variable en el rango 800-1600 permite inferir la presencia de material orgánico, probablemente proteico.

Muestra M10	Espectro Raman	Descripción Raman
		Espectro Raman de muestra amarilla y blanca. Perfil espectral permite identificar cuarzo y calcita: el primero sustentado por la banda intensa 470 cm^{-1}, mientras que la calcita es identificada por las bandas a 356, 725 y 1090 cm^{-1}.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El estudio de los documentos históricos del MNHN nos permitió reconstruir algunos episodios inéditos sobre la llegada de los sarcófagos egipcios y los cuerpos momificados a Chile y al MNHN, y ver de primera fuente otros que habían sido abordados previamente. Esta historia contextualiza la realidad del siglo XIX con el auge del coleccionismo y muestra la mercantilización de elementos arqueológicos en Europa. Estos procesos de adquisición no solo reflejan la fascinación europea por la cultura egipcia, sino también que estas prácticas de coleccionismo trascendieron fronteras geográficas y culturales, y que se relacionaron estrechamente con los procesos de colonialismo de la época.

En el caso específico del Museo Nacional, se destaca la historia de la adquisición del primer cuerpo. Desde Viena, un vendedor privado le ofreció a Rudolfo Philippi la momia y sarcófagos por el precio de 1.500 francos, lo que ilustra el papel activo de los coleccionistas y comerciantes en la transferencia de estos artefactos culturales. La intervención de intermediarios, como Alberto Blest Gana, fue crucial para facilitar el exitoso traslado del cuerpo y sus sarcófagos al país, y deja en evidencia las complejas redes comerciales y relaciones personales que caracterizaban el mercado de arte y antigüedades en Europa en ese momento.

El segundo caso, marcado por un incidente en Aduanas con el agente del donador Francisco Torromé, Federico Varela, resalta las dificultades logísticas y legales que a menudo acompañaban la importación de objetos culturales. A pesar de este contratiempo, el seguimiento de la momia en las fuentes históricas revela el interés y la atención dedicados a estos artefactos incluso después de su adquisición. Sin embargo, es notable la falta de información sobre la recepción de este ejemplar específico por Philippi en el museo, lo que sugiere lagunas en el registro histórico y destaca la necesidad de realizar

investigaciones adicionales para comprender completamente el contexto e implicancias de estas adquisiciones.

El último sarcófago en llegar al MNHN es aún más decidor respecto de la tendencia de la oligarquía de adquirir objetos y colecciones no solo por su belleza, sino también porque les permitían ostentar su estatus social. La fotografía del sarcófago puesto de pie en el taller de Rebeca Matte en 1902 nos conduce a reflexionar sobre la frivolidad de poseer el ataúd de una persona que murió en el pasado lejano con su cuerpo en el interior en un espacio para crear arte, solo por la belleza del sarcófago y por representar un símbolo de estatus económico y social.

En conjunto, estas historias ofrecen una visión fascinante de la influencia del coleccionismo europeo en la conformación de las colecciones culturales en Chile, y subrayan la complejidad y diversidad de los intercambios culturales en el siglo XIX.

En el antiguo Egipto, el proceso de momificación simbolizaba la creencia en una vida continuada más allá de la muerte. Aquellos que aspiraban a ser momificados debían organizar todos los detalles durante su vida, ya que el proceso era costoso, y el tipo y la calidad de la momificación que podían permitirse dependían de sus recursos económicos (Ikram, 2010). Gracias a la tomografía computarizada pudimos examinar la estructura interna de los cuerpos momificados, lo que nos proporcionó información sobre su anatomía, posibles patologías, prácticas funerarias y signos de intervención humana o daños en el cuerpo a lo largo del tiempo.

Además, mediante los análisis tomográficos se confirmó que el sarcófago de cartón no contiene ningún otro cuerpo en su interior. Sin embargo, queda pendiente determinar si el cuerpo masculino y los sarcófagos del conjunto funerario de Heri-wedjat o Horoudja corresponden a la misma persona, considerando las observaciones de Mostny (1940).

Por otro lado, el análisis de los cuerpos arrojó resultados reveladores. El cuerpo masculino corresponde a un adulto de edad media, de aproximadamente entre 30 y 35 años, que presenta evidencia de enfermedades articulares en el miembro inferior, particularmente osteocondritis disecante. Esta afección se manifiesta en el desprendimiento de un segmento de fémur en la articulación de la rodilla, que suele estar relacionado con una actividad física intensa como cargar peso de manera recurrente. Además, se identificó una grave infección periodontal que aparentemente afectó la piel del rostro, provocando la destrucción del área de la comisura de la boca y parte de la mejilla. Se presume que esta infección dental fue un factor que contribuyó a su fallecimiento.

El individuo femenino (Isis-weret o Tasheritmin) corresponde a una joven cuya edad oscilaba entre los 17 y los 23 años en el momento de su fallecimiento. Determinamos

que tuvo una muerte violenta debido a politraumatismo. El tipo de lesiones descritas son mayormente observadas el día de hoy en accidentes automovilísticos por atropello a baja velocidad (Nogayeva, Gooch y Frascione, 2021; Yang, 2005), por lo que planteamos que podrían ser consecuencia de un atropello de un carro tirado por caballos. Estos carros eran comunes en las campañas bélicas, por lo que no se puede descartar que su muerte esté relacionada con alguna batalla. Sin embargo, las lesiones podrían deberse a múltiples razones, incluyendo la participación en deportes, trabajos físicamente exigentes u otros tipos de accidentes comunes en la vida diaria del antiguo Egipto. Destacan la presencia de las lesiones traumáticas y que en el proceso de momificación no se haya conservado el corazón, el que está ausente, al igual que en el caso del faraón Tutankhamun (Rühli e Ikram, 2014).

Por tratarse de un trabajo preliminar para caracterizar las pinturas empleadas en los recubrimientos pintados de los sarcófagos, en el análisis arqueométrico favorecimos una aproximación lo menos invasiva posible, con una primera etapa *in situ* y una segunda con la caracterización fisicoquímica de muestras muy pequeñas, tomadas en lugares que presentaban cierto nivel de deterioro. El análisis arqueométrico se realizó con miras a caracterizar de forma exploratoria los distintos tratamientos de superficies de tres sarcófagos. En efecto, la biografía de estos artefactos da cuenta de diversas intervenciones tanto de reparaciones como de repintado, por lo cual buscamos no solo evaluar los pigmentos empleados, sino también precisar la naturaleza elemental y mineralógica de las distintas mezclas de pinturas (pigmentos + cargas), para así precisar cuáles áreas pintadas eran originales, no alteradas.

Los primeros estudios realizados mediante fluorescencia de rayos X (FRX) portátil *in situ* permitieron identificar algunos de los pigmentos empleados en cada sarcófago. No obstante, no siempre se pudo confirmar con las muestras extraídas y analizadas posteriormente por microscopía electrónica de barrido (MEB-EDX) y espectroscopía Raman. Estas disparidades se deben, por un lado, a que las muestras no siempre se tomaron en el mismo punto donde se realizó el análisis por FRX. En efecto, se priorizó muestrear aquellos lugares con algún deterioro, exfoliación o desprendimiento de la capa de yeso preparatoria, de modo de evitar alterar las áreas bien conservadas. Por otro lado, cada técnica arroja límites de detección distintos, los que podrían explicar ciertas disparidades. Sin embargo, nos inclinamos más por la primera explicación.

Más allá de estas limitaciones meramente metodológicas, en efecto, pareciera haber diferentes tipos de pigmentos en los sarcófagos. Esto podría deberse a las instancias de restauración, pues se emplearon pigmentos naturales similares a los usados en la cultura egipcia (realgar, oropimente, pigmento a base de cobre, por ejemplo). Considerando que los sarcófagos provienen de un mismo periodo, a excepción de Panubis, que podría ser un poco más temprano, no podemos explicar la diversidad de pigmentos por un factor cronológico, pues las mezclas pictóricas fueron también cambiando en Egipto a lo largo de los siglos.

En conclusión, este estudio confirmó que varios sectores de los sarcófagos corresponden a pinturas originales y se precisó que se encuentran en buen estado, salvo por procesos de descamación en algunos sectores. Este deterioro se relaciona específicamente con el desprendimiento de las capas de preparación sobre las que se aplicaron los distintos colores pintados. Como se elaboraban a partir de yeso, las variaciones de humedad podrían explicar esta alteración. No es posible precisar que haya decoloración, pues no existen mediciones previas a las actuales que permitan corroborar este proceso. Nuevas mediciones colorimétricas podrían generar una base de datos referencial, la que podría ser reevaluada cada dos años, por ejemplo.

En resumen, el análisis arqueométrico arrojó que existen sectores no alterados, donde se pueden observar las capas pictóricas originales e identificar algunos sectores intervenidos a lo largo del tiempo, desde las primeras reparaciones realizadas por Philippi hasta las últimas, realizadas antes de la exhibición de 2009. Ninguno de los reintegros cromáticos contemporáneos cumple con criterios básicos de restauración, ya que estos repintes no se diferencian de los originales e, incluso, se encuentran directamente sobre los pigmentos originales en un afán de revivir los colores o directamente sobre la capa de preparación para restituir el color.

El empleo de tecnologías innovadoras y mínimamente invasivas nos permitió caracterizar la colección egipcia del MNHN de forma inédita, aproximándonos a detalles que antes no habíamos podido analizar. De esta forma, logramos reconstruir el perfil bioantropológico de los cuerpos momificados y con ello acceder a una comprensión más profunda de las técnicas de momificación y rituales funerarios empleados en diferentes periodos de la historia egipcia. No obstante, el desarrollo de este estudio también ha planteado nuevas interrogantes que se requerirá abordar en futuros proyectos.

Respecto de la cronología, a través del análisis iconográfico y de jeroglíficos en estudios anteriores (González, 2022; Santos, 2022; Santos y Valenzuela, 2020), a los sarcófagos se les asignó una cronología relativa al periodo Ptolemaico (304-30 a. C.) para los sarcófagos de Heri-wedjat o Horoudja y para Isis-weret o Tasheritmin, mientras que Panubis se asocia al fin del periodo Tardío (343-332 a. C.) y el principio de la época Ptolemaica (desde el 332 a. C.). Si bien este era uno de los objetivos, no se pudo analizar los fechados radiocarbónicos debido a que los tiempos para la obtención de permisos de salida de muestras al extranjero demoran más que el periodo de ejecución del proyecto. Además, constatamos que para una conclusión más completa es necesario realizar análisis pareados de carbono 14 por técnica de AMS de cada uno de los elementos que componen los conjuntos funerarios (sarcófagos, cartonaje, vendajes y cuerpos) a fin de determinar las correspondencias, es decir, si los distintos elementos pertenecen o no a la misma temporalidad para, con ello, corroborar si los sarcófagos se corresponden o no con sus cuerpos asociados.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos especialmente a la Clínica Alemana de Santiago; al doctor Claudio Silva, médico radiólogo de esa institución; a Gabrielle Henique, del Master Patrimoine et Musée de la Universidad Paris 1 Panthéon Sorbonne; al doctor Mario Castro, director del MNHN, y a Cristian Becker, jefe científico y curatorial del MNHN.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Begerock, Anna-Maria, Robert Loynes, Oliver Peschel, John Verano, Raffaella Bianucci, Isabel Martínez y Andreas G. Nerlich (2022). “Trauma of bone and soft tissues in South American mummies—New cases provide further insight into violence and lethal outcome”, en: *Frontiers in Medicine*, 9.
- Böni, Thomas, Frank J. Rühli y Rethy K. Chhem (2004). “History of paleoradiology: early published literature, 1896-1921”, en: *Canadian Association of Radiologists Journal*, 55(4), p. 203.
- Buikstra, Jane, y Douglas Ubelaker (1994). *Standards for data collection from human skeletal remains*. Arkansas Archeological Survey Research Serie.
- Cárcamo, José J., Álvaro E. Aliaga, Ernesto Clavijo, Manuel Brañes y Marcelo Campos (2012). “Raman and surface-enhanced Raman scattering in the study of human rotator cuff tissues after shock wave treatment”, en: *Journal of Raman Spectroscopy*, 43(2), pp. 248-254.
- Chapoulie, Remy, Marcela Sepúlveda, Nino Del-Solar-Velarde y Véronique Wright (eds.) (2018). *Arqueometría*. Lima: Institut français d’études andines, Universidad de Tarapacá, Université Bordeaux Montaigne.
- Chhem, Rethy (2008). “Paleoradiology: History and New Developments”, en: R. Chhem y D. Brothwell (eds.). *Paleoradiology: Imaging Mummies and Fossils*. Berlín: Springer.
- Cramer, Lara, Anke Brix, Ekatrina Matin, Frank Rühli y Kais Hussein (2018). “Computed Tomography—Detected Paleopathologies in Ancient Egyptian Mummies”, en: *Current Problems in Diagnostic Radiology*, 47(4), pp. 225-232.
- Derrick, M. R., D. Stulik y J. M. Landry (2000). *Infrared spectroscopy in conservation science*. Los Ángeles: Getty.
- “En el taller de la señora Rebeca Matte de Iñiguez” (26 de marzo de 1905), en: *Zig-Zag*, 6, p. 10.
- Gallardo, Ximena (2019). “Viajes, desplazamiento y circuitos en la colección de arte de Augusto Matte Pérez”, en: *Intus-Legere Historia*, 13(2), pp. 130-155.
- González, Jérôme (2022). “El ataúd de Peniou”, en: *Horus*, 2, pp. 41-67.
- González, Carlos, Gabriel Valenzuela y Nieves Acevedo (2009). “Egiptología en Chile: Reflexiones iniciales sobre la Colección Egipcia del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago”, en: *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 58, pp. 105-120.

- González, Carlos, Gabriel Valenzuela y Nieves Acevedo (2014). “Egiptología en Chile: Reflexiones iniciales sobre la Colección Egipcia del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago”, en: *Horus*, 1, pp. 17-46.
- Harwood-Nash, Derek C. (1979). “Computed tomography of ancient Egyptian mummies”, en: *Journal of Computer Assisted Tomography*, 3(6), pp. 768-773.
- Ikram, Salima (2010). “Mummification”, en: *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1(1).
- (2023). “Recipes and ingredients for ancient Egyptian mummification”, en: *Nature*, 614, pp. 229-230.
- Immel, Alexander, Adeline Le Cabec, Marion Bonazzi, Alexander Herbig, Heiko Temming, Verena J. Schuenemann et al. (2016). “Effect of X-ray irradiation on ancient DNA in sub-fossil bones. Guidelines for safe X-ray imaging”, en: *Nature*, 6, pp. 1-14.
- Klales, Alexandra R., Stephen Ousley y Jennifer Vollner (2012). “A revised method of sexing the human innominate using Phenice’s nonmetric traits and statistical methods”, en: *American Journal of Physical Anthropology*, 149(1), pp. 104-114.
- König, Walter (1986). *Photographien von Röntgen-Strahlen aufgenommen im physikalischen Verein zu Frankfurt a. M. Leipzig*. Johan Ambrosius Barth.
- Meindl, Richard S. y Charles Owen Lovejoy (1985). “Ectocranial suture closure: a revised method for the determination of skeletal age at death based on the lateral-anterior sutures”, en: *American Journal of Physical Anthropology*, 68(1), pp. 57-66.
- Mostny, Grete (1940). “Las momias egipcias conservadas en el museo”, en: *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 18, pp. 87-102.
- National Institute of Biomedical Imaging and Bioengineering (NIBIB) (2013). “Magnetic Resonance Imaging (MRI) and Computed Tomography (CT)”. Recuperado de www.nibib.nih.gov
- Nogayeva, Saule, James Gooch y Nunzianda Frascione (2021). “The forensic investigation of vehicle–pedestrian collisions: A review”, en: *Science & Justice*, 61(2), pp. 112-118.
- Olin, Jacqueline S. (ed.). *Future directions in archaeometry: a round table*. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
- Previgliano, Carlos, Constanza Ceruti, Johan Reinhard, Facundo Araoz y Josefina González (2003). “Radiologic evaluation of the Llullaillaco mummies”, en: *American Journal of Roentgenology*, 181(6), pp. 1473-1479.
- Rageot, Maxime, Ramadan B. Hussein, Susanne Beck, Victoria Altmann-Wendling, Mohammed I. Ibrahim, Mahmoud M. Bahgat et al. (2023). “Biomolecular analyses enable new insights into ancient Egyptian embalming”, en: *Nature*, 614, pp. 287-293.
- Rühli, Frank, y Salima Ikram (2014). “Purported medical diagnoses of Pharaoh Tutankhamun, c. 1325 BC”, en: *HOMO-Journal of Comparative Human Biology*, 65(1), pp. 51-63.
- Saleem, Sahar N., y Zahi Hawass (2021). “Computed tomography study of the mummy of king Seqenenre Taa II: new insights into his violent death”, en: *Frontiers in Medicine*, 89.

- Sanhueza, Carlos (2015). “Objetos naturales en movimiento. Acerca de la formación de las colecciones del Museo Nacional de Historia Natural de Chile (1853-1897)”, en: *Revista de Humanidades*, 34, pp. 143-169.
- Santos, Diego M. (2022). “La inscripción frontal del ataúd de Tasheritmin”, en: *Horus*, 2, pp. 41-67.
- Santos, Diego M., y Gabriel Valenzuela (2020). “Notas onomásticas I: Panubis en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile”, en: *Aegyptus Antiqua*, 14, pp. 143-145.
- Silva, Daniela (2018). *Entre objetos museísticos, curiosidades y suvenires: el caso de tres momias egipcias en Chile (mediados del siglo XIX-inicios del siglo XX)* (informe de seminario para optar al grado de licenciada en Historia). Universidad de Chile.
- Sutherland, M. Linda (2019). “Use of Computed Tomography scanning in a ‘virtual’ bioarchaeology of care analysis of a Central Coast Peruvian mummy bundle”, en: *International Journal of Paleopathology*, 25, pp. 129-138.
- Walker, Phillip L. (2008). “Sexing skulls using discriminant function analysis of visually assessed traits”, en: *American Journal of Physical Anthropology*, 136(1), pp. 39-50.
- Webb, Patricia, y Judy Suchey (1985). “Epiphyseal union of the anterior iliac crest and medial clavicle in a modern multiracial sample of American males and females”, en: *American Journal of Physical Anthropology*, 68(4), pp. 457-466.
- Westfall, Catherine (2006). “Arqueometría: actuales aportes de la geología, química, física y biología al estudio y conservación del patrimonio arqueológico”, en: *Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 755-788). Valdivia: Kultrún.
- White, Tim D., Michael Black y Pieter A. Folkens (2011). *Human osteology*. Academic Press.
- Yang, Jikuang (2005). “Review of injury biomechanics in car-pedestrian collisions”, en: *International Journal of Vehicle Safety*, 1(1-3), pp. 100-117.

Investigadora responsable

VERÓNICA SILVA-PINTO
Museo Nacional de Historia Natural
Área de Antropología

Coinvestigadores

MARCELA SEPÚLVEDA
Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

EVELYN SEPÚLVEDA
Universidad Austral de Chile

VALENTINA VILLENA-OLEA
Museo Nacional de Historia Natural
Tesisista

YANIS VALENZUELA-SÁNCHEZ
Museo Nacional de Historia Natural
Voluntaria

CAMILA MARIPANGUI-KAHLER
Museo Nacional de Historia Natural
Voluntaria

AYELEN TONKO-HUENUCOY
Museo Nacional de Historia Natural
Voluntaria

CONSTANZA CÁCERES-ORELLANA
Museo Nacional de Historia Natural
Voluntaria

MARGARITA REYES-MADRID
Museo Nacional de Historia Natural
Voluntaria

SEBASTIÁN GUTIÉRREZ
Universidad de Tarapacá

JOSÉ CÁRCAMO
Universidad de Chile

IKRAM RAMÍREZ
Equipo Chileno de Antropología Forense y Derechos Humanos
Santiago, Chile

INFORME FINAL:

**MUJERES DE LOS BOSQUES DE HUIRO:
TRANSMISIÓN, TRANSFORMACIÓN
Y TRASGRESIÓN EN CONOCIMIENTOS
Y PRÁCTICAS DE RECOLECCIÓN ARTESANAL
EN EL BORDE COSTERO DE LA
REGIÓN DE ANTOFAGASTA**

INTRODUCCIÓN

La presente investigación, que fue exploratoria, con un enfoque cualitativo y de género, profundiza en el patrimonio cultural inmaterial de las comunidades que habitan las caletas de la región de Antofagasta. El patrimonio cultural inmaterial se define como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (Unesco, 2003, art. 2), y es creado y recreado a través de la experiencia diaria de los colectivos humanos.

En las localidades de algunas caletas de la región de Antofagasta se mantienen vivos conocimientos y prácticas transmitidas de generación en generación sobre la recolección artesanal de animales marinos y especies vegetales asociadas a los ecosistemas de huiro, o como los denominan las y los habitantes de caletas, “bosques de huiro”. Estos conocimientos y prácticas se complementan con procesos de creación de herramientas para tales tareas y para labores de limpieza, preparación y conservación de alimentos, todo lo cual constituye un sistema de relaciones que las comunidades de caletas del borde costero de Antofagasta valoran como parte de su patrimonio cultural inmaterial, de acuerdo con el proceso de activación realizado por la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial de la región de Antofagasta en 2022. El espacio social donde se desarrollan estos conocimientos y prácticas es cotidiano y local, y su objetivo principal es la alimentación de la comunidad y el comercio a baja escala, con lo cual se diferencia de las actividades extractivas de gran alcance para fines industriales.

Como punto de inicio validado por las agrupaciones participantes y en diálogo con el trabajo del Núcleo de Género de la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial, estos conocimientos y prácticas se caracterizaron a partir del testimonio y quehacer de las mujeres, como una forma de contribuir a la visibilización de los roles que asumen para la salvaguardia comunitaria de la manifestación, que es la médula de un modo de vida en caletas de la región y que se ha mantenido pese a la discriminación, exclusiones y otras problemáticas expuestas durante los encuentros.

El objetivo general de la investigación fue analizar los conocimientos y prácticas desarrollados por mujeres habitantes de cuatro caletas vinculadas al ecosistema de los “bosques de huiro” del borde costero de la región de Antofagasta, siempre considerando sus dinámicas de transmisión, transformación y trasgresión.

PROBLEMA DE ESTUDIO

El problema de investigación corresponde a la identificación y caracterización de los conocimientos y prácticas realizadas por mujeres habitantes de caletas en el borde costero de la región de Antofagasta en torno a los bosques de huiros, que son ecosistemas submarinos que integran distintas especies vegetales y animales que son recolectadas por ellas aplicando un conjunto de saberes y técnicas que han sido aprendidas de generaciones anteriores y pares en procesos de transmisión que se describirán. Junto con la transmisión, se reconoce además una serie de cambios en este proceso, que se desarrollan diversificando y cuestionando los roles tradicionales de género en relación con las tareas de recolección y que responden a cambios sociales asociados a la práctica, que para las mujeres implican nuevos desafíos y estrategias.

METODOLOGÍA

Esta investigación se enmarca en el paradigma cualitativo descriptivo e interpretativo, ya que implicó un acercamiento a las personas con la finalidad de conocer el tema desde su perspectiva, de manera de identificar los principales elementos constitutivos del objeto de estudio y proponer posibles explicaciones de los fenómenos que se reconocen.

El estudio fue exploratorio y su diseño fue de carácter no experimental. La muestra corresponde a siete mujeres: una informante de caleta Cifuncho y dos de caleta Paposo (comuna de Taltal, sector sur de la región de Antofagasta), una informante de caleta Chirrio (comuna de Antofagasta, sector centro de la región de Antofagasta) y tres de caleta Punta Arenas (comuna de Tocopilla, sector norte de la región de Antofagasta). Si bien la planificación inicial del proyecto consideraba entrevistas en cinco caletas, debido a impedimentos personales de la informante de caleta Paquica no se realizó un registro en dicho lugar. Para subsanar este inconveniente, se agregaron entrevistas a mujeres habitantes de las caletas Urco y Huachán (comuna de Tocopilla).

Para recolectar la información se levantaron datos desde entrevistas estructuradas presenciales a las mujeres y de observación participante, que permite obtener datos de contexto y de las interacciones sociales atendiendo a los sentidos propios de las personas investigadoras (Piza, Aimaquema y Beltrán, 2019, p. 457). Ambas técnicas se complementaron con cartografías culturales en las cuales se plasman los saberes

propios en relación con el territorio (Frieri, 2014, p. 72) y calendarios productivos, que son una herramienta gráfica que recoge información acerca de las épocas de pesca y recolección, que responden a variaciones en el medio ambiente del territorio a lo largo del año (Frieri, 2014, p. 88).

Los datos se procesaron a través de un análisis de contenido de las entrevistas en profundidad, de metodologías aplicadas en torno a los conocimientos y prácticas de las mujeres de caletas, y de los registros generados durante la observación participante.

RESULTADOS

Las mujeres entrevistadas poseían distintas trayectorias vinculadas a la recolección artesanal. Cuatro aprendieron de niñas en sus contextos familiares y tres de adultas, desplazándose desde las ciudades a sus respectivas caletas. Pese a la diversidad de perfiles, en la actualidad comparten un conjunto de saberes y prácticas que las constituyen como integrantes de un colectivo cultor que valora la recolección de orilla artesanal como parte de su patrimonio cultural.

Tras la investigación se identificaron tres conjuntos de conocimientos que poseen las mujeres en relación con los bosques de huiro y que se aplican de forma complementaria a sus actividades productivas de comercio y de labores domésticas, como la propia alimentación.

En primer lugar, hay saberes vinculados al entorno natural y al ecosistema, como el reconocimiento de las características geográficas de su territorio, la ubicación de varaderos de huiros y de especies marinas, de los flujos y coloración de las corrientes marinas, de especies aptas para la recolección, además de los ciclos reproductivos y periodos de extracción.

En esta línea, se incluye, por ejemplo, el reconocimiento de bancos de peces gracias a los vuelos de las aves y sus dinámicas de agrupación y sumergimiento, junto al comportamiento de la marea en relación con la luna: “¡La luna! Cuando está la luna llena es porque hay baja grande, que le llaman, que la mar como que se seca” (caleta Paposo).

La identificación de puntos espaciales significativos y que se reconocen como territorios propios son extensos y se nombran con denominaciones populares como “el bolsico”, tal como se observa en la cartografía participativa de caleta Chirrio (Imagen 1).

Si bien en las caletas se erigen viviendas principales, las entrevistadas describen desplazamientos esporádicos en función de los ciclos de recolección, como se explica en el siguiente testimonio:

En el verano, a partir de diciembre, trabajo [en playa alejada de la caleta] en la mañana, me levanto a la hora de las bajas, tres o cuatro de la mañana (...), entonces, como está de llena, el oleaje tira huiro y cuando está a la baja el huiro se queda quieto, entonces eso yo lo recolecto, lo voy sacando en la mañana. Yo saco el marisco para el consumo del día nomás, no saco grandes cantidades, [es] para el consumo (caleta Paposo).



Imagen 1. Cartografía participativa de caleta Chirrio. (Elaborada por Juan Pablo Ayala Santander)

Las cartografías participativas permitieron observar que las mujeres conciben sus territorios culturales de forma amplia, ya que reconocen puntos de varaderos de huiro suelto que se van comunicando en redes de confianza entre habitantes locales para protegerlos de externos y mantener sus fuentes productivas.

En la cartografía participativa de caleta Punta Arenas (Imagen 2), en el sector marcado entre Quebrada Honda y Huachán, la entrevistada nombra varios puntos (algunos habitados de forma continua y otros esporádica) que dan cuenta de la cobertura de este habitar extenso como recolectora de orilla.

En este caso también se alude a conflictos en relación con su uso en los periodos en que aumenta el precio del huiro, pues personas de la ciudad ejercen labores de recolección sin acercarse a las comunidades locales de este borde costero.

El ciclo productivo de recolección fue comunicado por las mujeres entrevistadas en distintos esquemas que se consolidan en la Tabla 1, que contiene los meses en que se recolectan los principales recursos descritos.



Imagen 2. Cartografía participativa caleta Punta Arenas. (Elaborada por Juan Pablo Ayala Santander)

Tabla 1. Calendario productivo consolidado de entrevistas a mujeres de caletas de la región de Antofagasta

Mes	Recursos recolectados				
Enero	Huiro varado			Lapas	Albacora
Febrero					
Marzo					
Abril			Pulpo		
Mayo		Erizo		Lapas	Albacora
Junio					
Julio					
Agosto			Pulpo		
Septiembre				Lapas	Albacora
Octubre					
Noviembre					
Diciembre					

Fuente: Elaboración propia.

Este calendario se puede modificar según cómo se desarrollan las especies en sus ecosistemas y las normativas de veda que emanan de la institucionalidad. Otros productos mencionados son el piure, la jaiba, el luce (alga) y el loco. En caleta Paposo

de las rocas también recolectan anémona, denominada coloquialmente “poto”, para consumo familiar y preparaciones que comercializan en algunos eventos locales.

En segundo lugar, identificamos un conjunto de saberes y prácticas correspondientes a las técnicas de recolección, que abarcan la generación y uso de herramientas específicas, junto a prácticas físicas como buceo por apnea u otras técnicas.

La recolección de huiro se puede restringir al alga varada en la orilla de la playa o sobre las rocas de los acantilados de la costa, método que aplica la informante de caleta Urco, quien desde muy temprano recoge directamente con las manos el huiro que deja la marea alta, para luego apilarlo y limpiarle las hojas para dejar solo el tallo. La labor de limpieza le irrita las manos, pero es necesaria para vender su producto a un mejor precio.

Otra de las técnicas observadas es la incursión sobre las rocas con un “arpeo” para atrapar huiro flotando en el mar, como se observa en la Imagen 3.



Imagen 3. Recolección de huiro con arpeo autoconstruido. Caleta Punta Arenas, 13 de agosto de 2023. (Registro de Verónica Arévalo Gutiérrez)

Para emplear el arpeo en rocas se requiere de equilibrio para no caer, de destreza para enganchar las algas flotantes que mueven las olas y de fuerza para atraer el huiro hacia la roca, donde se traslada para el proceso de secado.

El huiro se debe limpiar, amontonar en la arena y preparar para secarse de forma correcta con el objetivo de evitar que se pudra: “Del alga, uno las recolecta, la tiende, cómo se llama, espera que se seque, se da vuelta otros días más, después se hacen cama, después se enrolla y se hace el atado, y después se entrega al comprador” (caleta Paposo).

Si bien su destino final son los proveedores que venden el huiro a la industria, el alga genera una dinámica de transacción en las caletas que facilita el intercambio de alimentos y servicios entre sus habitantes. Las mujeres entrevistadas reconocen que la recolección de huiro es una labor importante y manifiestan de manera transversal que es relevante recogerlo solo cuando está varado por las mareas, pues consideran una amenaza su sobreexplotación a través del barreteo o arranque de raíz de forma intencional: “A nosotros no nos gusta que se explote huiro porque todos los animales de los que nos alimentamos y podemos vivir dependen de ellos” (caleta Chirrio).

La recolección de mariscos y crustáceos en rocas y por buceo con apnea también se describe como central. Para buscar pulpo siguen las huellas que deja en el entorno cuando se mueve por las piedras u otras modificaciones. Para estas tareas usan implementos autoconstruidos como el chinguillo, un bolso tejido que va amarrado a la cintura y en donde se guarda lo recolectado, y el chope, una palanca hecha de hueso u otro material para despegar moluscos de las rocas: “En el buzo apnea, uso traje de buzo, el chinguillo, para echar las cosas allí” (caleta Cifuncho).

Como se observa en la Imagen 4, las mujeres incursionan entre las rocas en los periodos de marea baja, ayudadas de implementos para escarbar la arena y mover piedras bajo las cuales pueden encontrar cangrejos (práctica denominada “cangrejear”) y otros pequeños animales marinos.

Las recolectoras evalúan a primera vista si llevarse o no el producto, ya que un recurso pequeño no contiene el alimento requerido y además perjudica los ciclos productivos de la especie, que requiere de individuos maduros para asegurar su reproducción local.

Un tercer grupo de conocimientos se vincula a actividades conexas que se pueden subcategorizar como labores de “limpieza”, incluyendo el desconchado de moluscos y mariscos, la extracción de vísceras de peces y la preparación en recetas. Un ejemplo de lo anterior se observó en caleta Huachán, donde la informante quebró el erizo con las manos y extrajo la carne del interior para limpiarla y separar la parte que habitualmente se consume y una segunda, de consumo más escaso pero rico en yodo. Las almejas también se recolectan para la ingesta inmediata, para lo cual se abren con un cuchillo. La informante señala que su alimentación regular se basa en productos del mar, ya que conoce la forma correcta de prepararlos.



Imagen 4. Recolección de mariscos en rocas de orilla. Caleta Paposo, 25 de agosto de 2023. (Registro de Verónica Arévalo Gutiérrez)

Las otras mujeres entrevistadas también compartieron testimonios que dan cuenta de los saberes y técnicas utilizadas en este ámbito:

Sacamos los locos, yo los desconcho (...), se hace el proceso y se venden desconchados, como también precocido; las lapas se cocen [sic] y se venden precocidas también (...). Tengo mi carro, que allí le doy otro precio agregado en el verano, la cocina, con la gastronomía, entonces, yo creo que hago hartas cosas. En el verano está malo y me pongo a trabajar en el carro (caleta Cifuncho).

El otro día nosotras quebramos unos erizos, las mujeres que estamos para acá tenemos que quebrar erizos acá, por ejemplo, si viene acá mi buzo, me tira los erizos acá, entonces ellos lo echan en un tarro más grande y después lo tienen que trasladar a otro lado, entonces nosotros con las niñas decíamos envasémoslos acá porque así no se rompen los erizos (caleta Punta Arenas).

El marisco no, usted encuentra el marisco, lo saca, lo limpia, lo precoche [sic], lo puede vender o uno hace empanadas, sopa, todo eso. El erizo lo consiguiénte,

el loco, el pescado, todo eso, el mismo proceso, uno llega, lo limpia, lo vende o lo consume (caleta Paposo).

Lo fragmentos expuestos dan cuenta de la complementariedad de los tres conjuntos de saberes y prácticas categorizados en esta investigación. Si bien las mujeres entrevistadas explican que aplican más algunos que otros en su cotidianeidad, todas comprenden sus conocimientos y labores como parte de un sistema que incluye el reconocimiento desde sus entornos naturales hasta la preparación del alimento y sustento de vida.

Es importante señalar que de forma transversal se expresó que estos conocimientos deben estar unidos a actitudes éticas de cuidado de la naturaleza. Se menciona de forma recurrente el amor y respeto al mar y a la vida marina, lo que implica iniciativas directas de cuidado que integran acciones de innovación para la sustentabilidad del trabajo de recolección, como el cultivo de pelillo:

Nosotros dejamos de explotar el huiro porque de ahí depende toda la vida y sacamos pelillo (...) dejamos un poco para armar semillas que enterramos en la arena bajo el mar para que vuelva a crecer, porque así no se acaba (caleta Chirrio).

Las mujeres expresaron que intentan transmitir esta actitud afectiva hacia la naturaleza a las nuevas generaciones.

Para analizar los procesos vinculados a los roles de género de los conocimientos y prácticas en torno a los bosques de huiros desde la perspectiva de las mujeres, se aplicó la tríada de transmisión, transformación y trasgresión (Ochoa et al., 2021). La transmisión es el traspaso de conocimientos y prácticas que responden a roles de género de una comunidad, los que a su vez se reproducen en el propio traspaso. La transformación corresponde a los cambios que se viven en relación con los roles y características de los conocimientos y prácticas, y se habla de trasgresión cuando se cuestionan los roles de género tradicionales en torno a conocimientos y prácticas, y se manifiestan identidades de género no hegemónicas.

En relación con la transmisión se identificó que las personas mayores, sean o no familiares, también entregan conocimientos. En algunos casos fue la madre y/o el padre, pero también se mencionó la figura de las suegras y suegros como sujetos de quienes se aprende:

De mi papá, de mi mamá, de mis abuelos, todos trabajaban en lo mismo (...) Vengo de una familia que trabajaba en el mar. Antes nosotros vivíamos en La Rinconada y mi papá iba a trabajar y después había que quebrar los erizos, entonces, eso es lo que había que hacer y después había que ir en burro de allá

para acá. En ese tiempo no había micros ni locomoción como ahora, que pesca una camioneta y va, en cambio, antes no, puro burro. En burro se traían las cosas de allá de La Rinconada (caleta Paposo).

También se menciona a las parejas y vecinas y vecinos, en el sentido de que abunda la transmisión entre pares generacionales en la vida cotidiana, en especial cuando las mujeres enfrentan obstáculos debido a concepciones machistas de sus padres y familiares, como se desprende de la siguiente narración:

Porque yo igual voy a la caleta, aunque a mi papá no le guste, hablo con mis compañeros de pesca y hablo con mis compañeros de proyectos, aunque a mi papá no le guste mucho el tema, pero él va a tener que enseñarme igual, ahora le dije que me tiene que enseñar redes (...), pero hacer bien la red, para después enseñarle bien a mis compañeras cómo se hace, entonces, yo necesito aprender bien eso (caleta Cifuncho).

Yo aprendí con él, con mi pareja, nosotros llevamos veinte años juntos y de ahí aprendí con él. Por ser, me llevaba y me decía: “Mira, tenís que sacar huiros así, así tenís que mariscar, así tenís que sacar la almeja”, así llevamos dieciocho años juntos (caleta Paposo).

Actualmente, la transmisión de los saberes y prácticas asociadas a bosques de huiros y los roles de género se encuentran en tensión por dinámicas de transformación y transgresión.

Las entrevistadas describieron también las condiciones en que desarrollan la práctica de recolección. Si bien se consigna una situación dispar respecto del acceso a bienes que simplifican sus tareas (tales como la movilización propia), en general señalan que poseen pocos implementos que aseguren la prevención de riesgos y enfermedades en el trabajo, lo que repercute, por ejemplo, en la salud ginecológica de las mujeres, quienes no cuentan con trajes para recolectar especies sin exponerse a la humedad y el frío constantes.

Las labores de cuidado y crianza, mayoritariamente asumidas por las mujeres, requieren gran cantidad de tiempo, lo que va en detrimento de aquel que pueden destinar a labores productivas, problema que se agudiza por el limitado o nulo acceso a la escolaridad en las caletas, con lo cual en algunos casos las familias, especialmente las mujeres, deben desplazarse durante la semana a las comunas aledañas para asegurar la formación de sus hijos e hijas.

En términos de discriminación, las entrevistadas comparten experiencias de relacionamiento con sindicatos de pescadores y otros habitantes de sus caletas, que les dificultan el desempeño de sus labores:

Ahí hay una diferencia enorme, el hombre trabaja en los botes y las mujeres no podemos trabajar, no porque no sepamos o no queramos trabajar, no nos dan ese espacio ellos, nosotras nos ponemos a conversar y decimos, pucha, si la compañera de allá puede, por qué nosotras no podemos, pero más que nada es porque ellos no nos dan ese espacio (caleta Punta Arenas).

Hay caletas con mucho machismo en que a las mujeres las tienen solo para cumplir cupos, pero no las dejan participar ni ser dirigentas. A mí a veces no me llevan para cruzar la isla. Yo tengo un bote, pero, como no tenemos muelle, debo nadar para subirme, y me cuesta (caleta Chirrio).

En algunos casos, el cuestionamiento a los liderazgos femeninos se ha traducido en maltrato, exclusiones y menoscabos en espacios públicos y mesas de trabajo con instituciones, situaciones que aún se mantienen pese a ser denunciadas y conocidas.

Además, se producen disputas por el uso de los varaderos, y, de acuerdo con el relato de las entrevistadas, varias veces se encontraron en desventaja en situaciones de este tipo.

Las entrevistadas reconocen que también hay excepciones, ya que otros hombres excluidos de los sindicatos pesqueros, como adultos mayores, deciden organizarse para crear contrapesos territoriales. Así también, las nuevas generaciones demuestran poseer otras concepciones, de modo que colaboran con el traslado en botes y promueven el trabajo conjunto.

En las entrevistas se identifica como un tema común la dificultad de las mujeres para regularizar sus permisos de extracción de recursos porque han recibido una educación incompleta o porque desconocen los procedimientos de formalización. Por eso, se ven obligadas a vender sus productos por menores precios a quienes sí cuentan con los permisos. En este escenario, se reconocen de forma simultánea procesos de transformación y trasgresión de los roles de género frente a la resistencia de las organizaciones de pescadores, integradas mayoritariamente por hombres.

Las entrevistadas reconocen como transformación y trasgresión de forma simultánea la incursión de las mujeres en ámbitos masculinizados:

Por ejemplo, he visto chicas que son orilleras que están aprendiendo a bucear [en profundidad] por sus propios medios y yo la felicitaba, qué bien que se atrevan. Pero se ha atrevido y lo está haciendo, y cada vez lo está haciendo más (caleta Punta Arenas).

Junto con estas labores, van incursionando en nuevos ámbitos, como el cultivo de ostiones en caleta Cifuncho, la innovación gastronómica a partir de antiguas recetas en caleta Paposo y el cultivo de pelillo en caleta Chirrio.

Para las entrevistadas, aspectos como la sustentabilidad y la suma de valor agregado a sus productos para la comercialización las motivan a capacitarse y explorar otras formas de vivir de los bosques de huiro, ya que reconocen la amenaza que enfrentan los ecosistemas marinos debido a la sobreexplotación, la contaminación y el cambio climático. Cabe mencionar que en el borde costero de la región de Antofagasta conviven con complejos industriales de alto impacto asociados a la minería, la termoeléctrica y desaladoras, que representan amenazas permanentes a sus estilos de vida.

En relación con otros roles no productivos de la vida en las caletas, la mayoría de las tareas organizacionales y de cuidado los asumen mujeres, como lo explican las entrevistadas: “Por ser, en el CDL [organización que se orienta a resolver problemas del Cesfam] hay puras mujeres” (caleta Paposo), al igual que en caleta Chirrio y Punta Arenas, donde las mujeres asumen la dirigencia de las Juntas de Vecinos u otras organizaciones funcionales, sin que eso implique que sus pares masculinos colaboren para que se puedan desempeñar con más facilidad en la recolección y la pesca.

Dentro de las dinámicas de trasgresión, dadas las situaciones de exclusión, o bien por un proceso de autonomía en desarrollo, las mujeres de las caletas se han estado organizando en distinta medida para generar espacios propios. Tal es el caso, por ejemplo, de una nueva agrupación productiva con carácter indígena (chango) en caleta Cifuncho o de la agrupación de mujeres de caleta Paposo. En esta última caleta, un grupo de mujeres optó por organizarse de forma autónoma para realizar sus tareas de forma colaborativa y poner en valor el producto de su trabajo integrando la cadena completa: recolección de productos, preparación de recetas nuevas y tradicionales, y servicio, todas nuevas formas de vivir de la recolección en el mar.

Por ser, hicimos la pasta de congrio, que no estaba en la tradición, no estaba tampoco la empanada de luche, el brazo de reina relleno de luche, relleno de pescado, relleno de pulpo, de loco. Esas son recetas propias, es como colectivo. O si no, una vecina dice: “Mira, yo hice esto, el panqueque relleno de pescado”, y lo hacemos y hacemos panqueques de lapa y se nos van ocurriendo (caleta Paposo).

En los relatos recopilados se identifican lógicas de colaboración entre mujeres para crear nuevas alternativas de sustento para sus economías domésticas y comunitarias, motivación que expresaron todas las entrevistadas en esta investigación. Este compromiso surge de su conexión con el mar y la comunidad constituida en torno a este territorio, como se plasma en las siguientes respuestas:

Para mí el mar es todo. Si usted viera, cuando se sumerge es otro mundo (...)
Una busca el bien para todas, no solo para mí, sino que todas las desigualdades se arreglen (...) no es solo un oficio, es algo cultural (caleta Chirrio).

[Una mujer de mar] es ser una mujer luchadora, es ser una mujer fuerte, porque hay que tener fuerza, hay que tener ganas de luchar para estar en esto, porque todos los días uno se enfrenta con obstáculos, todos los días, porque a pesar que una se esfuerce por hacer las cosas bien, se encuentra con obstáculos. Una mujer que trabaja en el mar es una mujer valiente, una mujer de esfuerzo (...) si ella lo logra, yo me siento feliz y la felicito (caleta Punta Arenas).

Es esta conexión la que les permite a las mujeres de estos territorios enfrentar problemáticas estructurales como la falta de conectividad terrestre y digital, o la ausencia de servicios básicos como el agua potable, y mantener vivos saberes y prácticas relacionadas con los “bosques de huiros” en el borde costero de Antofagasta.

CONCLUSIONES

La investigación permitió documentar saberes y prácticas de mujeres que se dedican a la recolección artesanal en los ecosistemas de los bosques de huiro en distintos puntos del borde costero de Antofagasta. Esta labor es valorada por las comunidades del territorio como parte de su patrimonio cultural inmaterial, hebra central de la identidad de mujeres y hombres de mar.

Para describir este patrimonio cultural inmaterial se propusieron tres categorías: conocimientos del entorno natural y del ecosistema, técnicas de recolección, y procesos de limpieza y preparación de productos como actividades conexas a la recolección. Sin embargo, las entrevistas dan cuenta de que estos tres conjuntos de saberes y prácticas son complementarios y que son parte de un sistema que abarca a la naturaleza y las relaciones humanas en un continuo. Dar cuenta de esta dimensión cultural de las caletas enriquece la comprensión de acciones que podrían entenderse solo como un oficio productivo, pues si bien estructuran las economías domésticas y comunitarias de las entrevistadas, también dan cuenta de entramados de relaciones sociales y formas de vida en contacto directo con su entorno natural.

Por tanto, el proyecto de investigación aporta de forma directa al estudio del patrimonio cultural inmaterial costero en la región de Antofagasta. De acuerdo con los testimonios de las comunidades, no han sido parte de estudios que caractericen sus conocimientos y prácticas, por lo que es una contribución a los procesos internos de documentación y a la visibilización de estas comunidades como colectivos portadores de tradiciones. Las aquí abordadas son diversas y sobre ellas se sustentan modos de vida heredados de generaciones anteriores.

Optamos por realizar este trabajo desde un enfoque de género, para así identificar algunas de las inequidades, brechas y barreras generadas por la construcción de roles

sociosexuales que constituyen las categorías de género en las caletas y que perjudican a las mujeres en su vida cotidiana. La principal dificultad es que se les niega el acceso a la transmisión y que se las excluye de sindicatos y servicios necesarios para la realización de estas actividades. Las mujeres son víctimas de acciones directas de menoscabo y confrontación, las que restringen el ejercicio de sus derechos participativos en los patrimonios y en los espacios públicos vinculados a ellos.

Por eso, es pertinente reflexionar sobre la relación entre patrimonio cultural inmaterial y género. Las autoras Moghadam y Bagheritari (2007) expresan la necesidad de considerar los derechos humanos de las mujeres en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 y en la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural de 2001, y concluyen que los documentos de la Unesco pueden llegar a instrumentalizarse para negar derechos y discriminar a mujeres por su posición neutral respecto del género en materia de cultura y patrimonio. En consecuencia, se requiere asegurar su participación en igualdad y defender sus derechos humanos en los procesos patrimoniales.

En esta línea, Wera Grahn (2011) identifica y analiza de forma crítica cómo se comprenden las categorías sociales de género, clase, etnicidad y nacionalidad, y cómo se inscriben y entrelazan en la narrativa oficial de los actores públicos en el campo de la gestión patrimonial cultural. Señala que el enfoque de género es útil para que las personas que gestionan el patrimonio identifiquen y desplieguen estrategias para incorporar a los grupos que han quedado fuera de los procesos de su construcción.

Así también, las autoras Olivia Robinson y Trish Barnard (2007) expresan que el reconocimiento a las mujeres en la gestión patrimonial fortalece su identidad cultural y reafirma su sentido de propiedad en relación con su patrimonio cultural inmaterial.

Por tanto, consideramos que esta investigación fue un aporte al reconocimiento patrimonial de las mujeres, lo cual contribuye a la equidad de género. Se señaló, además, que la transmisión de este patrimonio está en constante tensión por dinámicas de transformación y trasgresión de forma simultánea debido a factores externos de las comunidades, como aquellos de carácter medioambiental o la demanda de innovar para ser más competitivas en los mercados, como también a factores internos como las prácticas discriminatorias descritas.

También se distinguen elementos de desigualdad estructural, como las brechas educativas, que impiden a las mujeres acceder a la regularización de sus permisos de recolección, lo que limita el ejercicio de estas labores.

Finalmente, es relevante destacar que, frente a las dificultades y desafíos, las mujeres entrevistadas generan estrategias colectivas de asociatividad tanto formales como

de facto, las que les permiten construir redes de apoyo con otras mujeres y hombres dispuestos a trabajar en conjunto por el bien de sus comunidades y proyectar sus modos de vida, fundamentados en una profunda conexión con el mar.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a María Barraza, de caleta Punta Arenas; a Karin Rojas, de caleta Paposo; a Solange Molina, de caleta Cifuncho, y a Maritza Fernández, de caleta Errázuriz, por su disposición a recibirnos y compartirnos su historia, saberes y sentires.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Frieri, Sandra (2014). *Manual de herramientas participativas para la identificación, documentación y gestión de las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de <https://pcisa.files.wordpress.com>
- Grahn, Wera (2011). “Intersectionality and the Construction of Cultural Heritage Management”, en: *Archaeologies*, 7(1), pp. 222-250.
- Moghadam, Valentine, y Manilee Bagheritari (2007). “Cultures, Conventions, and the Human Rights of Women: Examining the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage, and the Declaration on Cultural Diversity Museum”, en: *International*, 59(4) pp. 9-18.
- Ochoa, Gloria, Carolina Maillard, Fernanda Zamorano y Vicente Ríos (2021). *Informe 1. Revisión, sistematización y análisis de información secundaria sobre patrimonio cultural inmaterial y género*. Santiago: Subdirección del Patrimonio Cultural Inmaterial.
- Piza, Narcisa, Francisco Aimaquema y Gina Beltrán (2019). “Métodos y técnicas en la investigación cualitativa. Algunas precisiones necesarias”, en: *Conrado*, 15(70), pp. 455-459.
- Robinson, Olivia, y Trish Barnard (2007). “‘Thanks, But We’ll Take It from Here’: Australian Aboriginal and Torres Strait Islander Women Influencing the Collection of Tangible and Intangible Heritage”, en: *Museum International*, 59(4), pp. 34-45.
- Unesco (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <https://es.unesco.org>

Investigadora responsable

VERÓNICA ARÉVALO GUTIÉRREZ

Encargada regional de la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial
Dirección Regional de Patrimonio Cultural de Antofagasta

Coinvestigadora

NICOLE RÍOS KROYER

Profesional de la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial
Dirección Regional de Patrimonio Cultural de Antofagasta

INFORME FINAL:

***TE MARAMARAMA TUPUNA O RAPA NUI:
EL PATRIMONIO RAPA NUI DESDE LO
PROFUNDO***

INTRODUCCIÓN

Qué es el patrimonio para los y las rapa nui sino el vínculo con un lugar, una historia o una cosa. Qué más que la emoción o el sentimiento que conecta con un intangible, cuya manifestación concreta se hace visible a través de una valoración social, heredada y territorialmente intrínseca.

El objetivo del presente proyecto de investigación es discutir la conceptualización actual del patrimonio, que se basa en nociones occidentales y que se ha posicionado como imperante tanto en términos investigativos como académicos, institucionales y comunicativos, con lo cual se ha opacado el sentido integral, holístico y profundo del patrimonio rapa nui, que es otorgado por la misma comunidad y que se mantiene vigente en estrategias educativas y de transmisión de conocimientos que se han ido gestando y fortaleciendo en diferentes contextos familiares y sociales del pueblo rapa nui.

La investigación considera el hecho de que al patrimonio se lo ha dividido en material e inmaterial, y además, que se ha privilegiado el primero. Por ende, de cierta manera se ha realizado el análisis, la valoración y el conocimiento de expertos por sobre el de las comunidades, lo que ha dificultado la gestión efectiva y pertinente del patrimonio perteneciente a las comunidades, como la rapa nui.

En este sentido, se plantea la necesidad de conceptualizar los patrimonios considerando los vínculos y relaciones que se establecen con el patrimonio en un contexto —físico, histórico y emotivo— determinado por las mismas comunidades dueñas y herederas del patrimonio, en este caso, el pueblo rapa nui.

En consecuencia, en esta investigación se ahonda primero en las características que definen lo que es patrimonio para los y las rapa nui, y cuáles son sus principales ejes, para posteriormente identificar parte de las estrategias educativas y de transmisión que permiten que estos sentidos y valores se perpetúen y fortalezcan desde su concepción y contexto integral y profundo.

Mediante acciones culturales y educativas, la comunidad rapa nui ha ido visibilizando y poniendo en valor el patrimonio con una concepción holística e integral. Estas estrategias se han posicionado como herramientas de transmisión de conocimientos y

el sustento de una nueva pedagogía y forma de difundir el patrimonio desde diferentes contextos educativos tanto formales como informales.

Así, esta investigación contribuye visibilizar la necesidad de repensar las formas en que las conceptualizaciones acerca de nociones tan relevantes como el patrimonio para las comunidades indígenas pertenecen a contextos, sentidos y valoraciones determinadas por las mismas comunidades, lo que permite además reconocer el rol fundamental de las estrategias educativas y de transmisión de conocimientos como herramientas clave en la autodeterminación cultural e identitaria de las comunidades.

PROBLEMA DE ESTUDIO

¿Qué es el patrimonio? ¿Qué es para ti patrimonio? Estas son preguntas recurrentes para los y las rapa nui. Diversos —y reiterados— han sido los contextos en que se han formulado.

A través de la elaboración del Plan Maestro Patrimonial Rapa Nui y su estudio de Profundización y Priorización de Programas y Protocolos basados en lineamientos culturales (Arthur, 2018a) y de los resultados del proceso consultivo, se concluyó que las metodologías patrimoniales establecidas no daban cabida a las concepciones y relaciones que el pueblo rapa nui mantiene con su patrimonio, básicamente por la imposición de categorías de valores y significados culturales, específicamente en lo que se refiere a la propuesta de áreas y medios para aplicar los principios y valores culturales identificados. No obstante, a partir de esta investigación se pudo relevar la importancia que tiene para el pueblo rapa nui la reconceptualización de las nociones de patrimonio a través de diferentes estrategias metodológicas y de transmisión de conocimientos.

Arthur (2023, p. 3) también enfatiza en la necesidad de abordar esta problemática conceptual considerando lo que Laurajane Smith (2004, 2006) ha denominado “discurso patrimonial autorizado”. Informado en la hegemonía del “patrimonio monumental”, Smith emplea el término para referirse al discurso patrimonial europeo del siglo XIX que privilegió cuidar las manifestaciones materiales del patrimonio como testigos de la historia y los trabajos de arte que reflejaban valores estéticos universales. Este discurso dominante atribuyó a expertos la labor de cuidar los vestigios materiales del pasado y conservarlos, intactos, para el futuro (Arthur, 2023, p. 3). De este modo, se privilegió el patrimonio material por sobre el intangible, y la valoración y conocimiento expertos por sobre los de otras comunidades, incluidas las indígenas.

En el caso del patrimonio rapa nui, este discurso dominante es especialmente evidente, dada la importante y extendida presencia de investigaciones patrimoniales, planes de manejo, normativas y declaratorias que a lo largo de la historia han ido “moldeando” el

concepto de patrimonio acorde a necesidades, requerimientos y contextos determinados, y, por cierto, mayoritariamente ajenos. Como advierten Smith (2007) y Waterton (2010), la naturalización de estos discursos dominantes facilita la regulación de conocimientos contrapuestos sobre el pasado y conceptualizaciones sobre el significado y naturaleza de sitios y objetos patrimoniales (Arthur, 2023; Nicholas, 2021).

En este sentido, es fundamental visibilizar la importancia estructural de las relaciones que se establecen con el patrimonio desde un contexto —físico, histórico y emotivo— determinado por los mismos grupos humanos, en este caso, el pueblo rapa nui. La conceptualización dominante del patrimonio ha opacado o, en ocasiones, deformado las matrices mismas de lo que se considera como tal, los sentidos y significados que le otorgan valor, que establecen relaciones y generan la transmisión de conocimientos. Las dinámicas de construcción y reconstrucción de la identidad cultural en relación con el concepto de patrimonio deberían, por tanto, ser los ejes estructurales para su entendimiento y desarrollo, y enfatizar el sentido que las mismas comunidades propietarias de dicho patrimonio le otorgan, y no mediante conceptualizaciones “externas” que se han posicionado como dominantes.

Smith plantea que el discurso del patrimonio autorizado, preocupado principalmente por la materialidad y por las relaciones entre cultura material e identidad, oscurece, margina o ignora aquellas identidades creadas a partir de conceptualizaciones del patrimonio que se encuentran fuera del discurso autorizado (Smith, 2007, p. 164).

En este contexto teórico, la investigación apunta a recopilar antecedentes y contenidos que nos permitan acceder a aquellos discursos contemporáneos rapa nui sobre el patrimonio, los cuales dan cuenta de una valoración y resignificación que responde a una concepción sistémica del mismo, en tanto el patrimonio (*‘ono tupuna/hau ha’a tupuna*) se concibe desde una mirada integral que se nutre de relaciones, vínculos y emociones.

De este modo, su forma tangible, más visible y reconocida, se presenta solo como la manifestación material de aquellos conocimientos, relaciones, vínculos, contextos y oficios propios de la cultura rapa nui. Así, a partir de la investigación de determinados elementos patrimoniales y la valoración y resignificación de los conocimientos y saberes que contienen, se abordará la problemática respecto de las formas en que se conceptualiza y transmite el patrimonio rapa nui.

El posicionamiento de metodologías y conceptualizaciones “oficiales” sobre el patrimonio, provenientes en gran medida de un discurso “eurocéntrico”, como plantean Smith (2006) y Waterton (2010), ha ganado autoridad internacional en tanto ha sido movilizado por organizaciones como Unesco e Icomos.

Estas nociones, ampliamente instaladas en la gobernanza del patrimonio, han invisibilizado las formas en que las mismas comunidades dan sentido a su patrimonio, y, por

tanto, han influido drásticamente en cómo se enseña, transmite y maneja el patrimonio en y desde las propias comunidades.

Definitivamente, las ciencias sociales no hablan acerca de “objetos” sino sobre comportamientos culturales de las personas, sobre sociedades y culturas que como científicos sociales tendemos a objetivar mediante el uso científico de categorías conceptuales y abstracciones que utilizamos para analizar, comprender e interpretar dichas realidades sociales. Pero no debemos confundir estos conceptos y abstracciones con la realidad viva y la experiencia humana a la que se refieren (Gimeno, 2008, p. 251).

De este modo, consideramos indispensable salirse de las categorizaciones establecidas que determinan un solo tipo de patrimonio, para asumir la necesidad de reconocer y coconstruir nuevos sistemas de conocimientos.

Estamos, entonces, en el momento adecuado para visibilizar y, sobre todo, difundir las conceptualizaciones respecto del patrimonio pertenecientes a los grupos legatarios y soberanos de dicho patrimonio.

Si la antropología trabaja en la creación y reproducción de interpretaciones, si su objetivo ha sido siempre formar un archivo y una biblioteca de los diversos significados que las sociedades humanas han y son capaces de producir en los distintos espacios y tiempos, entonces va siendo hora de que no se limite a catalogar estos significados e interpretaciones, sino que debe ponerlos en práctica (Gimeno, 2008, p. 252).

La validación de los procesos de producción de otros conocimientos va de la mano de la producción de canales que permitan difundirlos y transmitirlos, de manera de generar y consolidar dichos paradigmas en distintos contextos, pasando del archivo y documentación de conocimientos teóricos a la puesta en valor generada mediante mecanismos de entrega y difusión de los conocimientos.

Es indispensable, entonces, trabajar en la reconceptualización del patrimonio a través de nociones propias que reflejen la filosofía y cosmovisión rapa nui, específicamente en lo que se refiere a la relación de este pueblo con su patrimonio.

Las formas en que la comunidad rapa nui actual visibiliza y pone en valor el patrimonio se desprenden de esta concepción holística, que además se ha posicionado como una herramienta de transmisión de conocimientos y es el sustento de una nueva pedagogía y forma de difundir el patrimonio en diferentes contextos educativos formales e informales.

METODOLOGÍA

La investigación se centra en el trabajo de campo y testimonial, principalmente a través de la realización de entrevistas a hombres y mujeres de la comunidad rapa nui que están vinculados al ámbito investigativo y patrimonial. Luego, la información, experiencias y testimonios se analizaron, sistematizaron y difundieron.

La metodología utilizada deriva del carácter cualitativo de este estudio, en tanto es una “investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Taylor y Bogdan, 1995, p. 20). Debido a la importancia de la percepción y representación propia de los rapa nui para el cumplimiento de los objetivos de este trabajo, el carácter cualitativo de esta investigación es indispensable. La idea, por tanto, es estudiar la realidad en su contexto, tal y como sucede, intentando interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas (Rodríguez, Gil y García, 1999, p. 32).

Esta investigación es principalmente de carácter etnográfico. El proceso etnográfico es de tal magnitud que engloba casi la totalidad de la metodología, y, en concreto, la realizada durante el trabajo en terreno. El presente estudio considera a la etnografía una metodología crítica. En particular, se alinea con la *etnografía aplicada*, que tiene la particularidad de servir a fines específicos y estar orientada a problemas (Chambers, 2000). En este sentido, se diferencia de la etnografía convencional en tanto excede su forma conceptualizada y enfoque en el impacto teórico, para priorizar una aplicación práctica en lugar de una descripción y análisis cultural completo de la comunidad involucrada en la investigación. Asimismo, sugiere un desplazamiento del lugar de enunciación propio de la etnografía convencional, para involucrar a las comunidades participantes en el diseño, ejecución y aplicación de la etnografía.

Siguiendo los principios de la etnografía aplicada, se emplearon técnicas colaborativas y experienciales con métodos que incluyeron entrevistas y salidas a terreno, siempre acompañados de la observación participante. La etnografía aplicada tuvo un enfoque situado que permitió abordar los problemas específicos al área de estudio. La perspectiva situada, por su parte, estuvo guiada por metodologías de la investigación indígena situada (Smith, 1999), que reconocen el poder transformador de los conocimientos indígenas para intervenir en situaciones de crisis (Smith, L., 2009). Además, identifican que no se consideran las epistemologías indígenas en la conceptualización de patrimonio ni los derechos indígenas en la elaboración de políticas públicas, basadas únicamente en discursos dominantes que reproducen inequidades sociales.

Además de las herramientas metodológicas señaladas, se recurrió a notas de campo. Mantener un diario de campo durante los días de terreno es clave para realizar cualquier etnografía. En este diario se deben plasmar los elementos de la cotidianidad que rodean al investigador, que son parte de sus vivencias tanto dentro como fuera de la

investigación. La importancia de dejar registro de las observaciones, reflexiones e incluso dibujos o esquemas es crucial para el posterior análisis de la información, ya que estas notas otorgan fluidez y coherencia a datos alternos, además de potenciar la obtención de otros datos significativos.

Se realizaron también entrevistas, entendidas como un recurso clave para concretar la interacción con las personas informantes y para obtener información concreta. Las entrevistas pueden ser de distinta índole, según nuestros requerimientos, los contextos y características del entrevistado. Dado el matiz de esta investigación, nos ceñimos a dos tipos de entrevistas: semiestructuradas y en profundidad. Las primeras se rigen por una estructura o pauta destinada a obtener cierto tipo de información, aunque se deja espacio para la libre expresión del entrevistado. La ventaja es que, aun dando paso al libre desplante del informante y su discurso, lo acota a un tema concreto y conduce el sentido de la entrevista, lo que permite profundizar en ello y evitar que la conversación tome otros rumbos. Por otro lado, con entrevistas en profundidad entendemos entrevistas focalizadas, destinadas a conseguir una información integral respecto de un tema concreto. El punto de vista del entrevistado es esencial y uno de los medios para acceder al conocimiento, las creencias, los rituales, la vida de esa sociedad o cultura, y obtener datos en el propio lenguaje de los sujetos (Rodríguez, Gil y García, 1999, p. 168). Este tipo de entrevistas se aplica a los denominados “informantes clave”, ya que su vínculo y conocimiento respecto del tema investigado proporciona un amplio espectro de información fundamental.

Respecto de las entrevistas y de la investigación etnográfica en general, es necesario recalcar la importancia de acceder a los conocimientos de los entrevistados en su propio idioma. La forma en que un ser humano o una sociedad categoriza su mundo es la manera en que accede y da sentido a aquello que lo rodea, en que lo asimila y acoge, nombrándolo para darle un lugar dentro de su propia existencia, lo que es, claramente, inseparable de su contexto. Por lo anterior, las entrevistas se realizarán mayoritariamente en idioma rapa nui, para garantizar lo más posible la transmisión de saberes e información esenciales. Del mismo modo, cabe destacar la importancia estructural del idioma rapa nui tanto en términos metodológicos como analíticos.

La revisión de bibliografía, documentación y archivos fue reforzando o reestructurando algunos pasos y elementos de análisis, como también permitió intercalar la experiencia histórica rapa nui tanto interna como la acontecida en otros lugares, lo que dio paso a nociones más amplias respecto de instancias concretas. La recopilación bibliográfica fue un método estructural durante todas las etapas de investigación, que permitió triangular fuentes, comparar datos y dar contexto al estudio.

Finalmente, como estrategia metodológica para difundir los resultados se elaboraron infografías bilingües con ilustraciones de un artista local, lo que generó un nexo con instancias culturales y patrimoniales ya validadas, es decir, se transmitieron contenidos

a través de canales “alternativos”. Estas ilustraciones sirven de material de apoyo para visibilizar la integralidad del patrimonio rapa nui y las relaciones intrínsecas que se gestan dentro de un contexto patrimonial.

RESULTADOS

El patrimonio para los y las rapa nui desde lo profundo

Durante esta investigación se evidenció la necesidad imperante de conceptualizar el patrimonio desde una visión integral, es decir, que trasluzca su multidimensionalidad y, por cierto, su carácter esencial y profundo.

Con la “profundidad” de la conceptualización de patrimonio nos referimos a que es un concepto lo suficientemente profundo como para que nos permita adentrarnos en significados y sentidos integrales, sistémicos y diacrónicos. Integrales, porque poseen una multidimensionalidad que abarca diferentes contextos, escenarios, características y valoraciones; sistémicos, porque son parte de un flujo de interacciones y relaciones entre diferentes elementos; diacrónicos, porque pertenecen a una dinámica histórica que les otorga sentido a través del tiempo.

De esta manera, el concepto de patrimonio girará en torno a tres grandes ejes: genealógico, territorial/espiritual y vivencial. Nos detendremos entonces en describir estos aspectos y la forma en que se han ido desarrollando de manera intrínseca en las estrategias educativas y de transmisión de conocimientos, garantes de la perpetuación del mismo patrimonio desde y para los y las rapa nui. Pero antes es necesario recalcar que existe un eje transversal del patrimonio rapa nui, que de cierta manera conecta los tres ejes mencionados y que permite no solo acceder al patrimonio, sino también garantizar su existencia: el *re'o* o idioma rapa nui.

Te Maramarama 'e te Re'o Rapa Nui

Se hace indispensable, en este contexto, reconceptualizar el patrimonio a través de nociones propias que reflejen la filosofía y cosmovisión rapa nui, específicamente en lo que se refiere a la relación del pueblo rapa nui con su patrimonio. Un punto fundamental es profundizar en la investigación y recopilación de contenidos del *maramarama tupuna* que son parte de diversos elementos patrimoniales, que no solo permitan fundamentar el carácter integral y holístico del patrimonio rapa nui, sino además transmitirlos como un instrumento pedagógico.

El *maramarama tupuna* se circunscribe a todas aquellas manifestaciones del patrimonio que actúan como contenedores o proyecciones de los saberes tradicionales,

incluidos conocimientos y prácticas contemporáneas que aplican esos saberes. Es así como el *maramarama tupuna* contemplará conocimientos, tecnologías y prácticas asociadas a la funebria antigua (por ejemplo, tratamiento *papaku*; disposición *ivi tupuna*; construcción de *ahu* y *avana*; tallado, transporte y erección de moáis, etc.), a los oficios tradicionales (por ejemplo, pesca, agricultura, astronomía, navegación, trabajo textil, etc.), a la gastronomía cultural y a la medicina tradicional, a manifestaciones culturales, musicales y performativas (por ejemplo, *kai kai*, *takona*, *tatu*, *pata'u ta'u*, *riu*, *ute*, etc.), entre otros. Considerando que estas manifestaciones contienen a la vez que proyectan los conocimientos que las nutren, se les podrá asignar el valor *maramarama tupuna* tanto a esos saberes como a las manifestaciones propiamente tales. La manifestación, o el resultado material de estos conocimientos, es lo que hoy reconocemos como “elementos patrimoniales”.

En este sentido, un componente fundamental es la toponimia en tanto primera acción de apropiación del territorio por parte de los antepasados. Al visibilizar la toponimia y su relación con la construcción de un paisaje cultural, entendido este último como resultado de la transición desde paisaje geográfico a paisaje cultural, se demuestra una apropiación implícita en el acto de nombrar.

En consecuencia, es necesario detenerse en la importancia que tiene para esta investigación el idioma rapa nui. Literalmente lengua o idioma, *re'o*, es también un modo de interactuar con el mundo: la cosmovisión rapa nui está contenida en la lengua tanto como la lengua facilita las relaciones. Algunas prácticas sociales, por ejemplo, solo se pueden realizar en lengua rapa nui, del mismo modo que ciertas formas de expresión y comunicación solo tienen sentido en *re'o* rapa nui, en tanto pueden hacer referencia a historias, valores y filosofías *tupuna*. El *re'o* rapa nui es, entonces, un modo de conocimiento en sí mismo, una “ventana al conocimiento del mundo” y “un medio para interactuar en el mundo” (Smith, 2009, p. 237). Al encapsular este conocimiento, el *re'o* rapa nui es también una fuente de empoderamiento toda vez que es la única lengua que puede acceder, conceptualizar e internalizar este cuerpo de conocimiento (Arthur, 2022).

El Plan Maestro Patrimonial Rapa Nui se basa en el reconocimiento a la soberanía cultural del pueblo rapa nui sobre su patrimonio y su derecho a controlar, proteger y administrar su 'Ono Tupuna (patrimonio) respetando sus protocolos culturales. Este plan se funda en principios fundamentales que definen las relaciones que el pueblo rapa nui mantiene con su patrimonio. Reconociendo y respetando esas relaciones, el plan se articula en torno a un modelo basado en valores propios de la cosmovisión y filosofía rapa nui, de manera de asegurar que el instrumento promueva una agenda y regulación patrimonial culturalmente apropiada y respetuosa de los derechos patrimoniales del pueblo rapa nui.

El modelo de este plan se organizó en ocho principios, dos de los cuales son principios base y de los que se desprenden otros seis principios estructurales. El *re'o*, propuesto

para efectos del Plan Maestro como principio lingüístico, concibe el rapa nui como ventana al conocimiento y sitio de empoderamiento en tanto único idioma capaz de acceder al *maramarama tupuna* o conocimiento cultural (Arthur, 2018a).

El *re'ō* y el *maramarama tupuna* están inextricablemente atados, de manera que uno es el medio para llegar al otro. Por lo mismo, este principio también está ligado a la revitalización cultural en tanto la transmisión del saber rapa nui descansa en la fundación del *re'ō*. En este sentido, el Plan Maestro —y la presente investigación— reconoce la profundidad del *re'ō* rapa nui para entender las distintas formas del conocimiento tradicional, por cuanto la lengua no es solo una forma de comunicación, sino que garantiza también la transmisión de los valores y creencias de un pueblo.

Un ejemplo es la transmisión generacional de saberes y conocimientos asociados a diversas prácticas y tecnologías propias de la cultura rapa nui. Muchas pueden ser las maneras de reproducirlas, pero existe una esencia y una “especialización” que da cuenta de su inmensa complejidad y profundidad, que solo se puede transmitir en el propio idioma en que fue concebida, y en un contexto o escenario determinado, que facilita su real acceso al significado, valor y uso del concepto.

Es importante saber que el idioma rapa nui es muy específico para algunas cosas, como por ejemplo en lo agrícola. Tiene su nomenclatura para ciertas cosas, para ciertas acciones. Hay plantas que hacen *rapo*, otras *haka papaki*, otras *haka heu*, entre otras. Tú puedes hacer “totope” los *maika* [plátanos], pero no otras especies. Y eso no lo puedo hablar, lo tengo que mostrar. Hay mucha gente, mucho mayor que yo, que sigue hablando en esos términos. Lo importante es que no se pierda. También las plantas tienen conceptos propios en su morfología, no puedo decir, por ejemplo, un esqueje de un camote, hay *rau*, *maŋa*, y así, muy específico. Eso sería lindo conservarlo bien. Es importante, aparte de los lugares, el idioma, saber qué significa. Que no se pierdan los conceptos porque es a través de ese concepto que realmente se puede llegar al sentido. Ahora está la tendencia de usar el término más conocido y general, y usarlo para todo (entrevista a Alan Tepano, 2023).

Gran parte de las prácticas sociales, que dan sustento y mantienen viva la cultura rapa nui, solo se pueden realizar en lengua rapa nui. El idioma garantiza que la transmisión de conocimientos se contextualice y exprese no solo contenidos teóricos, sino también valóricos y simbólicos. Asimismo, las formas de expresión más específicas solo encuentran cobijo en el idioma rapa nui, ya que se desprenden de contextos, relatos o filosofías de los tiempos antiguos.

“El manejo del idioma es fundamental, si no, no podría conocer, por ejemplo, la historia del *manavai* que te estaba contando. Enseñar de uno al otro, en un lugar, llevarlo, mostrarlo” (entrevista a Alan Tepano Haoa, 2023).

El idioma, el territorio y la herencia filosófica están, por tanto, intrínsecamente ligados a la hora de hablar de patrimonio y, por ende, son ejes fundamentales para su comprensión.

“Hay que enseñarle al niño desde la esencia, hay que enseñarle en rapa nui, su idioma” (entrevista a Hau Moana Hey Araki, 2023).

Patrimonio territorial/espiritual: *te kuhane o te kaiya*

El territorio, o *kāiŋa*, es otro de los ejes estructurales y esenciales para conceptualizar el patrimonio desde el contexto rapa nui. El uso y relación de los y las rapa nui con su territorio ha tenido diferentes matices a lo largo de la historia, pero es importante considerar la esencia misma del concepto y del vínculo intrínseco con el lugar que se habita y al cual se pertenece.

En términos históricos, un componente de especial relevancia identitaria y cultural es la distribución territorial desde la llegada de los primeros navegantes, y a partir de ahí, el vínculo estrecho e intrínseco que establecen los y las rapa nui con su tierra (*kāiŋa*). Aquí, el primer establecimiento de una relación linaje-territorio es evidencia también de la apropiación del paisaje y su construcción como paisaje cultural, lo que refuerza la importancia en términos identitarios de la relación del pueblo rapa nui con su territorio. Entonces, el territorio es un espacio vivo, sagrado y profundamente conectado con las personas que lo habitan y le otorgan sentido, por lo que debe ser interpretado considerando esa relación.

Destacan aquí los *aku-aku* o *te kona*, y otras entidades espirituales/territoriales y protectoras que, una vez más, refuerzan el sentido de pertenencia desde un punto de vista espiritual e incluso genealógico, establecido a través de la conexión consanguínea del mundo “terrenal” con el “espiritual” propio de la cultura rapa nui. En este contexto, genealogía, espiritualidad y territorio se conjugan de manera tácita en lo que hoy consideramos patrimonio y en el sentido cultural que se le otorga.

Como mencionamos, el patrimonio rapa nui se sustenta en las relaciones y lazos que unen a personas, historias, y mundos terrenales y espirituales. Este estrecho y profundo vínculo con lo que los rodea se vislumbra en los antiguos relatos de la tradición oral. Estos relatos, que se han transmitido de generación en generación, entregan historias, nombres, topónimos, etc., pero, además, permiten confirmar una relación estrecha y multidimensional entre los y las rapa nui, y su territorio.

Los antiguos analizaban y se relacionaban con el entorno, de hecho, está en la leyenda de Makita y Roke Aua, son dos personajes que fueron a visitar a Kainga, y cuando él, a modo de cortesía, les ofrece para comer tripas de pollo —*tunu ahí*— cocinadas por uno de sus hijos, Makita le responde que no comían tripas de pollo sino solo tripas de humano. Kainga ordena a sacrificar a uno

de sus hijos —*maanga hangai*/hijo criado— y les da de comer sus tripas a los invitados. Makita y Roke Aua se sorprendieron ante esto y se fugaron. Kaiña, dolido y enojado, para cobrar venganza prepara una embarcación junto a otros acompañantes y va en busca de estos dos personajes por toda la isla, encontrándolos en Motu Nui. Al encontrarlos, los amarra en el bote y los trae de vuelta a tierra para matarlos. Al acercarse frente a Hanga Roa, Makita le dice que pare un poco el bote para poder mirar por última vez su *kaiña*, su territorio, lugar de donde provenían. Ese lugar se llamaba Manavai Mariri, que es la depresión que está atrás del cerro Tu'u Tapu. Este lugar, y tal como especifica el relato, era un territorio de abundancia de plátano. Ahí te dice entonces que ellos aprovecharon ese *manavai* natural que te protege del viento y que canaliza el agua. Esto es un antecedente claro del uso y aprovechamiento de la naturaleza, y también del vínculo que existe con el territorio (entrevista a Alan Tepano Haoa, 2023).

Entonces, al hablar del territorio que alberga, nutre y permite la existencia del patrimonio, hablamos además de un espacio o contexto que es entendido y significado desde la espiritualidad y sacralidad, que, además, otorga un vínculo “familiar” con aquel lugar o contexto patrimonial y, por ende, desde la relación —y relaciones— que se establece allí.

Es fundamental perpetuar este vínculo a través de la educación y la transmisión de conocimientos desde los tiempos antiguos hasta la actualidad.

Nosotros, los koro, debemos potenciar y fortalecer a los niños, porque ellos serán los encargados de desarrollar estos temas. No solo en cuanto a lo material, sino hay un tema inmaterial, que nosotros no lo vemos. Y es algo que hay que empujar para que se llegue a desarrollar. Las historias, los cantos, los *riu*, y sobre todo el tema espiritual, que es algo muy importante entre nosotros. Es un tema que hay que aprender y desarrollar entre nosotros. Yo lo veo que ahora, que no hay el tema espiritual en la isla, es algo que hay que trabajar y educar (entrevista a Jhonny Tucki Hucke, 2023).

Las relaciones que se establecen con el patrimonio poseen, por tanto, una carga simbólica y valórica única, establecida a través del ser rapa nui y el vínculo histórico y dinámico que comprende esta interacción.

Patrimonio genealógico: *haka ara o te hau ha'a tupuna*

En estrecha interacción con los dos ejes antes mencionados, podemos identificar la valoración del patrimonio desde el punto de vista genealógico. Como se mencionó anteriormente respecto de la dimensión espiritual, el patrimonio rapa nui existe y se ampara en la relación “consanguínea” que se establece no solo desde el punto de vista espiritual y territorial, sino también con los conocimientos asociados. De este modo,

la genealogía o *haka ara* responde a un sistema de relaciones desde el cual se establecen, validan y transmiten conocimientos, valores, sentidos y significados.

El traspaso generacional se posiciona entonces no solo como una práctica, sino también como un sentido.

El patrimonio debería ser intrínseco. Debería estar en todas las casas, en todas las familias. El deber rapa nui es enseñar a los niños todo eso. En el caso mío, mi papá me enseñó a tallar, y eso fue la base. Yo después puedo ir recogiendo nuevos conocimientos, pero me dieron la base. Yo sé quién soy, y es ahí de donde sale toda esa creación (entrevista a Hau Moana Hey Araki, 2024).

La relevancia de la genealogía para el pueblo rapa nui es transversal, ya que permite a las personas no solo posicionarse respecto de su ascendencia, sino además en su relación con los otros (Plan Maestro Patrimonial Rapa Nui, 2022).

Esta red de vínculos y relaciones supera lo familiar, para generar un sistema de sentidos y valoraciones que permite designar y reproducir acciones determinadas:

Propio de una epistemología relacional, este entendimiento del mundo a través de conexiones genealógicas permite posicionar y contextualizar relaciones entre las personas, los ancestros, la tierra y el universo como un todo. Como un mapa de relaciones, el *haka ara* define status y responsabilidades, además de designar roles y actividades (Plan Maestro Patrimonial Rapa Nui).

La multidimensionalidad del patrimonio rapa nui se sustenta y reproduce a través de la transmisión genealógica, que permite la apropiación de roles y valores intrínsecos que generan vínculos, significados y emociones propias.

El patrimonio el general es algo que abarca diferentes disciplinas, tanto lo que es la lengua, las historias, los moái, todo el patrimonio vendría a ser súper amplio. Incluso las personas, ya que en ellos existe mucha sabiduría y conocimientos que se traspasan de generación en generación a nosotros, que somos más jóvenes. En este caso, por ejemplo de mi viejo, que sabe tallar, hoy día yo estoy tallando. El patrimonio se traspasa de generación en generación, eso para mí es algo que no se podría describir como algo que podemos tocar (entrevista a Petero Tucki Rengifo, 2023).

Patrimonio vivencial: observar y aprender haciendo

A lo largo de esta investigación prácticamente la totalidad de los entrevistados dieron cuenta de la importancia del patrimonio como algo que “se vive”, es decir, con el cual se establece un vínculo que comienza por la observación.

Yo miro lo verde, los colores. El otro día yo comparaba con los colores que ellos veían, y ellos tenían colores. Yo siempre me imagino, tú tienes un *ahu*, el *moái* es de un color, la plataforma es de un color, lo rojo es un color, el ojo es un color, la obsidiana es un color. Esa era su paleta de colores. Imagínate en una noche de luna, ver esos colores (entrevista a Sonia Haoa, 2023).

El primer nexo a partir de la observación se podría forjar con la percepción detallada e incluso emotiva que se establece con la naturaleza, con el paisaje, con el *kaiŋa*.

La isla se va acercando al continente, se están produciendo muchos cambios. Pero todavía existen cosas “puras” en cierto sentido. ¿Cómo llegar a esas cosas puras? Lo primero, en la manera en que se educa a los niños, hacer el trabajo contrario, que uno les pregunte a los niños. Por ejemplo, preguntarle ¿de qué color es el cielo? Y el niño está tan cerrado en un cuadrado que te dice “el cielo es azul”. Pero el cielo no es azul. Y ahí uno entra a decirle: “A ver... mira bien. Qué colores tiene el cielo. El cielo tiene grises, también tiene amarillos, rojos”. (entrevista a Hau Moana Hey Araki, 2023).

Una primera conexión a través de una “observación profunda” deriva además en la necesidad de hacer, de relacionarse con lo que se observa y con lo que se construye un vínculo personal, familiar y social.

“Cuando ellos aprenden a observar, ellos mismos te van a pedir el hacer. Ya aprendieron qué es el *manavai*, ya saben cómo funciona, pero ahora quieren hacer” (entrevista a Sonia Haoa, 2023).

Por tanto, la relación con los elementos patrimoniales que establecen los y las rapa nui “se construye” desde una primera instancia de observación, y a la inversa, “te construye” sobre la base de la reciprocidad de significados y valores que se otorgan en el contexto en que se desarrolla, y el efecto que eso tiene en la persona desde su “ser rapa nui”.

Me empoderé, me conecté con mi ser, con mi cultura, con todo. El tío siempre, antes de comenzar algo, me dice “conéctate”. Me dice está la piedra ahí, conéctate con la piedra. Quizás es algo de artista. Pero me dice conéctate, mírala, mira la forma, las grietas. Conéctate con lo que estás haciendo, a pata pelada en la tierra, siéntelo. Tú eres rapa nui, tienes que sentir lo que tú eres (entrevista a Mahatu De Rycke, 2023).

Mi acercamiento hacia el patrimonio es a través de la experiencia que me dieron ciertas personas para entrar al mundo del registro, de conocer en terreno la misma isla. Todo lo que sea testimonio de vivencia ancestral. Lo que yo recogí a partir de eso fue utilizar las herramientas que yo domino, que es el registro del dibujo. Eso te da cierta sensibilidad para ver y transmitir las cosas (entrevista a Alan Tepano Haoa, 2023).

La observación, por otro lado, requiere de un contexto, y es ahí donde volvemos a la relación intrínseca del o la rapa nui con su territorio-*kaiya*.

Es la conexión que se provoca si uno los lleva al lugar y les dice acá pasó tal cosa, les cuenta la historia, pero así, con esa magia para niños, uno les crea recuerdos. El hecho de haber salido, ido a un lugar, el hecho de haber compartido con más gente, el compartir, el otro mundo de aprendizaje, literalmente un mundo sin restricciones. Equivócate, pero siempre vamos a estar acá para apoyar (entrevista a Mahatu De Rycke, 2023).

Las relaciones con el patrimonio, en tanto sistema de vínculos, potencian y fortalecen la necesidad de “aprender haciendo”, sustentan la generación de dinámicas culturales propias, que reconstruyen la conceptualización y génesis del patrimonio desde los hechos.

El nacimiento de la cultura rapa nui, el vínculo. En nuestra tradición oral es así. Entonces debemos educar así, con hechos, con gestos. El niño solo va a desarrollar sus ideas. El tema tiene que ver con la tradición, las costumbres, lo que es de uno mismo. Hacer y nacer. Ayudar a otras familias, eso es el patrimonio cultural (entrevista a Jhonny Tucki Hucke, 2023).

Para su transmisión y en cuanto a educación, aparte de poder entregar diferentes conocimientos, llevarlo a la práctica es súper importante. Porque eso te marca, te da un sello cultural. Ahí realmente uno aprende. Resulta, está demostrado (entrevista a Alan Tepano Haoa, 2023).

Este patrimonio, inseparable del “ser” rapa nui, se debe transmitir con una pedagogía propia, con lineamientos educativos propios de la cultura rapa nui, de manera que la observación profunda, el aprender haciendo y el fortalecimiento de la identidad histórica sean el eje de trasmisión cultural que permita concretar la mantención del patrimonio desde su esencia.

El patrimonio y la cultura yo lo veo como una extensión de mí, así lo veo. Como parte de uno. Entonces, uno no puede desligarse de lo que es tuyo. Yo, por lo menos, mi deber siempre fue enseñar a los niños desde la madre, desde lo más interno, lo que tienen ellos de la cultura. Por eso decidí estudiar Pedagogía. Y creo que enseñando a los niños de esta manera como hoy estamos trabajando es la clave. Que uno sienta lo que es suyo, que el niño trabaje, que se ensucie, que logre ver, oler, que lleve, mezcle los sentimientos con lo que hace. Todo esto es de ellos (entrevista a Hau Moana Hey Araki, 2023).

La educación rapa nui es una educación muy práctica. Para mí, la palabra *práctica* es clave, porque sin práctica es difícil aprender. Si yo quiero aprender a

tallar, no puedo aprender si no lo hago. No puedo aprender a pescar si no voy a pescar, no puedo aprender a plantar si no planto. Entonces, pasa lo mismo con el patrimonio. Si no estoy en el patrimonio, si no me llevan, si no soy parte de, cómo yo me voy a involucrar (entrevista a Petero Tucki Rengifo, 2023).

Educación patrimonial y agricultura *tupuna* como herramienta pedagógica

Durante esta investigación hemos abordado el tema patrimonial desde su conceptualización teórica hasta su puesta en práctica a través de la educación rapa nui. Al referirnos a educación rapa nui, y retomando el trabajo relativo al Plan Maestro Patrimonial Rapa Nui, podemos además mencionar el estudio de Principios pedagógicos Rapa Nui (Arthur, 2018b), que, como una primera experiencia que lleva los lineamientos culturales a un ámbito específico —en este caso la pedagogía—, intenta plantear un modelo pedagógico relacionado con ser rapa nui y conectado con la filosofía rapa nui, que dé por sentada la legitimidad de los saberes tradicionales y la importancia de la lengua como vehículo hacia el conocimiento, y

que esté comprometido con la descolonización de la educación rapa nui para la supervivencia y bienestar del Pueblo Rapa Nui; un modelo que, en suma, encuentre en la reivindicación de formas de conocimiento y pedagogías tradicionales rapa nui los cimientos para la formación de niñas y niños empoderados en su identidad e informados en los valores propios de la filosofía y cosmovisión rapa nui (Arthur, 2018b).

Además, podemos dar cuenta de que la experiencia de otros pueblos polinésicos respecto del tema educativo se relaciona directamente con la reconceptualización del patrimonio y el posicionamiento de las nuevas formas de transmitir sentidos, contenidos y valores propios de la cultura rapa nui.

Como recalca Arthur en este estudio,

la experiencia internacional demuestra que la restauración de pedagogías propias y tradicionales en la forma de modelos educativos culturalmente seguros suele surgir como intervención frente a una situación de crisis. En el caso māori, esta situación de crisis se entiende como producto del impacto de sistemas de educación colonial (Arthur, 2018b).

De esta manera, y teniendo en cuenta estas experiencias, la presente investigación apuntó a la conceptualización del patrimonio y la identificación de los ejes estructurales que lo componen desde el punto de vista de la filosofía y cosmovisión rapa nui, y cómo hacerlo deriva en la existencia y fortalecimiento de un sistema educativo propio, que busca rescatar esta esencia patrimonial desde lo profundo.

En este contexto, y a modo de ejemplo, queremos destacar ciertas estrategias pedagógicas que grafican lo anteriormente expuesto desde la teoría hasta la práctica. Específicamente, nos referiremos a un tipo de estrategia pedagógica relacionada con la agricultura, los saberes de la naturaleza y el vínculo con el paisaje cultural.

Me gustaría bajar al volcán con un grupo de niños. Porque el volcán dice mucho, habla harto. Es un contexto que sería nuevo para ellos, como un *manavai* gigante. Ellos conocen y entienden lo que es un *manavai*, pero llevar a ver ese tipo de ecosistema, las plantas, los animales, el agua. Yo creo que por ahí va todo, hay que hacerse parte de eso, y hacer que los niños vuelvan de nuevo a su origen. A que no se desliguen de la naturaleza, de su naturaleza (entrevista a Hau Moana Hey Araki, 2023).

La observación profunda de la naturaleza, el entendimiento del medio y la transmisión de conocimientos desde el sistema de relaciones en que los rapa nui se desarrollan se transforma hoy en una estrategia pedagógica que existe y se concibe a partir de la necesidad de reconceptualizar el patrimonio rapa nui y, por ende, de garantizar su protección desde su esencia.

Todos los volcanes —los 120— son *manavai*. Ellos, el conocimiento que ellos tienen hacia su medio natural, hacia su lugar, hacia la morfología del lugar, hacia lo que ellos pueden explorar, todo es con conocimiento a su naturaleza. Es por eso que el primer conocimiento que ellos tienen es observar (entrevista a Sonia Haoa, 2023).

De este modo, la reapropiación y la reconexión con la naturaleza y el territorio a través de estrategias pedagógicas da cuenta de un sistema de transmisión cultural persistente y consistente que abarca todas las dimensiones estructurales del patrimonio: la genealogía, la identidad territorial, la vivencialidad y el idioma.

Es importante destacar las experiencias educativas actuales, cuyo fin específico es reforzar el vínculo de los niños y niñas con el territorio y el patrimonio desde su multidimensionalidad. Un ejemplo es el caso de la familia Tuki Hucke y su programa pedagógico de agricultura *tupuna* en el sector de Hanga Mai Hiku, donde niños y niñas tienen la posibilidad de replantar estructuras agrícolas tradicionales, con especies nativas y de gran relevancia cultural.

Es una forma de poder rescatar nuestro propio patrimonio a través de los niños. Y ojalá el día de mañana no sea solo en Hanga Mai Hiku, sino en muchos lugares. Enseñar la historia. Para mí ha sido una muy linda experiencia el hecho de ir para allá, plantar con los niños, y el hecho de ver ahora que hay *maika*, hay *toa*. Yo disfruto de eso, porque no es trabajo de uno, es trabajo en conjunto de los niños. Para mí ese proyecto espero que algún día se pueda declarar esa zona

como zona educativa para los niños. No es mío, es del futuro, de los niños. Los niños con los que hemos trabajado ya están creciendo. Algún día ellos van a decir eso yo lo planté. Para mí, yo lo disfruto, ojalá que algún día el patrimonio, que está manejado por el museo o toda esta gente, ojalá que declare los lugares para hacer un lugar cerrado educativo para los niños. Ojalá que empiecen a tener esta cosmovisión, de dejar lugares para poder desarrollar a los niños, pero libremente, no con una reja (entrevista a Jhonny Tucki Hucke, 2023).

Pasó esto con el proyecto en Hanga Mai Hiku, que la intención es poner en valor estos sitios, pero recreándolo de la forma tradicional que lo hacían. Es decir, volver a replantar estos lugares, especialmente con niños, y que vean también esta interacción con el adulto. Es súper importante que vean a este sabio y niños. No sacamos nada con llevar a niños sin que exista esta parte de la educación. Lo importante no es tanto quién lo hace, sino quién lo va a continuar haciendo. Esto requiere una metodología educativa integral. No es solo transmitir conocimientos, sino también la forma de vincularse con el lugar y, a su vez, de vincularse con las personas que te están entregando el conocimiento (entrevista a Petero Tucki Rengifo, 2023).

Ir a terreno y plantar, como un acto concreto de vínculo con la naturaleza, se posiciona por tanto como una acción educativa de especial relevancia, que entrega valores concretos, además de conocimientos y saberes.

Uno enseña a los niños a valorar la tierra y, sobre todo, valorar las técnicas que usaron los ancestrales en época de sequía, por ejemplo. Esta es una forma de terapia tanto para la gente adulta como para los niños, cuando meten las manos en la tierra (...) Tú sientes la diferencia cuando te metes a plantar, es una forma de vivir la vida, de manera sana, tú sientes que te ayuda para la salud. Pero además es productivo. Tú te sientes feliz cuando plantas algo y consumes tu propio producto (entrevista a Rodrigo Paoa Atamu, 2023).

Sería bueno comenzar a hacer este ejercicio, tan básico, como el de plantar el poroto en algodón y ver su proceso. Hacerlo con una planta de acá, un taro, por ejemplo. Ir viendo qué es la planta, hasta el momento no sé si la planta es comestible, hasta que uno lo come. Que aporta para ti, vuelve a ser una parte de ti. Ese es un ciclo. Ahí te das cuenta que estas cosas importantes, como el patrimonio, no están separadas de ti (entrevista a Hau Moana Hey Araki, 2023).

En suma, cada vez es más necesario incorporar este tipo de estrategias pedagógicas de manera permanente en los programas de los establecimientos educativos, pero no solo como una actividad complementaria, sino como parte del currículo pertinente y culturalmente adecuado que exige la protección del patrimonio rapa nui.

Ojalá todos los colegios tengan una vez al mes, ver cómo están esas plantas. Y hacer, como lo que se dice técnicamente ahora, monitoreo. Seguir haciendo. Eso es un valor, no tiene precio. Tenemos que concientizar a los niños (entrevista a Tepano Haoa, 2023).

Las ilustraciones como un canal complementario de transmisión de conocimientos

Como un aporte concreto de este proyecto a las estrategias pedagógicas y que buscan rescatar la esencia profunda del patrimonio rapa nui, se realizaron ilustraciones representativas del contexto patrimonial de una aldea o asentamiento costero. La intención era crear un primer canal de acercamiento al “terreno”, siempre complementario, que permitiera el acceso inicial al entendimiento de que los elementos culturales que hoy se denominan, protegen y gestionan a través del patrimonio son parte de un sistema complejo de interacciones que le otorgan sentido, valor y “vida”.

El dibujo, la observación, al ir a cada lugar y cada sitio, si bien existe una metodología para prospectar, registrar y marcar cosas, uno busca un punto donde uno puede tener una mirada amplia según el sector donde estás, y ahí comienzas a identificar cosas. En la manera así, yo me retiro de lo técnico. Pienso cómo yo, en ese caso como una persona ancestral, cómo viviría en estas condiciones en este lugar (entrevista a Alan Tepano Haoa, 2023).

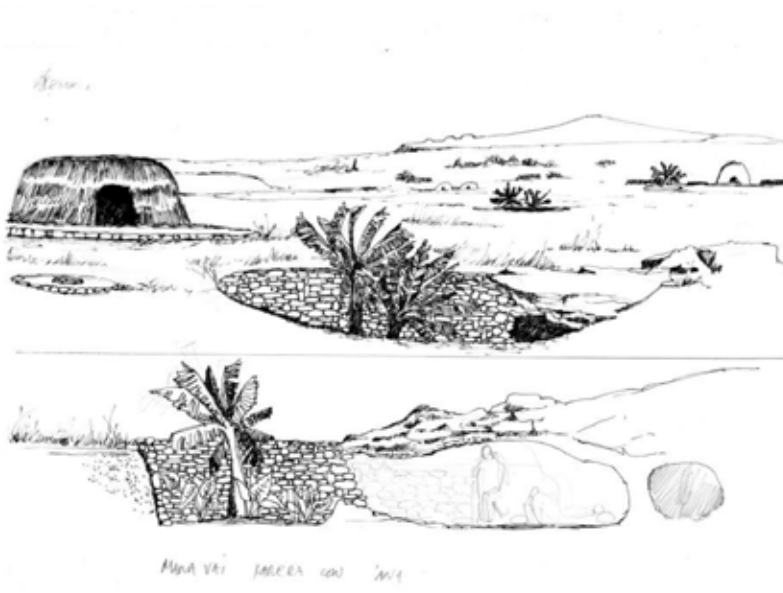


Imagen 1. Ilustración «tipos de manavai». (Alan Tepano Haoa)

Las ilustraciones contribuyen a la necesidad imperante de reconectar a los niños y niñas con el patrimonio desde diferentes nichos de educación, como los colegios y los espacios educativos formales.

No es difícil, dependiendo de la forma en que lo vas a mostrar. Si lo vas a hacer en terreno, o de modo visual, como por ejemplo las ilustraciones. Si no podemos limpiar por ahora, sí podemos hacer un montaje de cómo fue a través de dibujos (entrevista a Alan Tepano Haoa, 2023).



Imagen 2. Ilustración «petroglifos sector Tonjariki». (Alan Tepano Haoa)

CONCLUSIONES

Queremos relevar la importancia de las formas en que se conceptualiza y se investiga el patrimonio rapa nui, ya que tienen directa injerencia en la mantención de la esencia y espíritu de una comunidad, donde, además, se evidencian estrategias educativas que posicionan la relevancia estructural de la transmisión de conocimientos en un contexto holístico e integral.

De este modo, las formas y métodos investigativos a través de los cuales abordamos las conceptualizaciones que circunscriben las investigaciones asociadas al patrimonio demandan una aplicación práctica que vaya más allá del análisis teórico y la descripción cultural. Teniendo en cuenta, además, el estado de vulnerabilidad de las

prácticas y saberes propios del pueblo rapa nui, surge el poder transformador de los conocimientos como un eje estructural para fortalecer aspectos tan importantes como el idioma, las tradiciones y la identidad rapa nui de forma integral, junto con la relevancia de la educación en términos de patrimonio.

Tomando la experiencia māori como referencia exitosa en el desarrollo de una educación culturalmente segura, Arthur señala:

Es relevante el análisis que entrega Rangimarie Pere (1986: 2) respecto a la educación integral. Como explica, enseñar y aprender no es un proceso “de a poco,” sino un “tipo de filosofía de desarrollo integrado” que busca en todo momento reconocer y validar la “absoluta singularidad del niño” y su posición dentro de sus familias, comunidad y el universo. Es precisamente esta filosofía la que inspira y sustenta esta propuesta, que a partir de la identificación de ciertos principios fundamentales busca abarcar los aspectos más esenciales de una educación basada en el desarrollo integrado y apropiado a su contexto cultural (Arthur, 2018b).

Estas experiencias pedagógicas cobran especial relevancia al reconceptualizar el patrimonio de forma esencial y profunda, de modo que los niños y niñas rapa nui puedan relacionarse con su patrimonio desde la red de vínculos propios de su cultura. En este contexto, el patrimonio —rapa nui en este caso— no existe por sí mismo, sino que es un sistema de relaciones, vínculos y emociones que provienen desde y hacia un contexto determinado.

“La utilización moderna del patrimonio nos estaría alejando cada vez más de la esencia del patrimonio, nos desconecta” (entrevista a Sonia Haoa, 2023).

El problema es que tenemos muchas patas arriba de nosotros. Y no podemos tocar nuestra propia tierra. Si a nosotros nos permitieran desarrollar algunos lugares, algún *ahu* o algunos *moái*, se podría tener mucho desarrollo. Porque si tú dices que no se puede, estás prohibiendo. Pero se supone que estás promoviendo una cultura, pero solo la cáscara, no la esencia. Estamos dejando que las cosas se pongan viejas. Esto no puede pasar, porque estamos aquí, estamos vivos, podemos reparar, podemos restaurar. Los niños son la llave del futuro. Lo que a nosotros nos enseñaron nuestros padres, y lo que nosotros transmitimos a nuestros hijos, y ellos a sus hijos. Entonces, estamos en un círculo (entrevista a Jhonny Tucki Huckle, 2023).

Las formas en que la comunidad rapa nui visibiliza y pone en valor el patrimonio en la actualidad se desprenden de esta concepción holística, que además se ha posicionado como una herramienta de transmisión de conocimientos y como el sustento de una nueva pedagogía y forma de difundir el patrimonio en diferentes contextos educativos formales e informales.

Esta pedagogía patrimonial, y en concordancia con lo trabajado en el Plan Maestro Patrimonial Rapa Nui (2020), se sostiene no solo en el reconocimiento de la cosmovisión, filosofía y valores rapa nui, sino también en visibilizar, instalar y difundir prácticas educativas que se enmarcan en un sistema que conceptualiza esas relaciones ontológicas, epistemológicas y axiológicas rapa nui.

La razón de ser del patrimonio no se agota en sí misma, del mismo modo que el patrimonio no se constituye por sí mismo. Depende de instancias externas a él (los agentes de patrimonialización) que lo convierten en patrimonio al significarlo y valorarlo (en todos los sentidos correlacionados del término). Por eso no es un ser-en-sí ni un ser-para-sí, sino que es un ser-de-sí para el mundo (Criado-Boado y Barreiro, 2013).

El patrimonio, en este sentido, es una construcción recíproca de relaciones y vínculos que responden a diferentes contextos y necesidades. Es nuestra labor, por tanto, permitir y fomentar la reproducción y visibilización del patrimonio desde su esencia dinámica y profunda.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la comunidad rapa nui por cuidar, proteger y valorar su patrimonio desde el espíritu, y especialmente a los niños y niñas de Rapa Nui, por llevar la cultura y el patrimonio en lo profundo.

Māuru-uru ki te nu'u ta'ato'a o te kaiŋa nei ko Rapa Nui, o te hāpa'o 'e o te haka 'ite o ruŋa i te hauha'a henua hai ŋaŋa. O ira, he māuru-uru roa ki te ŋā poki ta'a to'a o Rapa Nui, nā 'i roto i a rāua e ora mai ena te kuhane o te kōŋa era ko Rapa Nui.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arthur, Jacinta (2018a). *Estudio base de articulación y validación inicial de lineamientos culturales para iniciativas e intervenciones patrimoniales (Plan Maestro del Patrimonio Rapa Nui)*. STP-CMN. Isla de Pascua: Consultoría STP-CMN, 2017-18.
- (2018b). Principios pedagógicos rapa nui. Hoŋa'a Re'o- CONADI. Rapa Nui.
- (ed.) (2022). *Plan Maestro del patrimonio Rapa Nui: 'Ūmaŋa Haka Tika Mana'u mo te Hauha'a Henua*. Secretaría Técnica de Patrimonio Rapa Nui, Consejo de Monumentos Nacionales.
- (2023). *Patrimonio, políticas de reconocimiento y nuevas formas de gubernamentalidad indígena en Rapa Nui*. Manuscrito no publicado.
- Chambers, Erve (2000). "Applied ethnography", en: Norman K. Denzin e Yvonna Lincoln (eds.). *Handbook of Qualitative Research (2ª ed.)*. Thousand Oaks, California.

- Criado-Boado, Felipe, y David Barreiro (2013). “El patrimonio era otra cosa”, en: *Estudios Atacameños*, 45.
- Gimeno, Juan Carlos (2008). “Asomarse unos centímetros más allá del borde, ahí donde la perspectiva se amplía ligeramente”, en: Mercedes Jabardo, Pilar Monreal y Pablo Palenzuela (coords.). *Antropología de orientación pública: Visibilización y compromiso de la antropología: XI Congreso de Antropología de la FAAEE* (pp. 247-275). Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte.
- Nicholas, George (2021). “Protecting indigenous heritage objects, places, and values: challenges, responses, and responsibilities”, en: *International Journal of Heritage Studies*, 28(3), pp. 400-422.
- Rodríguez, Gregorio, Javier Gil y Eduardo García (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Smith, Laurajane (2004). *Archaeological Theory and the Politics of Cultural Heritage*. Londres: Routledge.
- (2006). *Uses of Heritage*. Londres: Routledge.
- (2007). “Empty Gestures? Heritage and the Politics of Recognition”, en: H. Silverman y D. F. Ruggles (eds). *Cultural Heritage and Human Rights*. Nueva York: Springer.
- Smith, Linda Tuhiwai (1999). *Decolonizing methodologies. Research and Indigenous Peoples*. Dunedin: Otago University Press.
- (2009). “Kaupapa Maori: Principles and Practices. A Literature Review”, en: *International Research Institute for Maori and Indigenous Education*. Auckland: University of Auckland.
- Taylor, Steven J., y Robert Bogdan (1995). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. México: Paidós.
- Waterton, Emma (2010). *Politics, Policy and the Discourses of Heritage*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Investigadora responsable

PAULINA TORRES JERIA
Antropóloga
Secretaría Técnica de Patrimonio Rapa Nui
Consejo de Monumentos Nacionales

Coinvestigadores

ALAN TEPANO HAOA
Experto en patrimonio y dibujante técnico arqueológico

SONIA HAOA CARDINALI
Arqueóloga

HAU MOANA HEY ARAKI
Profesor y escultor rapa nui

RODRIGO PAOA ATAMU
Cultor y profesor

JHONNY TUCKI HUCKE
Cultor y escultor rapa nui

MAHATU DE RYCKE ATÁN
Artista y estudiante de Arquitectura

PETERO TUCKI RENGIFO
Artista y escultor rapa nui

VAI TIARE TUKI RENGIFO
Profesora

INFORME FINAL:

**MEDIO SIGLO DE HISTORIA:
TENDENCIAS DE INVESTIGACIÓN EN
LA FERIA CIENTÍFICA NACIONAL JUVENIL
DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL
(1970-2020)**

La tradición mundial de las ferias de ciencia escolar nace con la primera Feria de Ciencias para Niños, organizada en Nueva York con la cooperación del School Nature League y el Museo Americano de Historia Natural (AMNH) en 1928. Luego, se expandieron por el mundo con el objeto de promover la investigación en edad escolar, pues son lugares de encuentro entre jóvenes que compiten y exhiben públicamente sus proyectos de investigación, dedicados a distintas áreas del conocimiento humano.

En Chile, la primera feria de ciencias también nació del diálogo entre el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) y las escuelas. El 3 de octubre de 1970 se inauguró la primera Feria Científica Nacional Juvenil (FCNJ), en la que participaron 120 estudiantes de educación básica y media de Santiago. Sus principales promotores fueron Germán Pequeño y Grete Mostny, directora del MNHN de aquel entonces, que caracterizó su gestión por fortalecer instancias que promovieran vínculos significativos entre diversos públicos y la ciencia.

Debido al empuje institucional y la repercusión del museo entre los establecimientos escolares en el país, la FCNJ se ha mantenido a lo largo de los años y se transformó en la feria de ciencias vigente más antigua de Chile y una de las más longevas de Latinoamérica. Solo se ha suspendido dos veces en su historia, en 2010 por el terremoto que afectó la zona central del país y en 2021 por la pandemia de COVID-19. Además, ha sabido adaptarse a los cambios, ya que incluso tiene algunas versiones híbridas (2022) y otra cien por ciento digital (2020).

En su primer medio siglo de historia participaron decenas de miles de estudiantes, quienes exhibieron sus proyectos de investigación año a año en el salón central del museo. Cada uno de ellos y ellas dejó documentación invaluable, que no solo resume sus intereses científicos, sino que también, a través de su puesta en valor y estudio, puede ayudar a comprender de mejor manera cómo la educación científica en Chile se ha relacionado con su contexto histórico.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Durante casi cien años de historia, las ferias de ciencia mundiales han sido espacios de gran importancia para alentar a estudiantes a realizar y divulgar investigaciones

científicas en museos, universidades y escuelas. Sin embargo, se han desarrollado pocos estudios para conocer sus contextos y beneficios sociales (Bencze y Bowen, 2009; Purzer y Baker, 2003), ya que se han centrado principalmente en analizar los frutos de la alfabetización científica (Hollingsworth et al., 2018; Jaworski, 2013; Schmidt y Kelter, 2017) y la motivación de la participación (Czerniak y Lumpe, 1996; Dionne et al., 2011; Gomez, 2007). Estudios latinoamericanos han resaltado aspectos locales sobre la vocación científico-tecnológica promovida por las ferias en Costa Rica (Retana, Vázquez y Camacho, 2018; Retana y Vázquez, 2016) y el uso de lenguaje científico por parte de estudiantes argentinos (Rassetto et al., 2005).

Pocos estudios se han dedicado al entorno social de las ferias científicas (Bencze y Bowen, 2009; Terzian, 2008), como también se denota un escaso interés por analizar los proyectos que se presentan, salvo experiencias sobre ferias brasileñas (Dos Santos, 2012; Santos et al., 2017). Los artículos sobre ferias científicas elaborados en Chile son aún más escasos, por lo que se desconoce gran parte de su historia, impacto y características. Entre estas referencias se encuentra la investigación de una feria universitaria y la motivación científica que ejerce entre escolares (Oppliger, Núñez y Gelcich, 2019) y los procesos de aprendizaje que se desarrollan en la Expo-Ciencias Nacional, a cargo de la Fundación Club Ciencias Chile (Riquelme y Orellana, 2018). Respecto de la FCNJ del MNHN se encuentran algunas breves revisiones históricas conmemorativas (MNHN, 2008; Robles, 1999) y otra sobre cómo empleaban el pensamiento crítico y mágico las y los participantes de la versión número 45 (Canto y Romo, 2018).

Ahora bien, considerando que desde 1970 en adelante el mundo ha experimentado una ola de adelantos materiales, al son de la globalización y la carrera científica, aún se desconoce el vínculo entre los temas que abordan los proyectos presentados en la FCNJ y las orientaciones globales sobre ciencia, tecnología y medioambiente.

Para dilucidar esta duda, se propuso como objetivo investigar las principales tendencias de interés científico, tecnológico y medioambiental en los proyectos seleccionados de las primeras 50 versiones de la FCNJ del MNHN y relacionarlas con su contexto histórico-científico por medio del análisis de su documentación patrimonial (1970-2020). Para ello es necesario revisar la documentación histórica de cinco décadas, con lo que se accederá por primera vez a este patrimonio documental, que no había sido sistematizado ni puesto en valor.

METODOLOGÍA

El primer paso del proyecto fue ordenar e inventariar la documentación histórica producida por la FCNJ en 49 años de actividad¹, labor que se materializó en el Fondo Documental Feria Científica Nacional Juvenil MNHN. En total, se contabilizaron 52.486 páginas, distribuidas en 100 cajas de conservación diseñadas para evitar el deterioro del material. Cada contenedor fue identificado con el año de producción, versión correspondiente y un número único de caja. Dentro del inventario, y siguiendo las normas internacionales de archivística, cada unidad o expediente fue codificado con un número único, asociado a información que remite al tipo de documento, alcance del contenido, fecha de elaboración, páginas, ubicación y notas del archivo. Esta información permite acceder de manera expedita y ordenada al conjunto de documentación. A su vez, para proteger y diferenciar las unidades o expedientes, se removieron algunos elementos como carpetas y materiales metálicos, y se interfolió cada documento con papel de 56 gramos, libre de ácido, a fin de ayudar a la conservación de dicho patrimonio.

En paralelo al avance del inventario documental, se desarrolló una base de datos que permitió organizar y procesar la información de los documentos patrimoniales. Esta se organizó por década y cada uno de los proyectos científicos considera el ID del documento patrimonial, la versión de la FCNJ, el año, el nombre de los participantes, desagregación por género, el nivel educacional, nombre del proyecto, colegio, y resumen u objetivo de investigación.

Posteriormente, tras un análisis deductivo de la muestra organizada por décadas, se realizó una primera distribución de los proyectos en cuatro categorías: ciencias naturales, ciencias sociales, tecnología y medioambiente. Para cada una de estas categorías se levantaron subcategorías. A las subcategorías en tendencia, es decir, aquellas que suman más del 50 % de la muestra de la década, se les asignaron inductivamente códigos de análisis. Con el fin de mejorar la comprensión de las elecciones metodológicas, cada categoría, subcategoría y código fue definido de manera precisa (Tabla 1).

Este estudio no considera el análisis extendido de la categoría ciencias sociales en relación con sus vínculos globales, pues es una muestra poco significativa y siempre mínima a lo largo de las décadas. Tampoco incurre en ningún tipo de modificación, ni los números alcanzan a transformarse en tendencia de investigación. Por ello, esta categoría se considera exclusivamente de manera cuantitativa para establecer variables estadísticas, pues de esta manera puede ser útil para una próxima investigación.

¹ Los documentos producidos en 2020 no fueron incluidos en el archivo, ya que, por la contingencia sanitaria en la cual fue desarrollada aquella versión de la FCNJ, se encuentran en formato digital. Se espera integrar parte de esta documentación en un futuro cercano.

El total de la muestra analizada corresponde a 3.374 proyectos, que representan el 97 % de las investigaciones de los primeros 50 años de la FCNJ. Con el fin de apuntar al objetivo general de investigación, la muestra se compone de proyectos que se presentaron físicamente en el salón del MNHN (no considera los ausentes), que se encuentran en las actas y catálogos oficiales, y cuya documentación asociada entrega la información suficiente para poder categorizarlos (título, objetivos y/o resumen).

Para explicar las tendencias científicas se buscó bibliografía sobre la historia de las ciencias naturales, la tecnología y la comprensión del medioambiente. Se consideraron conceptos que englobaran los cambios, a fin de seguir un hilo conductor durante el periodo estudiado. En paralelo se elaboró una tabla cronológica con hitos anuales, junto a su autor/a, descripción y categoría. Se integraron los acontecimientos asociados a las tendencias generales de la FCNJ para distinguir vínculos y mejorar el análisis.

Tabla 1. Categorías, subcategorías y códigos de análisis

Categoría	Subcategoría	Códigos (solo de subcategorías en tendencia)
Ciencias naturales	Biología	Modelos biológicos, microbiología, bioprocesos, bioquímica, organismos uni y pluricelulares
	Salud humana	Enfermedades, drogas, sexualidad, funcionamiento de sistemas
	Zoología	Especies y taxas, plagas, conservación
	Botánica	Fisiología vegetal, ciencia básica, biotecnología, especies exóticas
	Ciencias de la tierra	Geología, paleontología, ciencias atmosféricas
	Química	
	Física y estudio del universo	
	Ecología	
Tecnología	Innovación	Incremental, sostenible, disruptiva
	Réplica de modelos	Construcción de tecnología preexistente, energía, computación, robótica, tecnología aeroespacial
Medioambiente	Problemas ambientales	Contaminación, agua, ozono, reutilización
	Ecosistemas críticos	

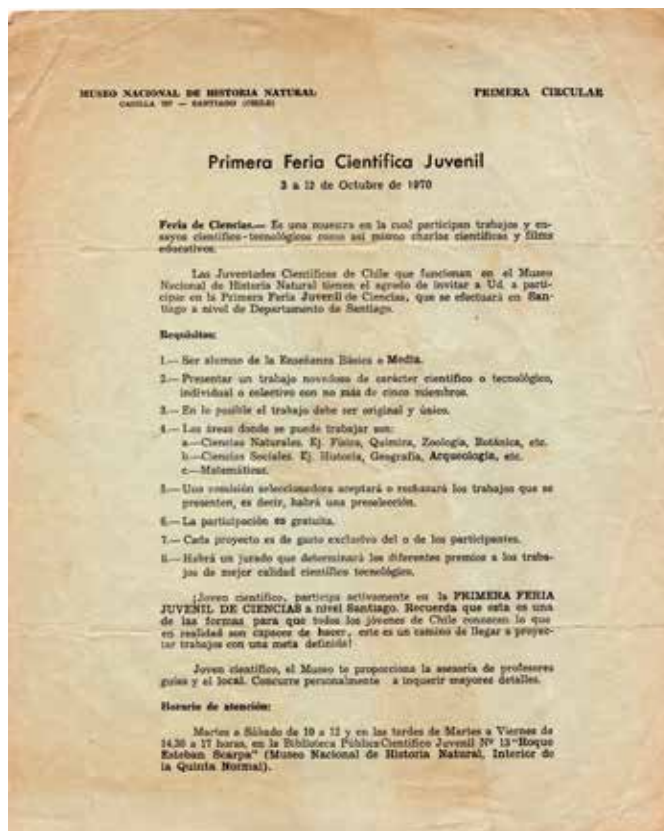


Imagen 1. Circular pra inscribirse en la primera FCNJ, 1970. (Archivo Patrimonial FCNJ)

RESULTADOS

Tendencias mundiales en ciencia, tecnología y medioambiente

Este marco histórico pretende sintetizar las principales tendencias del conocimiento de las ciencias naturales, el desarrollo tecnológico y el estudio del medioambiente entre 1970 y 2020². La comunidad científica ha conceptualizado las preocupaciones y progresos en estas áreas con los términos *tercera revolución industrial*, *sociedad del conocimiento* y *era del desarrollo sostenible*.

² La división de las disciplinas científicas es un debate aún en desarrollo. Tomando como base la clasificación propuesta por la Unesco (1988), nuestro interés está en la astronomía y astrofísica, la física, la química, las ciencias de la vida, las ciencias de la tierra y el espacio, las ciencias agronómicas, las ciencias médicas y las ciencias tecnológicas.

Luego de la Segunda Guerra Mundial comienza un proceso vertiginoso de cambios en todos los niveles de la vida humana que tienen como protagonistas a las ciencias experimentales y la tecnología. Desde 1970 a la actualidad, este proceso se ha acelerado. Colaboraron también los cambios geopolíticos que se desencadenaron en los años setenta y se acentuaron a fines del siglo XX con el fin del bloque soviético, que contribuyeron a la globalización (Salvat y Serrano, 2011). Las transformaciones se engloban en la “tercera revolución industrial”, derivada de los avances e influencia de la electrónica, las comunicaciones y la automatización de procesos en la actividad humana. En todo este periodo se va desarrollando una *sociedad postindustrial* y, específicamente, una *sociedad de la información*. Este término destaca el protagonismo de la información y su influencia en las actividades económicas y las relaciones espacio-temporales (Salvat y Serrano, 2011).

Bajo una economía cada vez más global, que reconfigura y descentraliza los sistemas de producción, se desarrollan las energías renovables, los computadores personales, el internet libre, los dispositivos de telefonía móvil, y medios de transporte más automatizados y eficientes (Calle, 2023). Ya en el siglo XXI, la inteligencia artificial, la realidad virtual, la transmisión de datos entre aparatos electrónicos, las impresoras 3D y las capacidades de procesar cada vez más cantidades de datos (o Big Data) han planteado nuevas posibilidades para el desarrollo científico-tecnológico, por lo que se tiende a identificar una nueva etapa dentro de esta revolución (Calle, 2023, p. 55).

El desarrollo de tecnologías que promueven el tránsito de lo analógico a lo digital también caracteriza la tendencia científica-tecnológica de la época, cuando surge el término *era digital* por el rol que cumple la estructura binaria y algebraica en el manejo de la información (Salvat y Serrano, 2011, p. 21). Las *tecnologías convergentes* (o NBIC) han cobrado gran relevancia en la expansión de las capacidades humanas y en la solución de problemas sociales, con la colaboración de la nanotecnología, la biotecnología, las ciencias de la información y las ciencias cognitivas (Morales, 2020).

Tras el hito del programa espacial Apolo 11 en 1968, el primer alunizaje, las preocupaciones en los años setenta se volcaron a las sondas no tripuladas para estudiar el Sol y los planetas (Calle, 2023, p. 86). En los años noventa, la colaboración internacional entre agencias aeroespaciales fue fundamental para la creación de estaciones espaciales para mantener programas y realizar experimentos científicos (Calle, 2023, p. 88), así como para el desarrollo de telescopios espaciales más potentes (Sánchez y Cuevas, 2009; Teixeira et al., 2022). Otra tendencia ha sido estudiar las condiciones del planeta Marte para proyectar su colonización (Calle, 2023, p. 89). En el último tiempo, las agencias espaciales privadas, con interés comercial y capacidad financiera, han abierto una nueva posibilidad de sobrevolar la Luna (Calle, 2023, p. 95).

Los avances tecnológicos también han permitido profundizar en el conocimiento sobre lo orgánico y la salud humana. Desde los años 60, con la codificación del

ADN y el posterior avance en la cartografía genética y la manipulación celular, la biotecnología e ingeniería genética provocaron cambios importantes en medicina y alimentación (Calle, 2023, p. 122). El crecimiento poblacional, las enfermedades y las necesidades alimentarias motivaron a la comunidad científica a centrarse en la producción agrícola, la mejora de problemas genéticos y el aumento de las capacidades biológicas. La clonación también es parte de la agenda. Por su parte, la “revolución verde” originó una creciente intervención científica y tecnológica dentro de la agricultura, en miras de fortalecer la producción y estructura celular de las plantas alimenticias para mejorar su rendimiento y defensas contra las plagas (Calle, 2023, p. 123; Cornide, 2001; García, 2004). Durante este periodo tanto el trabajo interdisciplinario como la innovación tecnológica ampliaron el saber médico en todos los aspectos, tales como las capacidades de diagnóstico, intervención, prevención y rehabilitación (Calle, 2023, p. 135; Herreman, 2007).

Paulatinamente, la demanda exponencial de recursos, el rápido avance de la productividad y los desarrollos científico-tecnológicos fueron trayendo consecuencias importantes para el medioambiente en formas no experimentadas en siglos anteriores. En la década de los setenta, la preocupación científica y política comienza a comprender la dimensión global del deterioro ambiental, el cambio climático estimulado y la percepción cada vez mayor de finitud planetaria. Por eso, este periodo se denomina “era del desarrollo sostenible” (Sachs, 2015) o “siglo planetario” (Bevilacqua, 1997). La ecología y las ciencias ambientales fueron comprendiendo el medioambiente terrestre como un ecosistema que se equilibra reorganizando sus partes contra las perturbaciones, mas no a partir de un supuesto orden preconcebido (Giannuzzo, 2010; Solares Castillo, 2007, p. 20). La contaminación de los mares, el uso de combustibles minerales y fósiles, las emisiones de gases, la acumulación de esmog, el peligro de la radiación, entre otros factores, son fenómenos que han acaparado la atención mundial (Bevilacqua, 1997).

El concepto de *desarrollo sostenible*, surgido en los años ochenta, engloba un cambio en la explotación de recursos hacia una más afable con el medioambiente (Bustos y Chacón, 2009). La atención se centra cada vez más en las interacciones entre “economía mundial, sociedad global y el medioambiente físico” (Sachs, 2015, p. 16). El concepto de *sustentable*, que también surge en este periodo, sostiene un ideario de crecimiento económico eficiente, progresivo y equitativo, a fin de detener la degradación planetaria (González, 2008, p. 7).

Este breve sobrevuelo por las tendencias científicas mundiales muestra que durante el periodo de actividad de la FCNJ, en el mundo la ciencia, tecnología y medioambiente han sido cada vez más importantes. Los problemas sociales y ecosistémicos han incentivado, entre otras áreas, la innovación tecnológica, la intervención de la materia orgánica y la toma de conciencia sobre la fragilidad planetaria.

Tendencias de investigación de la FCNJ (1970-2020)

En los primeros 50 años de FCNJ participaron 3.374 proyectos de investigación, con una distribución inequitativa en el tiempo, pues, a medida que las décadas avanzaban, la cantidad de proyectos aceptados para participar fue decreciendo, de manera que en los setenta se ingresaron 921 y 958 en la década del ochenta, número que descendió a 594 en los noventa. Con la llegada del nuevo milenio los proyectos participantes siguieron bajando a 556 en la primera década, hasta llegar a 345 en el último periodo analizado.

Del total de la muestra, el 62 % (2.094 propuestas) corresponde a la categoría de ciencias naturales, disciplina que predomina durante las cinco décadas analizadas. Por su parte, la categoría de ciencias sociales es constantemente aquella que reúne la menor cantidad de proyectos, ya que representa, en promedio, solo el 8,4 % del total de la muestra (284 investigaciones).

Ahora bien, las categorías de tecnología y medioambiente variaron a lo largo de los años, de modo que la primera corresponde a la segunda mayoría en las décadas de los 70, 80 y 90 (con un 19,3 %, 24 % y 17,7 % respectivamente); sin embargo, durante el nuevo milenio son los proyectos vinculados con el medioambiente los que cobran protagonismo y ocupan el segundo lugar (19,1 % en la década del 2000 y 19,4 % durante la década del 2010) (Tabla 2, Imagen 2).

Tabla 2. Total de proyectos FCNJ, 1970-2020

Proyectos 1970-2020		
Total muestra	3.374	100 %
Ciencias naturales	2.094	62
Ciencias sociales	284	8,4
Tecnología	640	19
Medioambiente	356	10,6

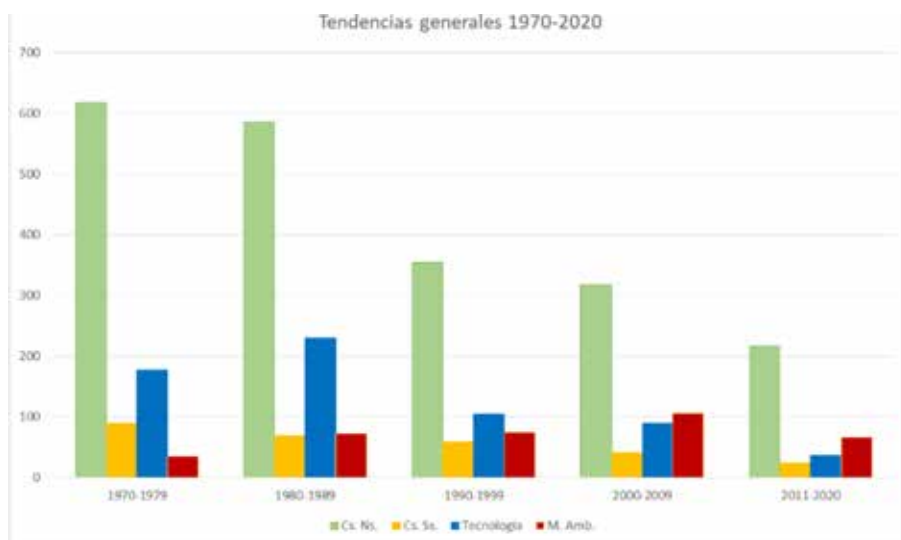


Imagen 2. Distribución de proyectos por décadas y categorías (1970-2020).

Primera década: 1970-1979

El total de la muestra es de 921 proyectos de investigación, de los cuales el 67,1 % corresponde a estudios sobre ciencias naturales (618 investigaciones), seguido del 19,3 % de proyectos sobre tecnología (178 investigaciones), del 9,8 % relacionado con estudios vinculados a las ciencias sociales (90 investigaciones) y tan solo un 3,8 % dedicado a temáticas medioambientales (35 investigaciones). A continuación, se presentan las subcategorías en tendencias y los porcentajes que representan los códigos más estudiados.

Tabla 3. Tendencias 1970-1979

Subcategorías Ciencias naturales	Códigos en tendencia Ciencias naturales	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Biología	Bioprocesos	102	27
	Modelos biológicos	77	20,4
Zoología	Especies y taxas	58	15,4

Subcategoría Tecnología	Código en tendencia Tecnología	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Réplica de modelos	Construcción de tecnología preexistente	121	71,2
	Tecnología espacial y transporte	29	17,1
Subcategoría Medioambiente	Código en tendencia Medioambiente	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Problemas ambientales	Contaminación	17	85

Segunda década: 1980-1989

El total de la muestra analizada corresponde a 958 proyectos de investigación, de los cuales el 61,2 % está dedicado a estudios sobre ciencias naturales (586 investigaciones), seguido por un 24 % de proyectos sobre tecnología (230 investigaciones), de un 7,6 % relacionados con estudios vinculados al medioambiente (73 investigaciones) y de un 7,2 % con temas relativos a las ciencias sociales (69 investigaciones). A continuación, se presentan las subcategorías en tendencia por cada categoría y los porcentajes que representan sus códigos más estudiados.

Tabla 4. Tendencias 1980-1989

Subcategorías Ciencias naturales	Códigos en tendencia Ciencias naturales	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Biología	Modelos biológicos	80	22,6
	Bioprocesos	78	22
Zoología	Especies y taxas	70	19,8
Subcategoría Tecnología	Código en tendencia Tecnología	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Réplica de modelos	Construcción de tecnología preexistente	106	61,6
	Energía	25	14,5

Subcategoría Medioambiente	Código en tendencia Medioambiente	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Problemas ambientales	Contaminación	28	52,8
	Agua	13	24,5

Tercera década: 1990-1999

El total de la muestra analizada corresponde a 596 proyectos de investigación, de los cuales el 59,8 % son estudios sobre ciencias naturales (355 investigaciones), de modo que se mantiene la tendencia a representar más de la mitad de los proyectos, que también ha caracterizado los años anteriores de la FCNJ. Con un 17,7 %, a ciencias naturales le siguen proyectos sobre tecnología (105 investigaciones), un 12,6 % relacionado con estudios vinculados al medioambiente (75 investigaciones) y un 9,9 % con temas relativos a las ciencias sociales (59 investigaciones), disciplina que concitó el menor interés de la década. A continuación, se presentan las subcategorías en tendencia por cada categoría y los porcentajes que representan sus códigos más estudiados.

Tabla 5. Tendencias 1990-1999

Subcategorías Ciencias naturales	Códigos en tendencia Ciencias naturales	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Botánica	Ciencias básicas	28	13,5
	Biotecnología	27	13
Zoología	Especies y taxas	70	22,7
Subcategoría Tecnología	Código en tendencia Tecnología	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Réplica de modelos	Construcción de tecnología preexistente	21	37,5
	Computación	17	30,4
Subcategoría Medioambiente	Código en tendencia Medioambiente	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Problemas ambientales	Contaminación	16	36,4
	Agua	14	31,7

Cuarta década: 2000-2009

El total de la muestra analizada corresponde a 556 proyectos de investigación, de los cuales el 57,1 % está dedicado a estudios sobre ciencias naturales (318 investigaciones), lo que corrobora su tendencia hegemónica. Durante esta década, por primera vez y luego de su crecimiento sostenido, la categoría de medioambiente alcanza el segundo lugar, con el 19,1 % de los proyectos, es decir, 106 investigaciones. En tercer lugar aparece la categoría de tecnología, con el 16,2 % (90 proyectos), y, por último, ciencias sociales, con 42 propuestas (7,6 %) en los últimos diez años. A continuación, se presentan las subcategorías en tendencia por cada categoría y los porcentajes que representan sus códigos más estudiados.

Tabla 6. Tendencias 2000-2009

Subcategorías Ciencias naturales	Códigos en tendencia Ciencias naturales	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Biología	Microbiología	34	20
	Bioquímica	31	18,2
Botánica	Fisiología vegetal	21	12,4
Subcategoría Tecnología	Código en tendencia Tecnología	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Innovación	Sostenible	26	48,1
	Incremental	23	42,6
Subcategoría Medioambiente	Código en tendencia Medioambiente	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Problemas ambientales	Agua	33	54
	Reutilización	16	26,2

Quinta década: 2011-2020

Para la última década analizada se consideraron 345 proyectos de investigación. De ellos, el 62,9 %, es decir, 217 propuestas, corresponden a ciencias naturales, lo que confirma la tendencia general en las cinco décadas del estudio. A ellas les sigue, con un 19,4 %, investigaciones relativas al medioambiente (67 proyectos), un 10,7 % de tecnología (37 proyectos) y finaliza con 24 proyectos de ciencias sociales, los cuales representan el 7 % de la década. A continuación, se presentan las subcategorías en tendencia por cada categoría y los porcentajes que representan sus códigos más estudiados.

Tabla 7. Tendencias 2011-2020

Subcategoría Ciencias naturales	Códigos en tendencia Ciencias naturales	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Biología	Bioquímica	36	29,8
	Microbiología	24	19,8
	Bioprocesos	16	13,2
Subcategoría Tecnología	Código en tendencia Tecnología	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Innovación	Sostenible	14	46,7
	Incremental	12	40
Subcategoría Medioambiente	Código en tendencia Medioambiente	Cantidad de proyectos	Porcentaje de la tendencia
Problemas ambientales	Reutilización	20	47,6
	Contaminación	12	28,6

La Feria Científica y su época

La FCNJ surge en medio de un proceso global en que las investigaciones y aplicaciones de las ciencias naturales y tecnologías, junto a la preocupación por el medioambiente, están en auge. A continuación, se analizarán los vínculos entre algunos desarrollos relevantes en ciencias naturales, tecnología y medioambiente, y proyectos presentados en las ferias.

Primera década: 1970-1979

Los descubrimientos globales relevantes para las *ciencias naturales* se remiten a las áreas de biología y medicina. Al comenzar la década ya se había realizado el primer trasplante de corazón, fecundación *in vitro* y, gracias a las vacunas, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró la primera erradicación de una enfermedad humana. Tras descifrar el código genético, comienza a estudiarse más detalladamente la secuencia del genoma (que logró ser descifrado), el ADN, el ARN y la clonación. En lo que respecta al estudio de la evolución celular, uno de los hitos es que en 1970 se da cuerpo a la teoría endosimbiótica, con la cual las células eucariotas cobran relevancia en la búsqueda del origen celular.

De los 618 proyectos de la FCNJ en la categoría de ciencias naturales, el interés se centró en temas relativos a la biología (34 %), seguidos por la preocupación respecto de la salud humana (13,6 %) y estudios zoológicos (13,4 %). El análisis de estas subcategorías en tendencia indica que el principal código en investigación de la década fue el estudio de bioprocesos (27 %), por ejemplo, la observación de la metamorfosis de insectos, la reproducción de diversas especies, cirugías para evaluar los efectos de la extirpación de órganos, y el estudio y experimentación en los sistemas endocrino, digestivo y reproductor, realizados principalmente en roedores y aves. De esta manera, la FCNJ se dedicó a estudios de observación y experimentación macroscópica de seres vivos, mientras que en lo global se centraba en la búsqueda de respuestas microscópicas sobre el genoma y lo celular.

En relación con la *tecnología*, el desarrollo de nuevos inventos, especialmente en las áreas de telecomunicaciones y computación, marcó la época. Se comienza a elaborar una red de computadores conectados simultáneamente (1967) y se envía el primer mensaje de un servidor a otro conectado a una red. Se desarrolla un prototipo de la fibra óptica, se crea el correo electrónico y los disquetes floppy. La telefonía móvil tiene un gran desarrollo, y en 1973 se realiza la primera llamada desde un teléfono portátil. Se crean las primeras pantallas LCD, se da inicio a la televisión pagada y se perfecciona la comunicación infrarroja con el mejoramiento del control remoto. También aparecen los reproductores de música portátiles (1972), las consolas de videojuegos (1972) y el VHS (1976). La ingeniería vinculada a la astronomía también progresó en el contexto de la Guerra Fría y la carrera espacial, momento en que se crearon sondas y naves aeroespaciales.

La categoría de tecnología engloba 178 proyectos presentados en la primera década de la FCNJ, de los cuales 170 (95,5 %) corresponden a la subcategoría de réplicas de modelos. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que el código que más se repitió, con el 71,2 %, fue la construcción de modelos tecnológicos preexistentes, como incubadoras, acuarios, telescopios, centrífugas, contador Geiger, radios, proyectores, motores, aparatos electrónicos, relojes, calculadoras, entre otros. El segundo código en tendencia (17,1 %) corresponde al de tecnología espacial y transporte, donde aparecen revisiones bibliográficas en torno a la carrera espacial y su tecnología, maquetas de naves espaciales y cohetes estadounidenses y soviéticos. De esta manera, si bien la tendencia de la FCNJ en tecnología aún no se vincula con internet, sí responde a su época, ya que intenta explicar cómo funcionan los productos tecnológicos y aeroespaciales que estaban comenzando a ser masificados.

En cuanto al *medioambiente*, comienza a surgir una preocupación por el daño de la capa de ozono y por el efecto invernadero, así como el cuestionamiento a las industrias por su responsabilidad, al tiempo que se masifica el término *calentamiento global*. Se funda el Club de Roma para enfrentar los problemas medioambientales ocasionados por el crecimiento económico (1968) y por primera vez la ONU realiza una conferencia

con temática medioambiental (1972). En 1976 se publica un extenso estudio dedicado a modelos climáticos, el que propone que la actividad humana es la causante del cambio climático.

En la primera década de la FCNJ 35 proyectos correspondieron a la categoría de medioambiente y la tendencia indica que el 57,1 % se preocupó de discutir sobre los problemas ambientales que caracterizaron a la época. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que un 85 % de los proyectos se interesaron por estudiar temáticas de contaminación, principalmente del aire, el esmog, la contaminación acústica y revisiones bibliográficas sobre cómo las personas dañan el medioambiente y qué hacer al respecto. De esta manera, al igual que en el resto del mundo, la FCNJ se centró en estudiar la contaminación atmosférica desde perspectivas generales (no aparecen temas específicos como la capa de ozono, por ejemplo), así como sus causas antrópicas.



Imagen 3. Afiche de la primera FCNJ, 1970. (Archivo Patrimonial FCNJ)

Segunda década: 1980-1989

En el área de *ciencias naturales* se crea la primera vacuna contra la hepatitis B y en 1982 se propone un tratamiento contra la lepra. Sin duda, uno de los hitos fue el descubrimiento del virus que causa el sida, nombrado en 1985 como VIH. Respecto de su tratamiento, en 1987 se desarrolla el primer fármaco. En 1985 se descubren los fullerenos, molécula estable que tuvo gran impacto en la elaboración de antibióticos y el combate contra células cancerígenas.

En la década del ochenta se categorizaron 586 proyectos de ciencias naturales para la FCNJ, y nuevamente la biología representó la mayoría, con 197 (33,6 %). A esta disciplina le siguió el interés por la zoología (16,2 %) y por las ciencias de la tierra (10,8 %). El análisis de estas subcategorías en tendencia indica que el principal código en investigación fue el análisis de modelos biológicos (22,6 %), es decir, proyectos que crean réplicas de órganos como el cerebro, los ojos o las células; que realizan demostraciones y revisiones para explicar el funcionamiento de sistemas como el metabolismo, las enzimas, el aparato excretor, la fecundación, entre otros. Durante esta época, las investigaciones de la FCNJ continúan siguiendo una línea acorde a la observación y explicación de funcionamientos biológicos, mientras que la comunidad científica global avanzaba en el campo de la microbiología y el desarrollo de fármacos.

Por su parte, la *tecnología* comienza a inundar la cotidianeidad con la aparición de la primera computadora portátil y la disminución de tamaño de diversos dispositivos. En 1982 los televisores portátiles incorporan pantallas LCD y dos años después mediante estas pantallas se inaugura la transmisión a color. En 1988 se presentó la pantalla LCD a color diseñada para monitores, que reemplazó a los tubos de rayos catódicos. En relación con el almacenamiento de información, el primer CD se lanza en 1982 en Japón, y dos años después se comienza a comercializar el primer reproductor de CD portátil.

Durante la segunda década de funcionamiento de la FCNJ hubo 230 proyectos de tecnología, de modo que se mantuvo la tendencia de los años 70 y el interés general se centró en la réplica de modelos (74,8 %). El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que el código que reúne el 61,6 % de los proyectos es nuevamente la construcción de tecnología preexistente, de modo que los estudiantes fabricaron circuitos electrónicos y eléctricos, transmisores de frecuencia, contadores de radioactividad, telescopios, aparatos solares, prototipos de extensiones mecánicas, etc. De esta manera, a pesar de que los estudiantes aún no proponían nuevos productos tecnológicos, la tendencia de la FCNJ responde al contexto global, ya que seguía explorando el funcionamiento mecánico y electrónico de productos tecnológicos que se masificaban en el mundo.

Respecto del *medioambiente*, aumentan los estudios y programas contra los problemas climáticos, se cuestionan las razones del calentamiento global, y se investiga sobre el metano y la capa de ozono. A finales de la década, en 1989, se midió que las emisiones de carbono producidas por los combustibles fósiles e industriales alcanzaban los 6 mil millones de toneladas anuales. En las instancias internacionales, en 1983 la ONU crea una comisión permanente llamada “Medio Ambiente y Desarrollo”. Los trabajos en esta instancia conducen a que en 1987 los países miembros firmen el Protocolo de Montreal, que restringe el uso de químicos peligrosos para la capa de ozono.

Hubo 53 trabajos de investigación en medioambiente en la FCNJ. De ellos, el 72,6 % caracterizaba y entregaba soluciones a problemas ambientales, como era la tendencia de los años 80. El análisis de esta subcategoría indica que la contaminación (52,8 %) continúa siendo el código más abordado tanto desde perspectivas generales como específicas, tales como la basura, la contaminación del aire y acústica, así como estudios de contaminación de localidades específicas, entre las que se encuentran Chuquicamata, Tocopilla, Quinta Normal, La Cisterna y Chiloé. Se observa que la contaminación del medioambiente era una preocupación para los estudiantes, tal como ocurría en el resto del mundo, e incluso llegaron a proponer estudios específicos de la capa de ozono, código que representa el 7,5 % de la subcategoría en tendencia.

Tercera década: 1990-1999

En el área de las *ciencias naturales*, en 1990 se fundó el Proyecto Genoma Humano, cuyo objetivo era identificar los genes de los nucleótidos. En ese año también se realiza la primera terapia basada en genética sobre un humano. Cinco años después, se publica el genoma completo de un organismo. Quizás el gran hito fue la primera clonación de un mamífero, la oveja Dolly. Este logro también planteó la importancia de regular dicha práctica, necesidad que se acentuó en 1999, cuando una persona murió por un ensayo clínico de terapia genética. El desarrollo de vacunas logra combatir la hepatitis A, la meningitis por HIB (ambas en 1992) y la enfermedad de Lyme (1998). Durante la década siguió desarrollándose la astronomía, se puso en órbita el telescopio Hubble y se descubrió el primer exoplaneta, un hito que impulsó el desarrollo de técnicas de observación más precisas.

En esta década, en la FCNJ participaron 355 proyectos relativos a ciencias naturales y por primera vez en la historia la mayoría correspondió a investigaciones botánicas, con un 23,4 % (83 proyectos), seguidas de la biología (20,8 %) y los estudios zoológicos (14,1 %). El análisis de estas subcategorías en tendencia indica que el principal código en investigación fue el estudio de especies y taxas zoológicas (22,7 %), es decir, proyectos que estudiaron el comportamiento de algunos animales como aves marinas, pequeños mamíferos terrestres y que describían al nape, caracoles, falconiformes y moluscos. En suma, la línea investigativa de la FCNJ no se alineó a las tendencias globales, que se siguieron centrando en la genética y el desarrollo astronómico.

Respecto de la *tecnología*, la década sigue la tendencia de avanzar principalmente en telefonía móvil. Se envían los primeros SMS, se presenta el primer dispositivo con pantalla táctil, y se comercializa el primer móvil con teclado y funciones de ofimática, lectura de correo electrónico, fax, entre otras funciones. También aparece el primer *smartphone* con pantalla a color y se logra consultar contenido desde páginas web. En este periodo se desarrolla también el minidisc, la primera videocámara digital, el primer DVD y la primera consola con un módem incluido para juegos multijugador. Como hito relacionado, en 1993 se presenta la enciclopedia *ENCARTA*, una gran base de datos.

En esta década hubo 105 proyectos de tecnología de la FCNJ y la réplica de modelos siguió siendo la tónica, ya que concentró el 53 % de las propuestas. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que la construcción de tecnología preexistente (37,5 %) continúa siendo el código dominante, sin embargo, se diversifica ampliamente hacia aparatos clásicos como telescopios, instrumentos meteorológicos y generadores eléctricos, pero también se incorpora tecnología para la purificación de agua, paneles alfanuméricos y simuladores de terremotos. El segundo código que aparece con fuerza es la computación, que engloba el 30,4 % de la tendencia. Se propuso la utilización de softwares (como Basic) para aplicaciones educativas (matemática, geometría y geografía), lo que evidencia un vínculo directo entre las tendencias globales de masificación de los medios digitales y computacionales para ponerlos al servicio de las comunidades.

En cuanto al *medioambiente*, cobran fuerza la idea y las investigaciones acerca del calentamiento global, la diversidad biológica y la desertificación. Cabe señalar que 195 países ratificaron el tratado sobre la sostenibilidad, conservación biológica y reparto equitativo de recursos. Se realizaron dos COP sobre el medioambiente con el fin de llevar a cabo tratados, negociaciones, sentenciar la responsabilidad humana dentro del cambio climático y limitar las emisiones de gases. Se realiza el Protocolo de Kioto para comprometer a los países a reducir sus emisiones y la década finaliza con el registro del año más cálido conocido (1998).

En la tercera década de la FCNJ se presentaron 75 proyectos de medioambiente, y el principal interés sigue siendo investigar problemas ambientales que afectaron la época, tema que concentró el 58,7 % del total. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que la contaminación continúa siendo el código más abordado (36,4%), pero con focos diversos, entre los que destacan la contaminación acústica, tecnológica, a causa de detergentes, los basurales y el efecto invernadero, como también localidades específicas, entre las que se encuentran Potrerillos, Arica y Talcahuano. Un segundo interés en tendencia se relaciona con investigaciones vinculadas al agua (31,7 %). Si bien en términos generales los proyectos responden a desafíos globales (contaminación ambiental), se centran más bien en los tipos y estudio de casos, mientras que la comunidad científica se preocupa de encontrar soluciones.

Cuarta década: 2000-2009

En las *ciencias naturales* el nuevo milenio tiende al desarrollo de la biotecnología y la tecnología médica. Comienza con la publicación de borradores del genoma humano (2001), del cual se libera la primera versión final en 2003. En 2002 se presenta la secuenciación y análisis del genoma del ratón. Ese mismo año se produce por primera vez un virus artificial. En 2007, el sistema de secuenciación toma impulso con la puesta en circulación de una mejor tecnología. Otros desarrollos en esta década remiten a la creación de órganos a partir de células madre: en 2006 un pequeño hígado, y en

2007 se comienza a utilizar piel humana para elaborar células madre embrionarias. Además, en 2008 se realiza el primer trasplante de un órgano cultivado en laboratorio.

Entre 2000 y 2009 en la FCNJ participaron 318 proyectos relativos a ciencias naturales. Las subcategorías que más interés suscitaron fueron la biología (35,8 %) y la botánica (17,6 %). El análisis de estas subcategorías en tendencia indica que el principal código en investigación fueron proyectos de microbiología (20 %), es decir, el estudio de organismos que no son visibles a través del ojo humano, dentro de los que se encuentran estudios antimicrobianos, análisis de propiedades bactericidas, y la presencia y efectos de las bacterias en distintos sustratos. De esta manera, el principal tema de investigación no responde a su época, pues se centra en estudios introductorios sobre el mundo microscópico, mientras que el resto del mundo presta atención al desarrollo de tejidos pluricelulares.

En relación con la *tecnología*, durante el segundo milenio aumenta el desarrollo móvil y se perfeccionan las pantallas. En 2000 se comercializa el primer teléfono portátil con cámara y en 2006 la primera pantalla táctil capacitiva, que detecta el toque de los dedos y no la presión. La tecnología OLED aparece alrededor de 2008 y ese mismo año se desarrolla la transferencia inalámbrica a corta distancia. En esta época aparecen videoconsolas con capacidad de reproducción multimedia, el Blu-ray, los paneles LCD con resolución en 4k, cámaras de uso doméstico en HD y se lanza la enciclopedia colaborativa Wikipedia y la primera red social, Facebook.

Con la llegada del nuevo milenio los proyectos de tecnología en la FCNJ sufren algunos cambios, ya que por primera vez aparece en tendencia la subcategoría innovación (60 %), es decir, proyectos que buscaron generar mejoras o crear nuevos productos. El análisis de esta subcategoría indica que la innovación sostenible fue el código con más investigaciones, con el 48,1 %. A través de estos proyectos se crearon productos para aportar al cuidado del medioambiente, como la producción de biodiésel y aprovechamiento de recursos reciclados para generar nuevos productos biodegradables (con cáscaras de papas, conchas, excremento animal, entre otros). En el mundo se observa que la innovación de productos fue más bien disruptiva (crear algo nuevo) e incremental (mejorar algo), en contraste con la innovación sostenible que caracterizó la FCNJ, donde la tecnología se puso al servicio del ambiente.

En lo que respecta al *medioambiente*, en 2000 se registra la máxima concentración de CFC, el Protocolo de Kioto entró en vigor y en 2006 se registró el máximo histórico del agujero de la capa de ozono. Un año después, el IPCC publicó un informe que menciona la irreversibilidad de los efectos causados por el cambio climático, y en 2008 el proyecto Keeling muestra un aumento del CO₂. En 2009 se realiza una COP en Copenhague, en la que no se logran acuerdos ni objetivos para reducir gases y ocurre el “Climagate”, dado que hackers liberan información de la Unidad de

Investigación del Clima de la Universidad de East Anglia (del Reino Unido) donde se plantea la manipulación científica de los datos del calentamiento global.

Durante esta década en la FCNJ se presentaron 106 proyectos de medioambiente, la mayoría (57,5 %) centrados en problemas ambientales. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que el principal código en investigación fueron estudios sobre el agua (54 %), en específico, sobre su reutilización, propuestas de purificación y potabilización, como también tomas de muestras para su análisis y evaluación ambiental en localidades como San Pedro, Nonguén, Santiago, entre otras. Si bien la tendencia de la FCNJ refleja preocupación por el medioambiente, al igual que en el resto del mundo, durante esta década se centró en la investigación, cuidado y acceso al agua, en respuesta a su escasez y contaminación.

Quinta década: 2011-2020

En la segunda década del nuevo milenio hubo hitos que marcaron el ámbito de las *ciencias naturales*, como el descubrimiento en 2012 de una bacteria que puede editar el ADN, un enorme aporte a la biotecnología. Además, en 2014 comienzan los ensayos clínicos para trasplantar un riñón artificial. En paleontología se descubren rastros de fósiles de estromatolitos de 3.700 millones de años y en astronomía se reciben por primera vez imágenes de Ceres y Plutón. Ese mismo año, las teorías de Einstein comienzan a confirmarse: se detectó el sonido que produjo el choque de dos agujeros negros a una distancia de 3.000 millones de años luz. En 2016, otro hito confirma lo propuesto por Einstein respecto de la existencia de ondas gravitacionales emitidas por agujeros negros.

Durante la última década analizada, 217 proyectos estudiaron algún ámbito de las ciencias naturales en la FCNJ. Al igual que en las últimas dos décadas, la biología y la botánica generaron gran interés entre los estudiantes, dado que juntas representan el 55,3 % de los proyectos de esta categoría. El análisis de las subcategorías en tendencia indica que el principal código en investigación fue la bioquímica (29,8 %), es decir, el estudio de los procesos que ocurren en los seres vivos producto de su composición, entre los que se encuentran proyectos que estudian la biosorción del cromo, los efectos antioxidantes de sustancias químicas, la evaluación de toxicidades, las propiedades biológicas de especies, entre otros. De esta manera, la tendencia de la FCNJ continúa avanzando hacia la experimentación de lo microscópico, sin embargo, en el resto del mundo los hitos biotecnológicos aspiran a centrarse en mejorar la salud humana.

Para la *tecnología* la década de 2010 comienza con el éxito del proyecto que disparó neutrinos, partículas subatómicas que pueden atravesar planetas y tienen la capacidad de viajar cerca a la velocidad de la luz (2011). Siguen siendo importantes los avances en telefonía móvil: en 2013 se presenta el primer *smartphone* con pantalla curva, en 2014, las pantallas sin marcos ni bordes, y en 2015, la tecnología 4K.

Durante la quinta década de funcionamiento de la FCNJ se presentaron 37 proyectos relativos a tecnología. De ellos, la subcategoría innovación cobró más fuerza que en la década anterior, con el 81 % de los proyectos, de modo que se transformó en la tendencia de la categoría. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que el principal código fue la innovación sostenible, que representó el 46,7 % de los proyectos, centrados en investigar propuestas tecnológicas que cuiden el medioambiente, como el desarrollo de biogás, biodiésel, biodigestores y biopolímeros, como también el cuidado del agua a través de, por ejemplo, la automatización de duchas. Por tanto, en relación con la tecnología, el vínculo entre la FCNJ y la investigación mundial continúa la lógica de la década anterior, es decir, que la innovación y creación de nuevos productos siguió siendo la tónica, aunque con objetivos diversos.

En cuanto al *medioambiente*, en la COP17 se renueva el periodo del Protocolo de Kioto y se establecen acuerdos y mecanismos para enfrentar el problema ambiental. Además, se planteó que, debido al descenso de los gases emitidos, el deterioro del ozono se había estabilizado. Se adopta el Acuerdo de París, que establece objetivos específicos contra la emisión de gases de efecto invernadero para enfrentar el aumento de temperaturas y el cambio climático. A pesar de ello, la época se caracteriza por estudios e informes sobre la concentración de gases de efecto invernadero y cómo comenzaron a afectar zonas como el Ártico a través del aumento de las temperaturas.

En el último periodo analizado hubo 67 proyectos relativos al medioambiente en la FCNJ. El interés se siguió centrando en estudiar diversos problemas ambientales (62,7 %), la tendencia indiscutida de las cinco décadas analizadas. El análisis de esta subcategoría en tendencia indica que el principal código en investigación se centró en proponer la reutilización de productos (47,6 %), con ideas como la reutilización de botellas plásticas, unicef, sueros descargados al drenaje, cajas de huevo, creación de briquetas con material desechable, nuevos usos para las colillas de cigarro, entre otras. De esta manera, si bien la tendencia de la FCNJ no se enfoca en diagnosticar directamente la realidad ambiental como sí lo hace la comunidad científica global, se posiciona como un lugar de investigación que propone soluciones cotidianas al problema contemporáneo por medio de la reutilización de productos para la descontaminación.

CONCLUSIONES

La FCNJ surge en un momento de gran desarrollo tecnológico internacional, cuando los descubrimientos y adelantos científicos se aceleraron en relación con la primera mitad del siglo XX. De manera directa o indirecta, estos avances beneficiaron y al mismo tiempo afectaron a la población mundial casi de manera inmediata. Por eso, resulta interesante conocer los puntos en común entre la investigación científica escolar presentada en la FCNJ y el contexto global, pues permite comprender qué tan conectada ha estado la educación científica en Chile con el acontecer internacional.

A lo largo de las cinco décadas estudiadas, las ciencias naturales representaron en promedio el 62 % de las investigaciones, mientras que en la década del 2000 su menor alcance descendió al 57,1 %. Por tanto, fue la categoría en tendencia del primer medio siglo de historia de la FCNJ. Sin embargo, durante todos los años analizados los proyectos estudiantiles no estuvieron en línea con la investigación global: en las primeras dos décadas se presentaban propuestas de observación, experimentación y explicación de modelos y funcionamientos biológicos, mientras que el mundo avanzaba hacia una ciencia de mayor complejidad. Ahora bien, la ciencia escolar alcanzó a responder a lo global, pero de manera tardía, durante al menos diez años. Ejemplo de ello es que recién en las investigaciones presentadas desde el año 2000, la microscopia comienza a tomar fuerza, en contraste con lo que sucedía en el mundo desde el siglo XX. Las razones de este desfase podrían encontrarse en el currículo nacional o en la disponibilidad de tecnología en establecimientos educacionales, entre otras explicaciones aún por explorar.

Diferente escenario es el de las categorías de tecnología y medioambiente, que en conjunto alcanzaron en el 29,6 % del total de proyectos en las cinco décadas estudiadas. La tecnología se posicionó como el segundo tema más estudiado durante las últimas tres décadas del siglo XX, periodo en que respondía de manera directa al acontecer mundial, es decir, al desarrollo de nuevos productos para uso cotidiano, así como a la investigación relacionada con la carrera espacial. Mientras el mundo lanzaba productos tecnológicos, la investigación escolar se dedicaba a entender su funcionamiento, circuitos y alcances a través del análisis de sus modelos. Durante el nuevo milenio los proyectos de tecnología decrecieron hasta llegar al tercer lugar, y en general por responder de manera indirecta a la tendencia global, que continuaba proponiendo nuevas tecnologías, pero ahora vinculadas a lo digital. Empero, la investigación escolar propuso una línea diferente de innovación al crear productos asociados al cuidado del medioambiente.

Los proyectos de temas medioambientales comenzaron con poca fuerza y se mantuvieron en el tercer lugar hasta 1999, aunque se vincularon muy estrechamente con las recientes preocupaciones globales asociadas al cambio climático, el efecto invernadero, la contaminación atmosférica y la responsabilidad de las industrias, los Estados y, sobre todo, de las personas. Con la llegada del nuevo milenio, los proyectos medioambientales cobraron fuerza y se transformaron en la segunda preocupación de las y los participantes de la Feria, con el 19,2 % promedio de las investigaciones entre 2000 y 2020, en general respecto de soluciones cotidianas y de fácil acceso al problema de la contaminación ambiental.

Es fundamental estudiar la FCNJ del MNHN a través de su archivo patrimonial, pues permite comprender diversas aristas de la educación científica en Chile. Mediante esta investigación se pudo concluir que, en temas relacionados con las ciencias naturales, los establecimientos educacionales participantes tuvieron líneas de interés y

tiempos de desarrollo científico diferentes a los de la comunidad científica global. Sin embargo, en las propuestas de tecnología y medioambiente, las y los estudiantes se muestran propositivos a la hora de enfrentar los problemas y desafíos que aquejaban su realidad social.

Esta investigación es el comienzo de una amplia línea de interés cuya protagonista es la FCNJ. La disponibilidad del archivo, parte de los resultados de este proyecto, permite adentrarse en el acontecer educativo del país desde 1970. Y no solo eso: también ayuda a vislumbrar y comprender las instancias museológicas, el desarrollo educativo, y el devenir histórico de nuestro país a través de otras y otros actores.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos por ayudarnos a hacer posible esta investigación al jefe científico Cristian Becker; a Alexander Otárola, profesor de biología del Área de Educación, y al Área de Administración del MNHN.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bencze, Larry, y Michael Bowen (2009). “A national science fair: Exhibiting support for the knowledge economy”, en: *International Journal of Science Education*, 31(18), pp. 2459-2483.
- Bevilacqua, Piero (1997). “El siglo planetario. Periodizaciones para una historia del medio ambiente en el siglo XX”, en: *Noticiario de Historia Agraria*, 14, pp. 61-92.
- Bustos, Carlos, y Galia Chacón (2009). “El desarrollo sostenible y la agenda 21”, en: *Telos*, 11(2), pp. 164-181.
- Calle, David (2023). *Lo que sueñan los androides. Del descubrimiento del fuego a los Smartphones: una breve historia de la tecnología*. Penguin Random House.
- Canto, Jhoann, y Verónica Romo (2018). “El pensamiento mágico en la Feria Científica Juvenil: una aproximación a la formulación de explicaciones”, en: *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 67(1), pp. 41-53.
- Cornide, María T. (2001). “La genética vegetal, el mejoramiento de la sociedad”, en: *Cultivos Tropicales*, 22(3), pp. 73-82.
- Czerniak, Charlene, y Andrew Lumpe (1996). “Predictors of science fair participation using the theory of planned behavior”, en: *School, Science and Mathematics*, 96(7), 355-361.
- Dionne, Liliane, Giuliano Reis, Louis Trudel, Gabriel Guillet, Leonard Kleine y Corina Hancianu (2011). “Students’ sources of motivation for participating in science fairs: an exploratory study within the Canada-Wide Science Fair 2008”, en: *International Journal of Science and Mathematics Education*, 10(3).

- Dos Santos, Adevailton Bernardo (2012). “Feiras de ciência: um incentivo para desenvolvimento da cultura científica”, en: *Ciência en Extensao*, 8(2), pp. 155-166.
- García, Francisco (2004). “Bioquímica y biología molecular de las plantas”, en: *Cuarenta años de la Sociedad Española de Bioquímica y Biología Molecular (1963-2003)* (pp. 175-188). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Giannuzzo, Amelia (2010). “Los estudios sobre el ambiente y la ciencia ambiental”, en: *Scientle studia*, 8(1), pp. 129-156.
- Gomez, Kimberley (2007). “Negotiating discourses: Sixth-grade students’ use of multiple science discourses during a science fair presentation”, en: *Linguistics and Education*, 18(1), pp. 41-64.
- González, Celestino (2008). “Problemas sociales de la ciencia y la tecnología frente al reto del desarrollo sustentable”, en: *Gestiopolis*. Recuperado de www.gestiopolis.com
- Herreman, Rogelio (2007). *Historia de la medicina*. México: Trillas.
- Hollingsworth, Michele, Elizabeth Rodríguez, Alissa Hoffman, Cindy Petersen y Karen Oberhauser (2018). “Authentic science with citizen science and student-driven science fair projects”, en: *Science Education*, 102(5), pp. 593-644.
- Jaworski, Beverly (2013). *The effects of science fairs on students’ knowledge of scientific inquiry and interest in science* (Thesis degree Masters of Science in Science Education). Montana State University, EE. UU.
- MNHN (2008). *Memoria Ferias Científicas Nacionales Juveniles 1970-2010*. Recuperado de www.mnhn.gob.cl
- Morales, Jorge (2020). “Utilidad y aplicaciones de las tecnologías convergentes”, en: *CUNORI*, 4(1), pp. 43-53.
- Oppliger, Luz, Paula Núñez y Stefan Gelcich (2019). “Ferias científicas como escenarios de motivación e interés por la ciencia en estudiantes chilenos de Educación Media de la Región Metropolitana”, en: *Información Tecnológica*, 30(6), pp. 290-300.
- Purzer, Senay, y Dale Baker (2003) “The impact of involvement in a science fair on seventh grade students”, en: *Annual Meeting of the National Association for Research in Science Teaching*.
- Rassetto, María, Marta Massa, Nélida Zapata, Cecilia Casciani y Elizabeth Páez (2005). “Decir y hacer en ciencias naturales. Análisis de los discursos en ferias de ciencias”, en: *Enseñanza de las Ciencias*. Número Extra.
- Retana, Diego, y Bartolomé Vázquez (2016). “Ferias de Ciencia y Tecnología de Costa Rica: una experiencia que motiva la elección de carreras científicas y tecnológicas”, en: *Campo Abierto*, 35(1), pp. 13-30.
- Retana, Diego, Bartolomé Vázquez y María Camacho (2018). “Las Ferias de Ciencia y Tecnología de Costa Rica y sus aportes a la educación secundaria”, en: *Actualidades Investigativas en Educación*, 18(2), pp. 1-43.
- Riquelme, María, y Nathalie Orellana (2018). “Feria de ciencias: un espacio de divulgación científica y tecnológica que involucra la construcción del saber”, en:

- Fundación Red Colombiana de Semilleros de Investigación. *Semilleros de investigación y docencia* (pp. 18-35).
- Robles, Dina (1999). “Historia de la Feria”, en: *Noticiario Mensual MNHN*, 336, pp. 5-6.
- Sachs, Jeffrey (2015). *La era del desarrollo sostenible. Nuestro futuro está en juego: incorporemos el desarrollo sostenible a la agenda política mundial*. Barcelona: Deusto.
- Sánchez, Betariz, y Salvador Cuevas (2009). “El telescopio y su historia”. *Revista de Ciencias*, pp. 28-31.
- Santos, Mônica, Sonia Simões Camanho, Renata Guimarães, Christina Sant’Anna de Castro, Chrystian Carlétti, Sabina Secchin Scárdua y Vera Cascon (2017). “FECTI A feira de ciência como local de debate sobre as questões locais”, en: *Fundação Cecierj*.
- Salvat, Guiomar, y Vicente Serrano (2011). *La revolución digital y la sociedad de la información*. Zamora: Comunicación Social.
- Schmidt, Kathleen, y Paul Kelter (2017). “Science Fairs: A Qualitative Study of Their Impact on Student Science Inquiry Learning and Attitudes Toward STEM”, en: *Science Educator*, 25(2), pp. 123-132.
- Solares Castillo, Emilsa (2007). *Historia de la ecología* (tesis para optar al grado académico de maestra en Investigación). Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Teixeira, Isabel, Christinne Costa Eloy, Marta Cristina De Sousa Paz y Jorge Paulo Maurício De Carvalho (2022). “Da luneta de Galileu ao telescópio espacial Hubble: contributos do desenvolvimento tecnológico na divulgação da História da Astronomia”, en: *Research, Society and Development*, 11(5).
- Terzian, Sevan (2008). “The 1939-1940 New York World’s Fair and the Transformation of the American Science Extracurriculum”, en: *Science Studies and Science Education*, 93(5), pp. 892-914.
- Unesco (1988). *Proposed international standard nomenclature for fields of science and technology*. París: Unesco.

Investigadora responsable

KARLA RABI
Área de Educación
Museo Nacional de Historia Natural

Investigadores externos

ERICK FIGUEROA
DESIREE ROMÁN
Área de Educación
Museo Nacional de Historia Natural

INFORME FINAL:

**“ARTISTAS-ANTICUARIOS,
ARTISTAS-COLECCIONISTAS”: PINTORES
ERUDITOS EN CHILE A TRAVÉS DEL ACERVO DEL
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1880-1930)**

INTRODUCCIÓN

El fenómeno del coleccionismo, cuya expansión se inició durante la Edad Moderna gracias, por una parte, a los descubrimientos y conquistas europeas y, por otra, al florecimiento de la cultura humanista, generalmente se asocia a la realeza y la aristocracia. Sin embargo, esta práctica fue paulatinamente permeando a otros actores de la sociedad, entre ellos los artistas, cuyas colecciones han comenzado a despertar un interés creciente entre los historiadores dada la importante información que entregan sobre los procesos creativos, condiciones materiales y aspectos psicológicos de los primeros. Paradigmáticas resultan las colecciones de Alberto Durero (1471-1528), Pedro Pablo Rubens (1577-1640), Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Diego Velásquez (1599-1660), François Boucher (1703-1770), Claude Monet (1840-1926) y Edgar Degas (1834-1917)¹, entre otros, quienes reunieron libros, grabados, objetos decorativos, antigüedades, curiosidades de todo tipo y, por supuesto, obras de arte.

Estos conjuntos, que formaban parte importante del entorno material de sus talleres, cumplían diversas funciones. La primera era operar como marcas de estatus social y cultural, lo que les permitía afirmarse en su calidad de “pintores eruditos” o *pictor doctus*. Esta noción, fundamental para esta investigación, se refiere a los artistas cultos, con formación humanista (*studia humanitatis*) y clásica, es decir, letrados, dedicados preferentemente a la representación de temáticas históricas, religiosas y mitológicas (Giannino, 2006). Aunque adoptado recientemente por la historiografía, Leon Battista Alberti definió este concepto en el tratado *De Pictura* (1435)². De acuerdo con Ana Diéguez-Rodríguez y Ángel Rodríguez, Alberti

explicó que es importante para un artista —especialmente para un pintor— conocer las reglas de su profesión, como pasar tiempo con otros artistas, poetas, escritores y académicos; es por estos dos medios que pueden lograr las condiciones óptimas para producir sus propias creaciones. Desde entonces, la idea de

¹ Para profundizar en los casos de Rubens, Boucher y Degas, ver Muller (1989), Priebe (2015) y Portala (2008).

² Para ahondar en la genealogía del concepto a lo largo de la Era Moderna, ver Kagan y Marías (2014).

los artistas como humanistas creció y fue referenciada en la literatura clásica y en las bibliotecas a las que los artistas tenían acceso³ (2021, p. 10).

En otras palabras, el ideal del pintor erudito surgió en el Renacimiento y se relacionó con un cambio de estatus que supuso la superación del estadio artesanal, para lo cual el acceso a la cultura libresca y la posesión de objetos valiosos fue fundamental.

En segundo lugar, las colecciones tenían valor referencial, pues, muchas veces, los objetos que las componían eran motivos de las representaciones que aparecían en naturalezas muertas, *cabinets de amateurs*⁴, interiores de taller, entre otros géneros pictóricos. En tercer lugar, cumplían fines pedagógicos, pues servían de modelos para los aprendices. Finalmente, los artistas coleccionaban obras de arte que daban cuenta de las filiaciones estéticas, las inspiraciones y, por supuesto, los vínculos sociales existentes entre ellos.

Ahora bien, la trascendencia de estas colecciones para la historia del arte y el estudio de los artistas radica en que permiten iluminar de manera significativa sus composiciones, dado que están íntimamente relacionadas. En palabras de los historiadores Diéguez-Rodríguez y Rodríguez (2019):

A través de la reunión de objetos se adoptaba y desarrollaba un gusto estético. Por lo tanto, la colección personal de un artista podría ser clave para una comprensión más profunda de su obra. El siglo XIX fue testigo de cómo los artistas legaban sus colecciones a diferentes instituciones y de que a veces incluso creaban su propia colección institucional. Arquitectos, pintores, escultores y orfebres reunieron en sus talleres algunas de las colecciones artísticas más importantes de su tiempo⁵.

Los estudios en torno al coleccionismo en Chile, especialmente entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, han experimentado un sostenido desarrollo durante los últimos diez años. Es así como se han organizado congresos y publicado artículos, *dossiers*, tesis de carácter monográfico que ponen de relieve a las figuras que

³ Traducción de los autores.

⁴ De acuerdo con Víctor Stoichita, el gabinete de aficionado, también denominado *Cabinet d'amateur* o *Kunstkamer*, es un género pictórico desarrollado en el ámbito flamenco durante la primera mitad del siglo XVII en el que se exhiben interiores con conjuntos de obras de arte. De acuerdo con el historiador rumano, "su proliferación es un síntoma de la necesidad de toda colección de convertirse en su propia imagen" (2011, p. 110).

⁵ Traducción de los autores.

desarrollaron esta práctica hace poco más de un siglo⁶. Más allá del incommensurable aporte de estos estudios, que han logrado exhumar la memoria de los y las coleccionistas, articular sus perfiles psicológicos e inquietudes estéticas, trazar las rutas de circulación de sus objetos y, en algunos casos, catalogar sus acervos de manera bastante completa, pocas investigaciones documentan el desarrollo del coleccionismo entre los artistas locales al tiempo que evalúan el impacto que esto tuvo en sus procesos creativos, formas de sociabilidad y vida de taller.

PROBLEMA DE ESTUDIO

El surgimiento de artistas coleccionistas en Chile corre en paralelo al desarrollo profesional de las bellas artes. De este modo, se podría indicar que una de las figuras precursoras de la imagen de “pintor erudito” fue el napolitano Alessandro Ciccarelli (1811-1879), primer director de la Academia de Pintura, fundada en 1849. Algunos meses antes de su arribo a Santiago, en el contrato suscrito el pintor se comprometía, entre otras cosas, a brindar “una colección de principios de diseño de las más escogidas que existen en Roma en la Imprenta privada Pontificia, y obra de los mas [sic] acreditados originales franceses” (Von Hochkofler y Ciccarelli, 1848, contrato, art. 2). Este conjunto, con una clara finalidad educativa, era de propiedad del artista, más aún, lo había conformado él. De allí en adelante, otros artistas locales comenzaron a desarrollar esta afición, que se vio reforzada por viajes formativos, la política de pensionados en Europa —cada vez más regular hacia el último cuarto del siglo XIX—, el surgimiento de un mercado local de arte y antigüedades, y, más importante, la expansión de las prácticas coleccionistas entre la oligarquía.

En consecuencia, el problema de investigación corresponde a la pregunta por el modo como se articuló la afición coleccionista de algunos artistas chilenos, entre ellos, Pedro Lira (1845-1912), Ramón Subercaseaux (1854-1937), Ernesto Molina (1857-1904), Enrique Lynch (1863-1936), Rafael Correa (1867-1957), Rafael Valdés (1883-1923) y Pedro Subercaseaux (1880-1956) —representados en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes—, con su propio quehacer artístico entre 1880 y 1930. Frente a esta interrogante, proponemos la hipótesis de que la afición coleccionista de los artistas chilenos mencionados durante el periodo indicado se articuló con su propio quehacer artístico a partir de: i) su permeación dentro de los procesos creativos, ii) su irrupción en la iconografía de sus pinturas (sus talleres y colecciones devinieron en motivo de sus obras) y iii) el desarrollo de formas de sociabilidad particulares al interior de sus talleres y el establecimiento de redes de intercambio con

⁶ Por ejemplo, destaca la realización anual desde 2018 del seminario *Circulación, mercado de arte y coleccionismo*, organizado por el Centro de Estudios del Patrimonio de la Universidad Adolfo Ibáñez. Así también, la publicación en 2019 del vol. 13, N.º 2 de la revista *Intus-Legere*, que lleva por título “Prácticas de coleccionismo en Chile durante el siglo XIX”.

otros coleccionistas. Lo anterior se sustenta en que los artistas desarrollaron un tipo particular de coleccionismo debido a su carácter de “profesionales” de las artes, lo que los distingue de otras formas diletantes.

El marco temporal elegido toma como hitos la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1880 y el traspaso administrativo de la Escuela de Bellas Artes a la Universidad de Chile en 1930, pues estas cinco décadas corresponden al periodo en que se consolidó el campo de las artes visuales chileno y, especialmente, en el apogeo del modelo académico de las artes y de la figura del “artista profesional” (*pictor doctus*) con la que se identificaron mayoritariamente las personalidades que estudiaremos.

El objetivo general de esta investigación es analizar el modo en que se articuló la afición coleccionista de algunos artistas chilenos, entre ellos Pedro Lira, Ramón Subercaseaux, Ernesto Molina, Enrique Lynch, Rafael Correa, Pedro Subercaseaux y Rafael Valdés —representados en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes— con sus propios procesos creativos, con las iconografías de sus pinturas, y sus formas de sociabilidad y vida de taller entre 1880 y 1930.

Uno de los objetivos específicos es complejizar las investigaciones en torno al coleccionismo en Chile. En segundo lugar, insertar a los pintores dentro del relato del coleccionismo local, contrastándolo con otras formas de coleccionismo desarrolladas por otros agentes no profesionales del arte. En tercer lugar, evaluar las características generales de los acervos reunidos por los artistas estudiados y dar cuenta de su impacto sobre su propia producción artística. Finalmente, identificar las redes, formas de sociabilidad e intercambios artísticos e intelectuales al interior de los talleres entre los artistas coleccionistas y otros agentes del campo de las bellas artes.

METODOLOGÍA

En el desarrollo de esta investigación se utilizaron los siguientes ejes metodológicos: i) iconología y ii) estudios sobre cultura material.

Para Erwin Panofsky, la historia del arte implica el estudio de obras de arte, a las que comprende como “objetos realizados por el hombre que reclaman ser estéticamente experimentados” (1979, p. 29). Dentro de este marco, la *iconología* aparece como

un método de interpretación [de obras] que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito para una correcta interpretación iconológica (Panofsky, 1979, p. 51).

A partir de lo anterior, se propone comprender al coleccionista como un artista, creador de un relato y de una “obra” poseedora de alto contenido estético. En otras palabras, la colección debe ser considerada una obra de arte y no una simple acumulación azarosa de artefactos, lo que hace posible su estudio desde una perspectiva iconológica. Esta implica la conjunción orgánica de la recreación estética y el análisis racional a través del estudio de la materialidad, los elementos iconográficos, la historia, documentos y relatos del universo visual conformado por las obras y los acervos de los pintores seleccionados. Siguiendo esta misma línea, Ana María Guasch expone que:

El coleccionista consigue romper las barreras que le separan del artista y, al igual que este, firma su obra —su exposición—, dejando su impronta en todos y cada uno de los pasos seguidos en su proceso, desde la selección y adquisición de piezas hasta el planteamiento conceptual del montaje (2008, p. 4).

En el libro *El coleccionista apasionado* (2013), Philipp Blom señala que existe un espíritu que lleva a las personas a recolectar objetos de forma sistemática y comprometida no solo como un pasatiempo, de manera que los conjuntos reunidos se erigen como un reflejo de las construcciones ideológicas y políticas de sus propietarios. Al decir de Susan Sontag, “no es posible valerse de la vida para interpretar la obra. Pero se puede emplear la obra para interpretar la vida” (1987, p. 119). En suma, el coleccionismo es una actividad seria y política que resguarda la identidad del recolector, y su protección permite generar memoria sobre el personaje permitiéndole vivir en lo “sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado, el proceso de sus existencias y rebasar así, simbólicamente, esta existencia real en la que el acontecimiento irreversible se le escapa” (Baudrillard, 1999, p. 110).

Otro de los enfoques que se utilizará corresponde a los *estudios sobre cultura material*. Aunque principalmente desarrollado por disciplinas como la arqueología y la antropología, ha habido un importante auge de estudios planteados desde la historiografía que recurren a esta metodología, que pone de relieve el papel de los objetos en tanto unidades portadoras de múltiples significados. En términos generales, la cultura material corresponde a “los distintos modos en que se han satisfecho las necesidades humanas elementales de comida, cobijo y vestido” (Pounds, 1999, p. 22). Aunque esta definición no lo menciona explícitamente, dentro de esta categoría también ingresan las obras de arte y todos los objetos con valor estético.

Siguiendo a la historiadora argentina Cecilia Moreyra (2009), se puede señalar que los objetos no deben pensarse de manera aislada, sino más bien insertos en procesos históricos, prácticas y relaciones sociales. Por eso, la cultura material posee diversos niveles de significados profundamente imbricados entre sí, que hacen de este un campo de estudio complejo en el que se debe atender a variados aspectos que abarcan desde los ciclos económicos hasta las normas de cortesía del periodo estudiado.

Por su parte, Ismael Sarmiento señala que

es axiomático que en los testimonios de cultura material se puede, sin dudas, llegar a conocer el alma humana. A través del estudio de la cultura material, el historiador puede ser capaz de llegar a conocer al hombre en su época; porque es en las relaciones sociales donde hay que buscar la significación de los hechos materiales (2007, p. 221).

Para efectos de la investigación propuesta, esta metodología permitirá relevar el entorno material, especialmente las colecciones de antigüedades y bellas artes, de los artistas chilenos entre fines del siglo XIX y comienzos del XX como un elemento significativo de primera importancia para comprender sus formas de sociabilidad, el modo en el que se insertaron dentro del campo de las bellas artes, las distintas posiciones que ocuparon en este y el tipo de obras que produjeron, las iconografías que escogieron, etc.

RESULTADOS

Dentro de la pléyade de pintores coleccionistas revisados en esta investigación se cuentan los ya mencionados Pedro Lira, Ramón Subercaseaux, Ernesto Molina, Enrique Lynch, Rafael Correa, Pedro Subercaseaux y Rafael Valdés. A ellos se sumaron Luis Álvarez Urquieta (1877-1945) y las artistas Rebeca Matte (1875-1929) y Ximena Morla (1891-1987). Estas últimas aparecieron en el desarrollo de este trabajo asociadas al coleccionismo, aunque no de manera directa, lo que permitió tensionar la preeminencia masculina. Un aspecto fundamental radica en que las formas en que cada uno de los y las artistas estudiados desarrolló esta práctica, el tipo de objetos que reunieron, así como la trascendencia de sus colecciones han sido disímiles. Por eso, con el fin de aproximarse a los casos de estudio se estableció una clasificación que no pretende ser definitiva ni extensible a otros coleccionistas, sino que busca exclusivamente organizar su diversidad (Imagen 1).

Coleccionistas serios

La denominación *coleccionistas serios* hace referencia a aquellos artistas que, de manera deliberada, vehiculizaron por medio de sus colecciones complejas construcciones discursivas y estéticas, haciendo de estas mucho más que una marca de cultura y estatus social; en este caso, un microcosmos, una imagen personal del mundo. Esta es la clasificación más cercana al concepto de *pictor doctus*, pues los coleccionistas muestran un interés y un compromiso decisivo con los temas, periodos históricos, estilos artísticos y grupos culturales que sugieren los objetos que componen la colección. Dentro de esta categoría se cuentan los pintores *Ernesto Molina* y *Rafael Correa* (Imagen 2) tanto por

la magnitud de sus colecciones como por su claro interés por construir un relato histórico a través de los objetos que coleccionaron. En 1913, el intelectual y miembro de la Comisión de Bellas Artes Paulino Alfonso (1862-1923) señaló: “Después de la disolución del hermoso taller de Ernesto Molina, no hay duda que es el de [Rafael] Correa el primer taller de Chile” (agosto de 1913, p. 156).

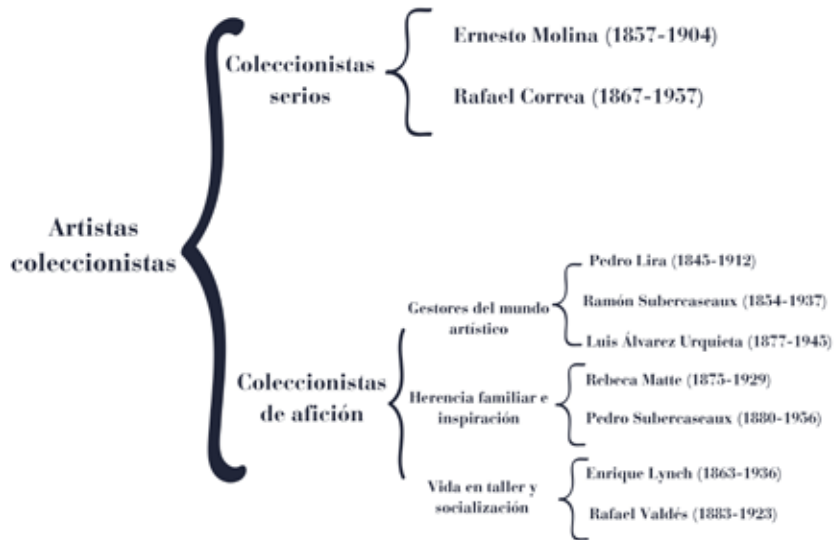


Imagen 1. Mapa conceptual con la propuesta de categorización de los artistas-coleccionistas.



Imagen 2. Izquierda, fotografía de Ernesto Molina en su taller (Fontecilla Larráin, 1947, p. 270). Derecha, retrato de Rafael Correa pintando en su estudio (Correa, s. f., p. 17).

La construcción ideológica observable a través de las colecciones de Molina y Correa apunta a la validación de un relato histórico, de carácter universalista, que se condice con la educación impartida en la Academia de Pintura Chilena, que ubicaba a los pintores de historia en la cúspide de la jerarquía. Así, la educación academicista recibida se proyecta sobre las colecciones de estos artistas, las cuales no solo sirven como inspiración al momento de pintar, sino también como sustento discursivo para sus obras, en una compleja relación de interdependencia.

La colección del pintor Ernesto Molina fue considerada a comienzos del siglo XX “el mas [sic] raro i [sic] valioso museo individual de Chile, i [sic] probablemente en América” (Guirette, 1901, p. 8). Reunió los objetos de su colección en sus viajes por Europa y África, contándose entre ellos armaduras, imaginería colonial, objetos japoneses y un sinnúmero de otras piezas. De esta forma, con su colección Molina construyó un relato personal sobre la historia de Chile y el mundo, fundado en una visión europeizante y universalista enlazada con su propia experiencia como profesional del arte, en la que Chile se presenta como una colonia heredera de la tradición cultural y la visión de progreso europeo. Así, establece una relación de continuidad entre su construcción ideológica y su lugar como creador de imágenes artísticas.

Molina pintó extensamente su taller, el que aparece como telón de fondo de sus autorretratos y de los retratos de su esposa, hija y mascotas (Imagen 3). Por medio de estas obras mostró detalladamente los objetos que alhajaron su espacio de trabajo, cuestión que puede contrastarse con los registros fotográficos para tener una idea general de su acervo. De este modo, el pintor no solo buscó immortalizar su propia imagen, sino que muy especialmente su museo personal. Este acto le permitía presentar su cotidianeidad y, sobre todo, reflejar su identidad⁷.

La historiadora Rosa Creixell establece un vínculo entre los autorretratos y las vistas de los talleres, que compartirían móviles semejantes. Así,

también habrá que ver, al igual que los rostros de aquellos que lo ocupan, si es una imagen verídica o una manipulación de la realidad con una finalidad determinada. Y preguntarse qué valor de lectura toma dicho espacio físico en relación con aquello que el artista quiere transmitir o mostrar de sí mismo (2012, p. 292).

⁷ Para profundizar en el modo en que algunos artistas chilenos delinearon a comienzos del siglo XX sus subjetividades por medio de la fotografía de taller y la prensa, ver Rocha (2017).



Imagen 3. Obras de Ernesto Molina. De izquierda a derecha: *Autorretrato*, s. f., óleo sobre tela, 208 x 120 cm, colección particular. *La hija en el taller del pintor*, s. f., óleo sobre tela, 76 x 38 cm, colección particular. *Interior de la casa del pintor*, s. f., óleo sobre tela, 55 x 46 cm, colección particular.

Por otro lado, la extensa y variopinta colección de Rafael Correa (Imagen 4), compuesta por obras de primitivos europeos, armas y armamentos, muebles coloniales, platería indígena, tapicerías, objetos históricos, entre otros, se encontraba resguardada en su taller, ubicado en una antigua casona colonial en calle Santa Rosa 1503, Santiago. El alto nivel de especialización alcanzado por Correa le valió ser nombrado miembro del Consejo Directivo del Museo Histórico Nacional al momento de su fundación en 1911 y, posteriormente, ser designado como encargado de la sección de pinturas⁸.

El artista describió el impacto y significado de su colección del siguiente modo:

La pintura para mí no es sino el medio de expresión que empleo; ella me sirve para exteriorizar lo que siento, lo que pienso; pero mi actividad mental no se circunscribe al campo de la pintura solamente. *Estos muebles, estas tapicerías, estos objetos que he reunido en fuerza de tenacidad y de dinero, forman en torno mío un ambiente de evocación y de ensueño que es propicio a un arte. La vida de aislamiento y de trabajo que llevo, se me llena de visiones agradables y de amables recuerdos a la contemplación de estas cosas que tienen en sí mismas el alma del pasado* [cursivas agregadas] (Magallanes Moure, 18 de junio de 1914, s. p.).

⁸ Para profundizar, ver Figueroa (16 de enero de 1914) y Museo Histórico Nacional (22 de noviembre de 1910, 3 de mayo de 1911, 16 de mayo de 1911 y 27 de julio de 1922).

En las lúcidas palabras de Correa se evidencia la imbricación del pintor con su colección, la cual aparece como motor creativo y, más importante, como obra en sí. De este modo, al leer el conjunto también se está haciendo una exégesis sobre la pintura de Correa.



Imagen 4. Izquierda: fotografía de Rafael Correa en un rincón de su taller (Correa, s. f., p. 61). Derecha: Rafael Correa, *Interior*, 1937, óleo sobre madera, 41,5 x 49,3 cm. (Colección Sociedad Nacional de Bellas Artes)

Para cerrar este apartado, es relevante considerar que ninguna de estas grandes colecciones logró conservarse tras la muerte de los artistas, sino que ambas fueron subastadas a través de la Casa de Remates Eyzaguirre en 1904 y 1957, respectivamente. Sobre los planes que tenía Molina para su acervo no hay mayores noticias, pues su fallecimiento fue temprano e inesperado. Sin embargo, Rafael Correa hizo públicas sus intenciones de legar su colección al pueblo de Chile para la conformación de un museo (*La Tercera de la Hora*, 18 de octubre de 1956, p. 2), plan que no llegó a concretarse.

Coleccionistas de afición

Esta clasificación incorpora a los artistas cuyo cultivo del coleccionismo tuvo un menor grado de compromiso que el observado entre los “coleccionistas serios” y, en algunos casos, hasta se trató de una práctica incidental. Más que desestimar la práctica coleccionista o la relevancia de las obras recolectadas, esta distinción busca mostrar otros tipos de relación entre los artistas y los objetos y, por tanto, otras formas en que estas cosas influenciaron sus propuestas pictóricas. Esta categoría permite ponderar la relevancia de la moda, el buen gusto y las formas de socialización en el campo de las bellas artes. En palabras del historiador del arte Maurice Rheims, el recolector aficionado:

Busca la perfección, la armonía y la belleza. Le gustan los objetos no en función de su continuidad en una serie, sino por su diversidad, que le encanta, y que

corresponde a sus múltiples estados anímicos. La moda, el progreso, la vida cotidiana, todas esas cosas que apenas afectan al coleccionista, influyen singularmente en el aficionado (1965, p. 15).

Los pintores incluidos en esta categoría coleccionaron principalmente obras de arte (pinturas, esculturas, grabados), sin priorizar su conjugación con otros artefactos culturales, tales como objetos decorativos, documentos, armaduras, etc. Además, sus formas de recolección se encontraban determinadas por vínculos familiares, la pertenencia de clase y la posición que ocupaban dentro del campo del arte. De esta forma, sus acervos fueron funcionales a la construcción de un relato de la historia del arte nacional que apuntaba a definir el concepto de *arte chileno*.

Gestores del mundo artístico

Los gestores del mundo artístico son aquellos pintores-coleccionistas que reunieron obras de arte con el objetivo de instalar, validar y difundir un determinado gusto artístico y, a la vez, construir un relato en torno a la historia del arte en Chile, en razón de su rol de gestores culturales (profesores, críticos, comisarios, etc.).

Un caso revelador, y que opera como “bisagra” entre esta categoría y la anterior, corresponde al del pintor *Ramón Subercaseaux*, cuyo museo personal se articuló con su calidad de hombre público y de agente fundamental para la consolidación del campo artístico chileno. Subercaseaux reunió una importante colección compuesta por obras europeas del siglo XVI al XIX y por artefactos antiguos, mientras cumplía labores diplomáticas en Europa. Algunas de estas piezas también fueron importadas con el fin de ser vendidas, como evidencia el conjunto de cuadros italianos barrocos que, al retornar a Chile en 1921, puso a la venta a través de la Casa de Remates Eyzaguirre “no tanto por lucro como por deseo de remover el gusto de las obras de arte” (Subercaseaux, 1936, p. 256).

Formado en Chile al alero de Ernesto Kirbach (1831-1876) y en Europa de la mano de Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), John Singer Sargent (1856-1925) y Giovanni Boldini (1842-1931) —con quienes estableció un vínculo de amistad—, parte de su obra pictórica se enfocó en las vistas arquitectónicas y en los interiores, así como en la representación de su casa-taller en la chacra de El Llano Subercaseaux (Imagen 5).

Ramón ocupó un lugar preponderante como gestor del mundo artístico, pues se involucró en la publicación de la *Revista de Artes y Letras* (1884-1890) y, junto a Pedro Lira, promovió la instalación de los salones de Bellas Artes durante este mismo periodo. En 1892 publicó un informe, encargado por el gobierno, titulado *La enseñanza de las bellas artes y de las artes industriales*, en el que realizó una revisión histórica, un diagnóstico y una propuesta para fomentar el desarrollo artístico local. Entre 1897 y 1910 adquirió en Europa a nombre de la Comisión de Bellas Artes obras

para el Museo de Bellas Artes⁹; años más tarde también se convirtió en donante de piezas para la misma institución¹⁰.



Imagen 5. Izquierda: Ramón Subercaseaux, *Entrada al taller del Llano*, 1912, óleo sobre tela, 61 x 50 cm (Colección MNBA). Derecha: Fotografía de la puerta del taller de Ramón Subercaseaux tomada por Antonio Quintana. (Brunet, 1937, p. 20)

Ramón, además, fue un asiduo participante de diversas exposiciones organizadas con obras de particulares, entre las más notables la *Exposición de Cuadros* de 1912 y el *Salón de Retratos y Obras Selectas de Arte Extranjero* (1917), ambas realizadas en el MNBA, lo que da cuenta de su posicionamiento público como coleccionista. En dichas instancias mostró parte de su rica pinacoteca, principalmente los retratos de su familia realizados por Boldini y Sargent. El crítico Nathanael Yáñez, en una entrevista realizada en 1916 al artista, señaló:

⁹ Entre ellas, las pinturas *Últimos rayos* de Albert Lynch, *En el baño* de Paul Chabas (Surdóc 2-1774), *Canción de la tarde* de Henry Jules Guinier (Surdóc 2-5067), *Paisaje del Loira* de Henri Joseph Harpignies (Surdóc 2-1872), *Marina de Bretaña* de Fernand Legout-Gerard (Surdóc 2-1904 y 2-2998), *La caridad de St. Ives* de Alfred Paul Marie Richemont (Surdóc 2-5130), *Un bravo* de Ferdinand Roybet (Surdóc 2-5071), *Gladiadores conduciendo fieras al circo* de Noel Saunier (Surdóc 2-2231), *Cain y Abel y Adán y Eva ante el cadáver de Abel* de Alessandro Varotari (Surdóc 2-2049 y 2-2048), *Ofrenda primaveral* de Henry Vollet (Surdóc 2-5129) y *Terneros pasando una chacra* de Heinrich Zugel (Surdóc 2-1997).

¹⁰ Entre las obras más destacadas se cuentan *Laocoonte y sus hijos* (Surdóc 2-3648) y *Autorretrato* de Van Dyck (Surdóc 2-2438).

Recorremos luego su casa entera, que es un verdadero museo de arte y de buen gusto. El ambiente, los cuadros, los muebles antiguos, de los cuales parece desprenderse como un perfume desvanecido de sedas guardadas, nos hablan de un lujo tranquilo y de buen gusto [...]. El distinguido hombre de arte tiene siempre la palabra oportuna y la frase precisa para ilustrarnos respecto a un cuadro, a un mueble, a un objeto (Yáñez, 25 de marzo de 1916, p. 40).

Dentro de esta categoría también aparece el reconocido pintor *Pedro Lira*, cuya colección se compuso de originales y réplicas de obras clásicas europeas, así como de piezas contemporáneas de sus maestros y discípulos. Luego de una extensa formación desarrollada en París entre 1872 y 1882, a su regreso a Chile Lira asumió diversas tareas enfocadas en la difusión de las bellas artes, entre ellas, la constitución de la Unión Artística, una sociedad anónima que tuvo por propósito el incentivo de las artes y la organización de los salones. En esta época también se involucró en la redacción del periódico *Las Bellas Artes* y en 1890 participó del envío chileno a la Exposición Universal de París, donde obtuvo la segunda medalla de plata con *La fundación de Santiago* (1889). Durante la revolución del 91 tomó un rol activo en el acontecer político apoyando al bando que derrocó al presidente José Manuel Balmaceda (1840-1891). Un año más tarde, fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes, cargo que habría ostentado hasta alrededor de 1910. En el intertanto, en lo que se refiere estrictamente a la difusión de su colección, en 1883 Lira obsequió al Museo de Bellas Artes las obras *El mendigo* de Francisco Mandiola (Surdoc 2-2232) y *Paisaje* de Claudio de Lorena o de su escuela. Esta acción fue ampliamente celebrada:

Este obsequio, que está llamado a enriquecer nuestro museo de pinturas, si habla elocuentemente en favor del entusiasmo del donante por todo lo que se relaciona con la vulgarización del hermoso arte que cultiva, es también un rasgo digno de imitarse en beneficio del numeroso público que hoy [sic] forma su educación artística en la escasa galería del museo¹¹ (*El Ferrocarril*, 18 de diciembre de 1883, p. 2).

Hacia 1889, nuevamente donó otras obras significativas, entre ellas, *El Juicio Final* y *Batalla de Constantino* —ambas de autoría desconocida—, y *Apolo* o *Beaux Arts* (Surdoc 2-2931) de su profesor Jules-Élie Delaunay. Por esas mismas fechas, Pedro Lira también fue designado miembro de la Comisión de Bellas Artes, en calidad de experto, lo que da cuenta de su gravitación dentro de la institucionalidad artística. El pintor además ejerció una importante labor como crítico e historiador al publicar un sinnúmero de comentarios de exposiciones y ensayos a través de la prensa, por ejemplo, “Las bellas artes en Chile” (1866), aparecido en los *Anales de la Universidad*

¹¹ El periódico *El Ferrocarril* recogió este ofrecimiento, así como su aceptación formal por parte del ministro de Instrucción Pública José Ignacio Vergara (1837-1889), en su edición del 18 de diciembre de 1883.

de Chile. Así también, fue el autor del *Diccionario biográfico de pintores* (1902), el cual da cuenta de su esfuerzo por inscribir a algunos artistas locales dentro de un relato histórico del arte de carácter universalista.

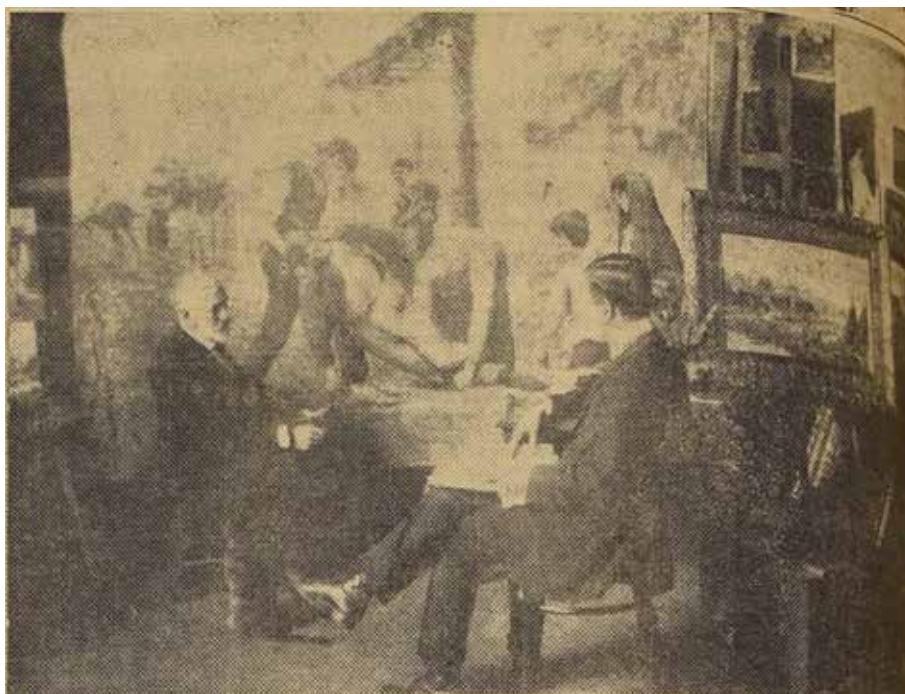


Imagen 6. Fotografía de Pedro Lira en su taller junto al crítico Nathanael Yáñez Silva en 1906. (*La Nación*, 1956, p. 18)

Asimismo, vale mencionar el caso del tesorero del Banco Hipotecario de Chile, pintor aficionado e historiador *Luis Álvarez Urquieta*, cuya colección, conformada por 378 pinturas quiteñas, cuzqueñas y chilenas republicanas¹², sirvió como base para la actual colección del Museo Nacional de Bellas Artes, institución que la adquirió en 1939¹³.

Igualmente importante, y de allí su inclusión en esta categoría, fue su participación como miembro de la Academia Chilena de Historia, como especialista en arte chileno. Álvarez Urquieta escribió diversos libros y artículos, entre ellos, *La pintura en Chile*.

¹² Para profundizar en este punto, ver Martínez (2016).

¹³ En dicha ocasión se pagaron \$350.000, que actualizados a 2023 equivalen a \$235.244.087. Es relevante señalar que Luis Álvarez Urquieta no vendió toda su colección al Estado, sino que conservó una parte hasta su muerte. Las piezas restantes fueron subastadas en 1945 por la Casa Eyzaguirre.

Colección Luis Álvarez Urquieta (1928), *La pintura en Chile durante el período colonial* (1933), *El artista y pintor José Gil de Castro* (1934), *El artista pintor Carlos Chatworthy Wood Taylor* (1936), *Breve historia de la pintura en Chile* (1938) y *Notas sobre Raimundo Quinsac Monvoisin* (1941), cruciales en la construcción del relato oficial de la historia del arte local. Luis Álvarez es una figura excepcional debido al modo en que historizó su propia colección, la cual fue su fuente primaria a la hora de organizar un relato y un sistema de periodización vigente hasta hoy.

Herencia familiar e inspiración para la producción artística

En esta categoría se incluye a los artistas cuyo vínculo con prácticas coleccionistas estuvo motivado principalmente por su relación de familiaridad con otros coleccionistas reputados. De este modo, su forma de acercarse al coleccionismo estuvo mediada por una cuestión filial, cultural y de clase, que, por una parte, les permitió comprender el coleccionismo como una conducta deseable y, por otra, les facilitó el acceso a bienes coleccionables.

Un caso ejemplar es el de la escultora *Rebeca Matte Bello*, quien heredó la afición coleccionista de su padre, el diplomático Augusto Matte Pérez (1843-1913), cuyo acervo conformó en Europa y el norte de África¹⁴. Algunas de estas piezas influyeron en la educación artística de Matte Bello e inspiraron parte de su creación escultórica, como se observa, por ejemplo, en las obras *El secreto de la esfinge* (1903) y *Una vida* (1913), en las que el impacto que tuvieron los sarcófagos egipcios que poseyó en su taller resulta evidente. En algunas de las imágenes de su taller es posible notar cómo el ejercicio de copiar a partir de la observación directa del objeto fue parte de su quehacer (Imagen 7, izquierda). A la muerte de su padre, la escultora heredó su colección y se la llevó a su casa-taller en Florencia, Italia, conocida como Villa de La Torrosa, un edificio del siglo XV decorado sobriamente con obras de arte clásico y renacentista.

Pedro Subercaseaux, conocido como “el pintor de la historia de Chile”, fue hijo de Ramón Subercaseaux, de quien no solo heredó el interés por el arte, sino también la afición coleccionista. La colección de Pedro, desplegada en su taller, cumplía con el propósito de servir de referente para representar de manera verosímil ciertos elementos históricos dentro de sus obras. De acuerdo con sus propias palabras, “buscando por el ‘Marché aux puces’, había encontrado auténticos morriones y armas de la época napoleónica que me sirvieron de modelos [...] corría pues poco peligro de errar gravemente en cuanto a exactitud histórica” (Subercaseaux, 1962, p. 151). Esto último resulta fundamental al observar en la obra de Subercaseaux elementos tales como el mobiliario, vestuario, armamentos, entre otros, los que, más allá de su carácter escenográfico, dan cuenta de un afán de corrección historiográfica (Imagen 7, derecha).

¹⁴ Para profundizar, ver Gallardo (2019).



Imagen 7. Izquierda: Vistas del taller de Rebeca Matte en Santiago (*Zig-Zag*, 26 de marzo de 1905, p. 10). Derecha: Fotografía del taller de Pedro Subercaseaux. (Yáñez, 1955)

Vida de taller, formas de socialización y autorrepresentación

Dentro de esta categoría, el taller aparece como una unidad semiótica compleja en la que se articula el espacio íntimo con el ámbito público, pues, por un lado, este es el lugar donde los artistas despliegan su creatividad, instalan sus colecciones y desarrollan su trabajo, y, por otro, es donde se llevan a cabo las interacciones sociales, entre ellas, los encuentros con los comitentes, la interacción con los discípulos y el intercambio con los pares. En palabras de la historiadora Rosa Creixell: “El taller, todavía abierto a las miradas indiscretas, fue un lugar de reunión social, incluso un espacio mundano, un salón de historias encontradas, pero también un cenáculo para los artistas, un espacio íntimo, doméstico y familiar, y sin lugar a dudas un espacio de creación y reflexión artística” (2012, pp. 291-292).

Ejemplo de lo anterior es *Enrique Lynch*, quien desplegó su colección, conformada principalmente por obras de arte, estampas y modelos de yeso, en su taller ubicado en calle Maipú 435, Santiago. Además de sus vínculos familiares con la coleccionista Luisa Lynch del Solar (1864-1937)¹⁵ —su hermana—, se relacionó activamente con importantes artistas e intelectuales de la época, como aquellos retratados en la obra *Conferencia de Don Manuel Rodríguez de Mendoza*, en la que se presenta al estudio de Lynch como lugar de intercambio intelectual y celebración de tertulias al estilo del célebre Ateneo de Santiago¹⁶. Otra evidencia de las interacciones de Enrique Lynch se observa en el cuadro de autoría de Agustín Undurraga (1875-1950), en el que se muestra a Lynch pintando en su taller (Imagen 8).

¹⁵ Para profundizar, ver Alvarado (2022).

¹⁶ Espacio de encuentro e intercambio intelectual surgido hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Aunque su trayectoria estuvo marcada por la agitación política del periodo, logró reunir a las y los pensadores más importantes del país.



Imagen 8. Izquierda: Enrique Lynch del Solar, *Conferencia de Don Manuel Rodríguez de Mendoza en el taller de Enrique Lynch*, ca. 1900, óleo sobre tela, 81 x 111,5 cm (colección Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca). Derecha: Agustín Undurraga, *Taller de Enrique Lynch*, 1924, óleo sobre tela, 53 x 39 cm. (Colección MNBA)

El pintor *Rafael Valdés* también destaca en esta categoría. Formado al alero de Pedro Lira y también en París, donde además tuvo un pequeño negocio de objetos de segunda mano, se relacionó con otros artistas e intelectuales de la época, entre ellos Augusto D'Halmar (1882-1950), José Backhaus (1884-1922) y Fernando Santiván (1886-1973). Además, participó activamente en agrupaciones políticas y culturales, entre ellas la colonia tolstoyana, que entre 1904 y 1905 reunió a varios jóvenes en torno a un proyecto artístico comunitario y ascético.

Dentro de los aspectos que hacen relevante a Valdés para esta investigación se cuenta el haber construido su propia colección, de suerte que “su casa era testimonio con plumas de aves, hojas y flores secas, guijarros, fragmentos de reja, collares de cuentas de vidrio, viejos objetos de cobre, cosas pequeñas recogidas en el camino de sus excursiones y que luego mostraba a los amigos como tesoros inadvertidos” (Carva-cho, 1969, p. 11). No obstante, estos objetos no solo daban cuenta de la curiosidad de Valdés, sino que también fueron motor de su producción artística, ya que servían de referentes directos para las pinturas y, en palabras de Enrique Solanich, entregaban la nota de realismo que caracterizó su obra:

Rafael Valdés coleccionaba objetos curiosos y, con un talento especial, apreciaba la belleza oculta de cada una de las piezas y antigüedades. Lentamente su casa se fue transformando en un pequeño museo con encanto y sabor que delataba refinamiento y buen gusto. Así pudo traspasar a las telas —y en una escala similar— los objetos que configuraban su ambiente: botellas, lámparas, daguerrotipos, jarros, vasos, dejando paso a los hechizos despertados (19 de febrero de 1984, s. p.).

Entre sus obras más relevantes se encuentra *Interior de taller*, con la que obtuvo la Segunda Medalla en la *Exposición Internacional del Centenario*, lo que le valió ser adquirida para enriquecer el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes (Imagen 9). De acuerdo con Ruby Pérez (1955), el espacio representado en esta obra, en la que se distinguen varias pinturas rodeadas por una colección de objetos religiosos, corresponde a una vista del taller del pintor Manuel Núñez González (1870-1953). Durante el desarrollo de esta investigación fue posible encontrar el paradero actual de la Sagrada Familia que aparece al centro, la cual corresponde a un conjunto de tres figuras de bulto atribuidas al escultor fray Nicolás de Prado, datado en el siglo XVIII, hoy pertenecientes a la catedral de San Felipe, región de Valparaíso, Chile¹⁷. Este hallazgo permite ponderar la relación entre los referentes objetuales “reales” y las pinturas de interiores de taller, y da cuenta de su efecto sobre la obra de los artistas como motor creativo y representación simbólica de la identidad.



Imagen 9. Rafael Valdés, *Interior de taller*, 1919, óleo sobre tela, 105 x 94 cm. (Colección MNBA)

¹⁷ Aunque no existe certeza sobre cómo llegaron estas figuras a la catedral, pues no aparecen en los inventarios históricos, es probable que hayan ingresado durante la década de 1940, momento en que se llevaron a cabo una serie de reformas en el templo. Con anterioridad, este conjunto habría pertenecido a la orden dominica, en uno de cuyos conventos Núñez pudo tener su taller. La obra sobreviviente de Manuel Núñez pareciera confirmar esta hipótesis, pues se compone de un número importante de retratos de monjes de esta congregación, para la que trabajó activamente. Ejemplo de lo anterior son las obras *La consulta teológica* del Museo Histórico Dominicano (Surdoc 101-1257) y el *Retrato del reverendo padre visitador de Santo Domingo* del MNBA (Surdoc 2-1330).

Sesgo de género

A lo largo de esta investigación, la figura de las artistas coleccionistas ha aparecido desdibujada. Esto se debe al sesgo de género propio de las prácticas coleccionistas durante el periodo estudiado, en que se asociaban principalmente a los hombres debido a su carácter eminentemente intelectual y económico, ámbitos de los que las mujeres estaban parcial o totalmente excluidas. Aun cuando hubo mujeres que pudieron cultivar esta afición, muchas veces fueron consideradas meras acumuladoras y tuvieron un acceso restringido a los bienes coleccionables, principalmente artes decorativas y *objets de vertu*. En palabras de Marcela Drien:

La percepción pública de las formas en que hombres y mujeres se vincularon al arte variaron considerablemente [durante el siglo XIX]. Mientras los coleccionistas adquirieron mayor visibilidad pública y fueron reconocidos en su rol de coleccionistas, las propietarias de obras de arte no solo lograron menor atención, sino que aun cuando tuvieron participación en prácticas asociadas al coleccionismo, ninguna de ellas fue identificada siquiera como tal (2014, p. 138).

Lo anterior, particularmente la falta de visibilidad y de reconocimiento de las coleccionistas en cuanto tales, ha tenido un efecto directo sobre la supervivencia de rastros del desarrollo de esta práctica entre las artistas. De allí que la mayoría de los nombres identificados correspondan a mujeres que vivieron en entornos donde el coleccionismo tenía cierta habitualidad, sin embargo, no existe registro de que ellas mismas lo cultivaran abiertamente. En otras palabras, las artistas que fue posible asociar a esta práctica son hijas, nietas, hermanas o esposas de coleccionistas reputados, lo que supone una complejidad para el estudio propuesto¹⁸.

En este sentido, es relevante enfatizar que la doble condición de artistas y coleccionistas en el caso de las mujeres era altamente “sospechosa”, especialmente en lo que ambas comportaban en términos de afirmación de autonomía creativa y discursiva, en un contexto en el que debieron sortear múltiples escollos para participar del campo de las artes al menos de alguna de estas dos formas¹⁹. En esta ocasión, solamente podemos mencionar como ejemplo a Rebeca Matte, cuya relación con el coleccionismo se encuentra casi exclusivamente ligada a la práctica de su padre, quien, además, fue uno de los principales promotores de su obra.

Dentro de este grupo también destaca *Ximena Morla Lynch*, hija de la coleccionista Luisa Lynch del Solar y del bibliófilo Carlos Morla Vicuña (1846-1900), y sobrina del también pintor Enrique Lynch. Aunque escasamente estudiada, Ximena fue una artista

¹⁸ Para conocer el modo en que se articuló la relación entre mujeres artistas y las prácticas coleccionistas al interior de la academia española, así como la relevancia de las obras cedidas por estas, ver Pérez-Martín (2021).

¹⁹ Para profundizar, ver Cortés (2013).

autodidacta. A lo largo de su infancia y adolescencia recibió instrucción no formal en los distintos lugares en los que vivió tanto en Europa como en Asia, gracias a las labores diplomáticas que desempeñaron sus padres. De este modo, consignó en sus diarios el amplio conocimiento de la historia del arte, que adquirió tempranamente en sus innumerables paseos por el Museo del Louvre y las clases de *sumi-e* que recibió en Japón²⁰. De su autoría hay un número indeterminado de dibujos y acuarelas con los que ilustró los diarios de vida que escribió junto a su hermana Carmen. Además, entre sus descendientes se conservan algunos óleos, entre ellos, retratos de su familia e imágenes religiosas que dan cuenta de su interesante e intimista producción.

El haber crecido en un ambiente cosmopolita y refinado, rodeada de las colecciones de sus padres, le permitió compartir con figuras como Auguste Rodin (1840-1917), Anna Pávlova (1881-1931), Sara Malvar (1894-1970) y María Tupper (1893-1965), solo por nombrar a algunos. Aunque nunca llegó a identificarse como artista, participó de la escena local especialmente en los salones oficiales de 1915, 1927 y 1963, y en la Exposición Nacional de Valparaíso de 1936, a lo que se agrega su incorporación en la muestra *La mujer en el arte* (1975) y la realización de una exposición individual en Zapallar en 1977.

CONCLUSIONES

A modo de cierre, es posible plantear que el análisis de las prácticas coleccionistas desarrolladas por los y las artistas chilenas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX resultan fundamentales para la comprensión de sus obras, en la medida en que a través de estas es posible identificar referentes, articular formas de socialización, reconstruir entornos materiales y, muy especialmente, comprender los aparatajes estéticos y las visiones en torno al arte y su historia que animaron sus procesos creativos.

Pese a compartir varios elementos, como la pertenencia de clase, formación académica, contexto sociohistórico y cultural, entre otros, las figuras revisadas dan cuenta de la diversidad de formas en que los artistas podían vincularse al coleccionismo, atendiendo a motivaciones y propósitos igualmente variados. Por eso, con el fin de hacer inteligibles sus diferencias y encontrar puntos en común, se planteó una forma de categorizarlos en razón del tipo de narrativas que vehiculizaron a través de sus conjuntos (ver Anexo). Lo fundamental es que estos hombres y mujeres escenificaron localmente la idea del pintor erudito o *pictor doctus*, clara señal del nivel de madurez alcanzado por el campo del arte en Chile a comienzos del siglo XX.

²⁰ Para profundizar, ver Díaz (2014).

Otras temáticas que pueden seguir explorándose son las representaciones pictóricas de los talleres de los artistas chilenos, subgénero que permite conocer los espacios en que se desarrollaba el quehacer de los pintores, sus transformaciones a lo largo del tiempo y, muy especialmente, los procesos de construcción de subjetividades a través de la tela. Otra proyección posible es profundizar la pesquisa, haciendo uso de la perspectiva de género en torno al desarrollo de prácticas coleccionistas entre las artistas, asunto que a lo largo de esta investigación ha resultado esquivo debido a la falta de fuentes que den cuenta explícitamente de este fenómeno.

Finalmente, solo resta señalar que, ante la ausencia de talleres-museo y la pérdida de las colecciones constituidas por los artistas del periodo analizado, la profundización de un estudio como este resulta urgente.

AGRADECIMIENTOS

A Salomea Balanhuk, Gerardo Herrera Castillo, Pedro Maino Swinburn, Fernando Oyarzún Cruzat, Pablo Oyarzún Robles, Claudia Wiegand Restrepo, Catalina Valdés Echenique, la Biblioteca Nacional, la catedral de San Felipe, Memoria Chilena y el Museo Histórico Nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso, Paulino (agosto de 1913). “Rafael Correa y su última exposición”, en: *Pacífico Magazine*, pp. 147-156.
- Alvarado, Manuel (2022). “¿Coleccionismo y feminismo? Luisa Lynch del Solar (1855-1937) y su rol como coleccionista de arte japonés en Chile a comienzos del siglo XX”, en: *Meridional*, 18, pp. 93-123.
- Álvarez Urquieta, Luis (1928). *La pintura en Chile: colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago.
- (1933). *La pintura en Chile durante el período colonial*. Santiago: Dirección General de Prisiones.
- (1934). *El artista pintor José Gil de Castro*. Santiago: Imprenta El Imparcial.
- (1936). *El artista pintor Carlos Chatworthy Wood Taylor: prócer de la independencia sudamericana*. Santiago: Academia Chilena de la Historia.
- (1938). *Breve historia de la pintura en Chile*. Santiago.
- (1941). *Notas sobre Raimundo Quinsac Monvoisin*. Santiago.
- Baudrillard, Jean (1999). *El sistema de los objetos*. España: Siglo XXI.
- Blom, Philipp (2013). *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.
- Brunet, Richon (1937). “Una gran figura chilena, don Ramón Subercaseaux Vicuña: el artista y el gran señor”, en: *Revista de Arte*, 3(14), pp. 20-24.

- Carvacho, Víctor (1969). *Pintura de Rafael Valdés. Exposición retrospectiva*. Santiago.
- Correa, Rafael (s. f.). Álbum fotográfico. Archivo CEDOC Angélica Pérez Germain, MNBA.
- Cortés, Gloria (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago: Origo.
- Creixell, Rosa (2012). “El pintor en el taller. Modos de verse, maneras de representarse”, en: Eva March y Carme Narváez (coords.). *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas* (pp. 287-310). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Díaz, Wenceslao (ed.) (2014). *Las Morla. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Santiago: Ediciones UC.
- Diéguez-Rodríguez, Ana, y Ángel Rodríguez (2019). “International conference: ‘Artists as collectors: models and variants. From the Modern Age to the 19th Century’”, en: Instituto Moll. Centro de Investigación de Pintura Flamenca. Recuperado de www.institutomoll.com
- Diéguez-Rodríguez, Ana, y Ángel Rodríguez (2021). “The *Pictor Doctus* and Artist’s Collections: From Taste to a Training Resource”, en: Ana Diéguez-Rodríguez y Ángel Rodríguez (eds.). *The Pictor Doctus, Between Knowledge and Workshop. Artists, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900* (pp. 9-26). Turnhout: Brepols.
- Drien, Marcela (2014). “Coleccionistas en la vitrina: expertos, filántropos y modelos del buen gusto”, en: VV. AA. *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte* (pp. 131-138). Santiago: Dibam, Crea, UAI, UNIFESP.
- El Ferrocarril* (18 de diciembre de 1883). “Bellas Artes”. p. 2.
- Figueroa, Joaquín (16 de enero de 1914). Carta de Joaquín Figueroa Larraín a Rafael Correa. Museo Histórico Nacional.
- Fontecilla Larraín, Arturo (enero-junio de 1947). “Un pintor anticuario. Notas sobre Ernesto Molina”, en: *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 109.
- Gallardo, Ximena (2019). “Viajes, desplazamientos y circuitos en la colección de arte de Augusto Matte Pérez”, en: *Intus Legere Historia*, 13, pp. 130-155.
- Giannino, Denise (2006). *Gerrit Dou: Seventeenth-Century Artistic Identity and Modes of Self-Referentiality in Self-Portraiture and Scenes of Everyday Life* (tesis). The Florida State University.
- Guasch, Anna María (2008). “De la colección a la acción de coleccionar”, en: VV. AA. *La vida privada. Colección de José María Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas*. Huesca: CDAN.
- Guirrete, Jean (19 de mayo de 1901). “Nuestros artistas. Ernesto Molina”, en: *Instantáneas*, 13, p. 8.
- Kagan, Richard L., y Fernando Marías (2014). “El *pictor doctus* en la Europa moderna”, en: Javier Docampo y José Riello (coords.). *La biblioteca del Greco* (pp. 3-27). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- La Nación* (13 de noviembre de 1956). “Medio siglo al servicio de la cultura cumplió crítico Nathanael Yáñez Silva”. p. 18.

- La Tercera de la Hora* (18 de octubre de 1956). “Museo millonario tiene el pintor R. Correa”. p. 2.
- Lira, Pedro (1866). “Las Bellas Artes en Chile”, en: *Anales de la Universidad de Chile*, 28, pp. 276-292.
- (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Litografía Esmeralda.
- Magallanes Moure, Manuel (18 de junio de 1914). “En el taller de Rafael Correa”, en: *Sucesos*.
- Martínez, Juan Manuel (2016). “Del gusto privado a la institucionalidad estatal. Las colecciones privadas chilenas en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes”, en: *Historia de arte: Coleções, arquivos e narrativas, VIII Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Universidad Adolfo Ibáñez-Universidad Federal de São Paulo.
- Moreyra, Cecilia (2009). “Vida cotidiana y entorno material. El mobiliario doméstico en la ciudad de Córdoba a fines del siglo XVIII”, en: *Historia Crítica*, pp. 122-144.
- Muller, Jeffery M. (1989). *Rubens: The artist as Collector*. New Jersey: Princeton University Press.
- Museo Histórico Nacional (22 de noviembre de 1910). *Acuerdos sostenidos entre los organizadores de la Exposición Histórica del Centenario*.
- (3 de mayo de 1911). *Decreto Supremo N.º 1.771 que crea el Consejo Directivo del MHN*.
- (16 de mayo de 1911). *Primera acta de fundación del Museo Histórico Nacional en 1911, se reunieron parte del comité de las personas que componían la Comisión de la Exposición*.
- (27 de julio de 1922). *Acta sesión Consejo Directivo del Museo Histórico Nacional*.
- Panofsky, Erwin (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Pérez, Ruby (1955). *Rafael Valdés V.* (memoria de prueba para ser profesora de Artes Plásticas). Universidad de Chile.
- Pérez-Martín, Mariángeles (2021). “Women Painters and Academicians: Models and Collections”, en: Ana Diéguez y Ángel Rodríguez (eds.). *The Pictor Doctus, between Knowledge and Workshop. Artists, Collections and Friendship in Europe, 1500-1900* (pp. 201-217). Turnhout: Brepols.
- Portala, Bethanne (2008). “The Artist as Creator and Collector: The Edgar Degas Estate Auction Catalogues”, en: *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 34(2), pp. 50-52.
- Pounds, Norman (1999). *La vida cotidiana: Historia de la cultura material*. Barcelona: Libros de Historia.
- Priebe, Jessica (2015). “The artist as collector: François Boucher (1703-1770)”, en: *Journal of the History of Collections*, 28(1), pp. 27-42.
- Rheims, Maurice (1965). *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Luis de Caralt.
- Rocha, Víctor (2017). “Entre el taller y la exposición: materialidades fotográficas y género en la irrupción de la artista visual moderna en Chile, 1900-1930”, en: *Meridional*, 9, pp. 91-111.

- Sarmiento, Ismael (2007). “Cultura y cultura material: Aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”, en: *Anales del Museo de América*, 15, 217-236.
- Solanich, Enrique (19 de febrero de 1984). “El pintor Rafael Valdés”, en: *El Mercurio*, s. p.
- Sontag, Susan (1987). *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa.
- Stoichita, Víctor (2011). *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra.
- Subercaseaux, Ramón (1892). *La enseñanza de las bellas artes y de las artes industriales*. Niza: Imprenta del Patronato de S. Pedro.
- (1936). *Memorias de ochenta años* (tomos I y II). Santiago: Nascimento.
- Subercaseaux, Pedro (1962). *Memorias*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Von Hochkofler, Carlos, y Alessandro Ciccarelli (2013 [1848]). “Contrata del director de la Academia de Pintura”, en: Josefina de la Maza (comp.). *La inauguración de la Academia. Estudio introductorio, presentaciones y notas* (pp. 15-18). Santiago: Ediciones UAH.
- Yáñez, Nathanael (25 de marzo de 1916). “Visitando a Don Ramón Subercaseaux”, en: *Zig-Zag*, 579, pp. 39-40.
- Zig-Zag* (26 de marzo de 1905). “En el taller de la señora Rebeca Matte de Iñiguez”. pp. 9-12.

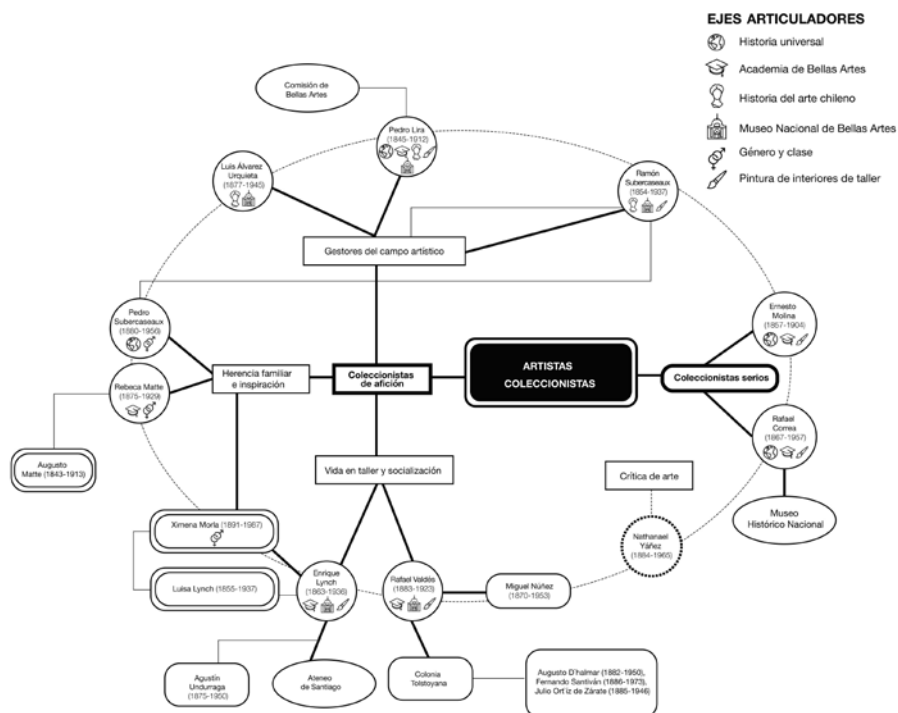
Investigador responsable

MANUEL ALVARADO CORNEJO
Museo Nacional de Bellas Artes

Coinvestigadora

THIARE LEÓN ÁLVAREZ
Universidad de Chile

Anexo 1



INFORME FINAL:

**LA TINTA EN LA SOMBRA.
MERCEDES IBÁÑEZ Y SU TRABAJO
JUNTO A JOSÉ TORIBIO MEDINA**

José Toribio Medina (1852-1930) es considerado uno de los más grandes bibliófilos de América. Laureado por su trabajo recopilatorio de fuentes y por su incansable espíritu de investigador, editor y autor, es reconocido e investigado por su aporte inigualable al conocimiento de nuestra historia nacional y americana. Sin embargo, todo ese trabajo no lo hizo solo, sino que el derrotero de su vida lo hizo acompañado de su esposa Mercedes Ibáñez, compañera incansable de viajes, *meetings* y exilio.

Durante décadas Ibáñez quedó relegada a mera acompañante de Medina, de modo que no se ahondó en su real participación en las transcripciones, correcciones e impresiones de los libros que tanto reconocimiento le han valido a su esposo.

Nieta del general José Rondizzoni e hija de Adolfo Ibáñez Gutiérrez, Mercedes creció en un ambiente familiar de elite dedicado a la política, la cultura y las letras, lo que le brindó un gran capital cultural para desenvolverse en su círculo social, en el que, por razones propias de la época, se la consideraba tan solo un soporte de la vida de su esposo. A lo más, a las mujeres se les daba la palabra en tertulias o grupos de lectura, pero no participaban en política más que apoyando a sus cónyuges en las campañas electorales.

Por mucho tiempo la historiografía no se preguntó por “las esposas de”, e incluso insignes historiadores de inicios del siglo XX que les dedicaban algunas líneas solo se centraban en su físico, en cuán gráciles eran o si padecían alguna enfermedad. Las mujeres como sujetos históricos fueron apareciendo lentamente, por lo tanto, el conocimiento sobre ellas aún es vago y confuso.

El objetivo de esta investigación es aportar luces sobre Mercedes Ibáñez y su trabajo junto a José Toribio Medina durante sus más de cuarenta años de matrimonio. *Ad portas* de cumplirse cien años de la donación que Medina hizo de sus libros a la Biblioteca Nacional, nos parece imperioso conocer a Mercedes Ibáñez más allá de su acta de matrimonio y de los retratos junto a su esposo.

Es necesario relevar el rol de las mujeres y apartarlas de la sombra de ser “hijas de”, “madres de”, “esposas de”. Es importante conocerlas y valorarlas, sacándolas de las sombras en que por décadas parte de la historiografía chilena las ha mantenido.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Mercedes Ibáñez fue fundamental en el trabajo de José Toribio Medina, ya que fue su compañera en el ámbito literario, social y político, lo que le permitió a este último desarrollar su trabajo con mayores libertades. Dado que no hay claridad entre los autores que han trabajado la historia de Medina sobre el rol de Ibáñez en su vida laboral, proponemos aportar nuevas perspectivas al debate en cuestión.

Los vínculos políticos de la familia de Ibáñez ayudaron a Medina a viajar y financiar sus investigaciones fuera de Chile, gracias a lo cual pudo recopilar el material base para sus libros. Dichos documentos están albergados hoy en la Sala Medina, la que, salvo en sus cuadros y frescos, no hace referencia explícita al trabajo de Ibáñez.

La historiografía nacional del Chile finisecular estuvo dominada por hombres, por lo tanto, los temas y preguntas respondían a inquietudes sesgadas tanto por género como por clase. Con el devenir del siglo XX las mujeres fueron paulatinamente volviéndose objetos de estudio y empezaron a ocupar espacios en la investigación, lo que dio paso a nuevas perspectivas de análisis y permitió preguntarse por su influencia en la historia.

Este proyecto, por lo tanto, busca responder parte de esas inquietudes, las que otrora no fueron planteadas, por las razones expuestas previamente, o ni siquiera fueron imaginadas.

Esta investigación no va de la mano de la perspectiva de género ni de la historia cultural, sino que viene a saldar en parte la deuda con esas mujeres que estuvieron a la sombra de otros y que ahora merecen ser reconocidas por méritos propios.

No podemos llegar a Ibáñez sin pasar por Medina. Para conocer qué pensaba, debemos saber quién era y qué hizo el erudito, porque precisamente todos los estudios que se centran en Medina minimizan o derechamente ignoran la existencia de Mercedes Ibáñez, por lo que los primeros puntos de aproximación a ella deben necesariamente hacerse a través de él. Son el puente que debemos cruzar.

Historiadores como Domingo Amunátegui, quien además era amigo de Medina, cuentan que era su colaboradora más tenaz, mientras que Ricardo Donoso la relega al lugar de esposa y no establece ninguna relación clara entre ella y el trabajo de Medina (Donoso, 1947, 1953).

Por su parte, Guillermo Feliú Cruz, discípulo de Medina y primer conservador de la sala que lleva su nombre, cuenta que la labor editorial de Ibáñez sí era efectiva y constante, empero, no especifica en qué trabajos participó concretamente (Feliú Cruz, 1852a, 1952b).

Sostenemos que, en virtud de las relaciones políticas de los Ibáñez Rondizzoni, las redes de contacto de Medina se deben en importante grado a su matrimonio con Mercedes, de modo que ella fue mucho más que una compañera de viajes¹.

El grueso de las investigaciones sobre el historiador se sitúa en tres momentos específicos: la celebración de los cincuenta años de su vida profesional (1923), su fallecimiento (1930) y el centenario de su natalicio (1952). Todas son una especie de homenaje más que textos con espíritu crítico (Hernández, 1952).

Por otra parte, los estudios monográficos son escasos. Destaca el de José Carlos Rovira en 2002 y el de Rafael Sagredo en 2015 y 2018 y, recientemente, el artículo de Macarena Ríos en la revista *Mapocho* (2022) y el epistolario de Medina, de 2024. No hemos encontrado ninguna publicación que se dedique a Mercedes de manera exclusiva, salvo una entrevista en la revista *Familia*.

Si bien en 1972 Ricardo Donoso escribió un breve artículo sobre Mercedes Ibáñez en la *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, no hemos podido acceder al texto.

En suma, entre las letras dedicadas a su marido y su obra es posible hallar a Ibáñez, por lo que, con lupa y pinzas, hay que buscar en los textos referidos a él algún dato, alguna pista que nos lleve a ella. Antes de que se cumplan cien años de la donación a la Biblioteca Nacional, es necesario que Mercedes deje de aparecer como la comparsa de su cónyuge.

Nuestra prioridad fue indagar en los acervos documentales de la Biblioteca Nacional para encontrar ahí las huellas que nos permitan conocerla y determinar si efectivamente solo fue fiel compañera de viaje, o bien, una activa participante del trabajo de quien fuera llamado “príncipe de los Americanistas” (Bromsen, 1969).

En este sentido, cobran relevancia para nuestra investigación las circulaciones, contactos, redes de poder e historia de las mentalidades, por lo que este trabajo aspira a acortar la brecha entre lo que se conoce de un hombre en comparación con lo que se sabe de su esposa, quien pudo haber tenido tanto valor intelectual como su marido.

METODOLOGÍA

La metodología de trabajo dice relación con la propia del oficio del historiador, junto con la sistematización de datos de la bibliotecología. En virtud de ello, se utilizó como

¹ La influencia de Mercedes en la vida social y política de Medina es la continuación de la relación que habían establecido desde hacía muchos años Adolfo Ibáñez y José del Pilar Medina.

herramienta de búsqueda el software Aleph, es decir, el sistema de gestión completo e integrado que maneja todos los aspectos de los servicios bibliotecarios tanto para el personal de bibliotecas como para los usuarios y que, de manera rápida y concisa, ayuda a ubicar los documentos pertinentes (Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas, 2017).

Al iniciar el proceso de recopilación, y teniendo clara cuál era la búsqueda que debíamos hacer, surgieron dos vías posibles para encontrar la información necesaria. Por un lado, buscamos por *palabras clave*, técnica a la que se recurre cuando se conoce solo una parte de la descripción del objeto, por ejemplo, la fecha, o solo el apellido del autor o una palabra del título. Por otro lado, cuando sabemos todos los datos del material, es posible buscar por el índice.

Es importante mencionar que una de las posibilidades era que los resultados fueran poco satisfactorios o no arrojaran información relevante para la investigación, por lo cual fue clave valorarla y examinarla de modo que fuera consistente y lo más completa posible.

Seleccionamos preferentemente aquellos documentos que aportaran información sustancial para nuestra investigación, con la clara idea de que estamos construyendo conocimiento y de que el objeto de estudio ha sido poco indagado por investigaciones precedentes respecto de José Toribio Medina, incluso por los propios biógrafos y amigos más íntimos de José Toribio Medina, como los ya mencionados Feliú Cruz, Amunátegui Solar o Chiappa (Muñoz, 1975).

Al realizar la búsqueda bajo el nombre de Mercedes Ibáñez Rondizzoni, el software Aleph arrojó 31 resultados, es decir, 31 objetos que se ingresaron a la base de datos con información de Mercedes Ibáñez tanto como autora, en el campo 100; en el título, en el campo 245, o en el encabezamiento de materia nombre personal, en el campo 600².

Fue entonces cuando evidenciamos el siguiente error: el nombre de Mercedes Ibáñez fue ingresado indistintamente para cada existencia, por lo cual se encontraron las siguientes variables:

1. Ibáñez de Medina, Mercedes
2. Ibáñez Rondizzoni, Mercedes
3. [Mercedes Ibáñez de Medina]
4. Mercedez Ibáñez de Medina

² Los campos bibliográficos son las categorías de clasificación, de modo que el campo 100 correspondiente al nombre de persona utilizado como punto de acceso principal, como individuo responsable de la creación del contenido intelectual o artístico de una obra; el campo 245 corresponde al título, es decir, palabra o frase con que se nombra o da a conocer el asunto, materia o contenido de una obra, y el campo 600, que es el encabezamiento de materia, o bien, el nombre personal.

Debido a esta disparidad de criterios, encontrar material sobre Ibáñez es difícil y engorroso, sin contar con que varios documentos en donde se habla de ella no están catalogados con ninguna referencia en ningún campo de búsqueda.

Es importante mencionar que el Catálogo Colectivo de Autoridades Bibliográficas (CCAB), base de datos que se rige por la normativa internacional de catalogación bibliográfica, tiene creado y acepta como *encabezamiento Ibáñez de Medina, Mercedes Correspondencia*. Este encabezamiento tampoco se ha usado de manera general, ya que solo hace alusión a algunas piezas de correspondencia recibida o emitida.

RESULTADOS

En junio de 1917 apareció el número 90 de la revista *Familia*, publicación editada por Zig-Zag enfocada en la familia y el hogar, es decir, dirigida al público femenino. Entre sus secciones había patrones de bordado, de tejidos, recetas de cocina, notas de arte, los últimos estilos en corsé, páginas sociales y entrevistas a “Damas ilustres”. Es en esta última sección donde se presenta la que, hasta ahora, es la única entrevista hecha directamente a Mercedes Ibáñez y donde la protagonista es ella.

A lo largo de esta investigación nos encontramos con que para hallar información sobre ella había que pasar por los filtros de los amigos y biógrafos de José Toribio Medina, donde, aguzando el ojo, podríamos encontrar pistas para dar con las piezas que conforman el gran rompecabezas de la persona que fue Mercedes Ibáñez.

En segunda instancia, encontramos material fuera de la Biblioteca Nacional tanto en colecciones personales de los descendientes de Ibáñez como en revistas extranjeras —principalmente españolas, argentinas y mexicanas— y en otros archivos, como el del Cementerio General, el Registro Civil y archivos parroquiales, todos los cuales tienen un gran potencial de investigación, pero que excede los límites de este proyecto, aunque nos dibuja el camino.

En tercer lugar, revisamos la colección misma de Medina. En el acervo documental del historiador la información sobre Ibáñez es parcelada y vinculada en su gran mayoría al aspecto familiar.

Por último, cabe considerar la importancia de los biógrafos y amigos de Medina como fuente de primera mano. Domingo Amunátegui Solar, Víctor Chiappa y Guillermo Feliú Cruz son los más cercanos al historiador y en cartas, notas de prensa, discursos, artículos y libros dan datos de Ibáñez a partir de conversaciones que tuvieron con la pareja en el marco de la amistad.

Él mismo veía su trabajo como algo propio de lo masculino, por lo tanto, siempre consideró a su esposa su ayudante y compañera, mas no una investigadora como él (Medina, 1923). Así lo dejó en claro en sus notas, cartas y entrevistas. Sin embargo, si hacemos el cruce entre epistolario, documentos, fotografías y relatos podemos empezar a hacer un bosquejo de la figura de Ibáñez más allá de ser la esposa de un erudito.

Primer acto: la primogénita

En 1855 Adolfo Ibáñez Gutiérrez llegó a Ancud a tomar la plaza de letras, proveniente de la Corte de Apelaciones de La Serena. En los verdes paisajes del sur conoció a Josefina Rondizzoni, una de las hijas de José Rondizzoni, otrora héroe de la independencia y a la fecha intendente de Chiloé (Medina, 1914). No pasó mucho tiempo antes de que se casaran y emigraran a Valparaíso, puerto que esperaba a Ibáñez con un nuevo empleo: sería juez primero en el área penal y luego en la civil.

En esa ciudad es donde presuntamente nació Mercedes Ibáñez en 1857, el 17 de marzo, según consta en el acta bautismal del 24 del mismo mes. Dejamos espacio a la duda, pues otro documento indica una fecha distinta. El acta de matrimonio, de diciembre de 1886, señala que se casó a los 23 años, lo que daría como año de nacimiento 1863. Ese espacio de cinco años no es menor, por cuanto en la primera opción la diferencia de edad con Medina sería de precisamente cinco años y en la segunda, de once. Esta última coincidiría con el trato que él le daba al llamarla “la niña” y “Mercedita”, aunque también es cierto que en esa época los hombres trataban frecuentemente a sus esposas como si fueran niñas, aunque la diferencia de edad fuera mínima. Esta disparidad, que podría inducir a cerrar puertas, a nuestros ojos abre posibilidades de investigaciones futuras.

En los textos referidos a su padre, se indica que Mercedes fue su primogénita y su compañera de viajes. También fue quien le aconsejaba lecturas incluso en casos jurídicos. Feliú Cruz cuenta que no recibió educación formal en Chile, sino que fue educada en su casa por institutrices y que recién durante su estadía en Estados Unidos asistió a un curso escolar, donde destacó por sobre sus pares (Medina, 2024a). Dicho viaje fue una experiencia que tanto Ibáñez como Medina recordarían con particular interés, pues, sea el destino o mero azar, ambos coincidieron en Nueva York aunque sin verse, para pesar de Medina (Medina, 2024b). Mientras Ibáñez estaba al alero de su padre, quien fue nombrado ministro plenipotenciario, asistía a cenas rodeada de autoridades como el presidente Ulysses S. Grant y la emperatriz Teresa Cristina de Brasil, Medina llegaba a la Feria de Filadelfia en un viaje que surgió a raíz de la invitación de Genoveva Mathieu y Juan Thorndike, a quienes conoció en Perú.

Las redes de contacto de Ibáñez no pueden ni deben ser ignoradas al momento de establecer los nodos intelectuales que Medina forjó durante su carrera. Por otro lado,

en las cartas podemos ver que el afecto de Ricardo Palma o Bartolomé Mitre hacia Ibáñez iba más allá del saludo de cortesía por ser la esposa de Medina. Ella misma construyó sus propias relaciones de amistad y cordialidad.

En muchas de las ocasiones en que la mencionan se destaca su hospitalidad y generosidad. Otros incluso hablan de su gran carácter, su amabilidad, alegría y de que era muy sociable, a diferencia de Medina, quien era más callado y retraído en las reuniones sociales (Chiappa, 1907a). Autores nacionales y extranjeros también le enviaron obsequios y le dedicaron libros. De este modo, empieza a asomar como una pieza importante en el trabajo del bibliófilo, el que no se remitió a recopilar documentos, sino que implicó también hacer todo el paso previo de establecer contactos, visitar lugares, entablar primeros acercamientos, algo en lo que Ibáñez pareciera haber tenido más habilidad. Todo esto lo hizo manteniendo el cariz de esposa abnegada que ayuda a su esposo a sobresalir sin reclamar nada para sí misma.



Imagen 1. Mercedes Ibáñez Rondizzoni en torno a 1885. (Colección Biblioteca Nacional)

Segundo acto: matrimonio y viajes

La partida N.º 256 del recientemente creado Registro Civil consigna que el 26 de diciembre de 1886 Mercedes Ibáñez Rondizzoni se casó con José Toribio Medina. Alberto Valdivieso y Domingo Silva Rengifo fueron los testigos del enlace, celebrado en la casa de la novia. Después de casi 12 años de conocerse, al fin se unieron en un matrimonio que casi duró 44 años. Medina, del brazo de su esposa y ya sin la presión de su padre, fallecido el año anterior, dio rienda suelta a sus intereses literarios, bibliófilos e históricos, que Ibáñez apoyó y ayudó a concretar.

Chapman también cuenta de los viajes que Mercedes hizo antes de casarse, su estadía en la fiesta con el presidente Grant y lo bien que se desenvolvía en la sociedad norteamericana, por lo que al momento del enlace matrimonial ella ya tenía experiencia en viajes y se desenvolvía con naturalidad en los destinos visitados y en diversos escenarios (Chapman, 25 de febrero de 1923).



Imagen 2. Guatemala, 1902. ("La señora Mercedes Ibáñez de Medina", 1917)

Según Feliú Cruz, 1886 fue un año crucial en la historia personal y profesional de Medina, pues no solo cambió de estado civil, sino que Mercedes fue decisiva en encauzar el rumbo de sus investigaciones. Fue ella quien lo impulsó a ampliar sus horizontes de estudio, pues Medina quería centrarse en Chile. Ibáñez le dijo que fuera más allá, que se dedicara a América, ya que sobre la historia nacional Diego Barros Arana ya estaba publicando los dos primeros tomos de los dieciséis que abarcaría su *Historia jeneral de Chile* (Feliú Cruz, 1952a).

Es así como en 1887 publicó la *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*. Si bien nunca dejó de lado sus estudios sobre Chile (Chiappa, 1907b), con este trabajo dio nuevo impulso a sus investigaciones americanas, para lo cual necesitaba investigar y viajar más.

Pese a la vaguedad de las referencias que los biógrafos de Medina han hecho respecto al trabajo de Ibáñez, todos coinciden en que ayudó a transcribir documentos (especialmente en los archivos españoles), que corrigió pruebas de imprenta, que opinó sobre portadas de libros, que clasificó documentación e incluso respondió cartas de Medina³.

Aunque Domingo Amunátegui (1932) resalta la proeza del escritor diciendo que “la verdad es, sin embargo, que Medina compuso él mismo, sin ayuda extraña, toda su obra”, esto es francamente imposible dada la cantidad de publicaciones. Por otro lado, al hacer énfasis en “sin ayuda extraña” deja abierta la puerta a interpretar que su esposa sí fue parte del trabajo de Medina, más allá de contarnos que fue su apoyo y compañera fiel.

Volviendo a la entrevista publicada en la revista *Familia*, Ibáñez fue descrita como:

Noble heroína de una labor hartamente ingrata, para todos ignorada, para tantos tan poco atractiva, que le ha dado vida a centenares de volúmenes donde el paciente estudioso de su compañero iba echando las bases de la historia americana. ¡Cuántos que se han servido de la obra de don José Toribio Medina, ora citado con admiración y entusiasmo en sus libros, luego callándolos deliberadamente, le deben no poca parte de esa labor que les ha evitado farragosas búsquedas y ahorrado buenas monedas, a su abnegada compañera, paradigma de señaladas virtudes y de alta inteligencia! (“La señora Mercedes Ibáñez de Medina”, 1917).

Los apelativos “heroína” o “silente compañera” evidencian cómo se consideraba en el Chile de inicios del siglo XX el trabajo de las mujeres de sectores medios altos y acomodados, a saber, como un apoyo, un puntal, pero sin la posibilidad de sobresalir

³ Ver el estudio introductorio de Macarena Ríos, en Medina (2024c).

por sobre el marido. Las mujeres debían tener tema de conversación, pero no acaparar la atención. Ella misma lo menciona años más adelante al señalar que su labor era ser el soporte que Medina necesitaba para trabajar.

Al ser las familias Ibáñez y Medina reconocidas balmacedistas, se vieron obligadas a emprender el exilio a Buenos Aires tras la derrota del presidente en la guerra civil de 1891. Medina llegó por tierra a la capital argentina en 1892 y ella se le unió meses después. Tras ser alojados por Bartolomé Mitre, emprendieron rumbo a Europa, donde estuvieron hasta 1896. Al regreso del exilio, Medina retomó la idea de tener una imprenta propia, a la que llamó Elzeviriana y ubicó al interior de su casa. No es raro imaginar a Mercedes caminando entre los tipógrafos, revisando papeles o corrigiendo textos, tal como se indica más adelante en la entrevista de la revista *Familia*:

Muchas veces le hemos oído recordar a don José Toribio Medina la eficaz ayuda que le significó la colaboración de su esposa en el Archivo de Indias, cuando hubo que cotejar con fidelidad estricta múltiples documentos. Su esposa le secundaba con celo e inteligencia tales que nunca había conocido ni en avezados pendolistas. ¿Y qué decir de lo que le ha significado al erudito la ayuda de ella en la corrección de pruebas de todos sus libros? (“La señora Mercedes Ibáñez de Medina”, 1917).

Hasta el cierre de esta investigación no encontramos registros de las oportunidades en que Medina dijo esas frases ni de los libros en que ella trabajó, sino que todas las citas provienen de entrevistas a su esposo. Familiares de Ibáñez nos comentaron que ella escribió el libro *Diccionario de anónimos y seudónimos hispanoamericanos* en 1925, pero a la fecha no hemos podido cotejar esa información⁴.

Una firma manuscrita en tinta negra que dice "Mercedes Ibáñez". La escritura es fluida y cursiva, con una gran extensión horizontal hacia la izquierda y una terminación decorativa a la derecha.

Imagen 3. Firma de Mercedes Ibáñez, extraída de su acta de matrimonio. (Registro Civil)

La devoción que Medina sentía por los libros se constata con solo ver la sala que lleva su nombre en la Biblioteca Nacional y el catálogo elaborado en 1926 (Biblioteca

⁴ Entrevista con Hugo Rodolfo Ramírez, historiador casado con una sobrina directa de Mercedes Ibáñez.

Nacional de Chile, 1967), a un año de la donación. Le gustaban tanto en fondo como en forma, razón por la cual, como ya hemos mencionado, durante su vida tuvo dos imprentas propias: la Ercilla y la Elzeviriana, instaladas en su casa de la calle 12 de Febrero, en Santiago⁵. Por el relato de Charles Chapman, profesor de la Universidad de California que los visitó en 1916, sabemos que la imprenta Elzeviriana empleaba a cuatro trabajadores, aunque dependiendo de la carga laboral podría contratarse a más operarios. Entre los tipos móviles y los papeles, tanto Medina como Ibáñez pasaban largo tiempo revisando los impresos:

Ella corrige borradores, hace tarjetas bibliográficas y, en suma, cualquier trabajo menudo que requiera inteligencia y cuidado, con el fin de ayudar a su marido. Un día un profesor americano y su esposa llegaron a su casa cuando Medina estaba afuera, y, naturalmente, la señora les enseñó la casa, lo cual hizo con tanto entusiasmo e inteligencia que el caballero le dijo: “ahora entiendo por qué el señor Medina ha podido hacer tanto trabajo, pues él es dos” (Chapman, 25 de febrero de 1923).

Con su silente trabajo, Ibáñez estaba inserta en un escenario finisecular en donde la mujer estaba abriéndose paso en el mundo de la imprenta y la escritura. Por ejemplo, Carmela Jeria fue una de las pioneras en el trabajo tipográfico femenino, detrás del periódico *La Alborada* de Valparaíso. Entre 1886 y 1936 —año de matrimonio y fallecimiento de Ibáñez— hubo al menos 50 periódicos y revistas cuyas editoras, dueñas o productoras fueron mujeres (Montero, 2019; Ramírez y Ulloa, 2017, 2018).

Si bien Ibáñez decidió hacer de su trabajo editorial una suerte de apoyo conyugal, muchas otras mujeres hicieron pública su labor dentro del mundo escrito. Desde Mercedes Marín del Solar, pasando por Martina Barros, Inés Echeverría, Lucrecia Undurraga hasta llegar a la mismísima Gabriela Mistral. Todas ellas, incluida Mercedes Ibáñez, contribuyeron en menor o mayor grado a darle visibilidad a la perspectiva femenina en un espacio que hasta entonces era predominantemente masculino (Contreras, 2017; Darrigrandi, 2015).

⁵ Esa calle hoy lleva el nombre de José Toribio Medina y está ubicada en la comuna de Santiago, entre Brasil y Cienfuegos.



Imagen 4. Mercedes Ibáñez y José Toribio Medina. (Donoso, 1915)



Imagen 5. José Toribio Medina y Mercedes Ibáñez frente a su casa de campo La Cartuja. (Colección Biblioteca Nacional)

Tercer acto: *Amor laborque felicitas vitae*⁶

Cuando se menciona a Mercedes Ibáñez nunca se hace referencia a su *mérito propio*, sino que se indica que es un “fiel retrato de su padre don Adolfo Ibáñez”, o bien, como la retrató Feliú Cruz luego de que falleciera, “silenciosa compañera de su existencia [de Medina]” (*La Nación*, 18 de agosto de 1936, p. 5).

Es más, en la misma ocasión Feliú destaca lo siguiente de Ibáñez: “Hay algo extraordinario en la mujer que acaba de fallecer, cuando se sabe que, por la gloria de su esposo, ahogó su propia feminidad en el cultivo de los libros para engrandecer la obra del historiador, tornándose en la colaboradora y en la orientadora sutil del señor Medina” (*La Nación*, 18 de agosto de 1936, p. 5). Esto evidencia que, aunque ya avanzado el siglo XX —Ibáñez murió en 1936—, la imagen de la mujer no estaba asociada al trabajo intelectual. Aunque dice que participó en la producción de la obra de Medina, siempre estuvo a su sombra, fuera por decisión propia o ajena. En la misma línea, Ibáñez se quejaba del poco reconocimiento que se le daba a su esposo en el medio nacional. En 1916 le dijo a Chapman: “Yo a menudo deseo que mi marido hubiese nacido en Inglaterra o en los Estados Unidos. Ahí estiman a un hombre por su trabajo, pero aquí si uno no habla sobre su persona la gente cree que uno no vale nada y mi marido es demasiado modesto para hacer alarde de sí mismo” (25 de febrero de 1923).

Uno de los pocos reconocimientos públicos a Ibáñez aparece en el libro *Las medallas chilenas*, donde se incluye la reproducción de la medalla que en honor de Medina e Ibáñez se forjó en Buenos Aires en 1899, con la siguiente descripción (Imagen 6):

508. José Toribio Medina- Mercedes Ibáñez de Medina. 26 de diciembre de 1886. Busto de ambos, de tres cuartos a la izquierda.
Rev-Ramos de mirto y de laurel. En el campo un cupido alado en actitud de disparar una flecha sobre una lechuza que se posa sobre una lámpara ardiendo, alegoría que corresponde a la leyenda circular encerrada por los ramos: *AMOR LABORQUE FELICITAS VITAE*. En la base de la lámpara en letras microscópicas: BELLAGAMBA Y ROSSI. Al pie: 1899 (Medina, 1901, pp. 307-308).

En Argentina se acuñaron diez medallas en plata y otras veinte en cobre, mientras que en Santiago se hizo una en oro, veinticinco en plata y otras indeterminadas en bronce.

Según sus biógrafos y amigos, el hecho de que incluyera esta medalla en el libro fue la manera de Medina de agradecer a Ibáñez por todo su trabajo. Después de todo, Mercedes fue quien estuvo en cada viaje y cada archivo, en cada libro y reunión. Sin duda, fue mucho más que una mera compañía.

⁶ Amor y trabajo, la felicidad de la vida.

En 1912 José Toribio Medina escribió su testamento. En el numeral 7 estipuló que toda su colección sería donada a la Biblioteca Nacional de Chile, bajo ciertas condiciones: que estuviera en una sala acomodada para ella, que se mantuviera unida, que el reglamento sería dictado por él mismo y que su custodio sería Guillermo Feliú Cruz. La donación empezó a concretarse en 1925, cuando ya estaba por finalizar la construcción del nuevo edificio del “palacio para los libros” (Feliú Cruz, 1927)⁷.

Tal cantidad de volúmenes no se trasladó desde su casa en un solo viaje, sino que fueron años de inventarios y catálogos, trabajo que Medina no alcanzó a ver finalizado, pues falleció el 11 de diciembre de 1930⁸.



Imagen 6. Ambas caras de la medalla reproducida en el libro *Las medallas chilenas*.

Tras la muerte de Medina, Ibáñez decidió impugnar el numeral 7 del testamento y demandar a la Biblioteca Nacional, por cuanto consideraba que el conjunto de libros donado por su esposo formaba parte de la sociedad conyugal y no había sido consultada al respecto. Por primera vez alzó la voz para sindicar la biblioteca de Medina también como obra propia, pues esos libros no existirían sin ella y debía reclamarlos.

Fue Feliú Cruz quien medió entre ella y el director de la Biblioteca Nacional, Alejandro Vicuña Pérez, para llegar a un acuerdo que, como sabemos, implicó que la colección quedara al resguardo de la biblioteca a cambio de recibir una indemnización de

⁷ El actual edificio de la Biblioteca Nacional se construyó, en una primera instancia, entre 1913 y 1928 aproximadamente. Por eso, Medina aprovechó de pedir que su sala cumpliera con sus criterios.

⁸ Fue velado en la sala que lleva su nombre, al interior de la Biblioteca Nacional.

\$30.000 pagados en una sola vez, como consta en el decreto N.º 5527 del Ministerio de Educación del 26 de diciembre de 1933⁹.

Ella renunció entonces a todos sus derechos sobre la colección, respetando así el acuerdo firmado.

Hasta donde sabemos, siguió viviendo en la casa N.º 49 de la calle 12 de Febrero, al menos hasta su fallecimiento en agosto de 1936. Su pase de sepultación indica que la causa de muerte fue hemiplejía y bronconeumonía. Su funeral fue en el Cementerio General y comparte la tumba con su esposo y sus suegros: José del Pilar Medina y Mariana Zavala¹⁰.

En *La Nación*, Guillermo Feliú Cruz escribió una suerte de nota fúnebre sobre ella donde destaca su sigiloso trabajo, pero nunca especifica qué hizo exactamente. Sobre decir que, en dicha nota, que era una oportunidad única para reconocer su labor, también se destaca de manera importante a su padre y su marido.

CONCLUSIONES

Este trabajo constituye una aproximación a la figura de Mercedes Ibáñez en su propio mérito, alejada de la sombra de los dos hombres que la acompañaron en su vida: su padre Adolfo Ibáñez y su esposo José Toribio Medina.

El camino es largo y las posibilidades son múltiples. Tenemos motivos para pensar que en los Archivos de la Cancillería, que resguarda la información de Adolfo Ibáñez, debe haber fuentes que aludan a los viajes a Lima y Estados Unidos, a los cuales Mercedes lo acompañó. Del mismo modo, en las cartas recibidas por Medina se pueden encontrar pequeños eslabones de la larga cadena de relaciones sociales que el matrimonio Medina-Ibáñez forjó a lo largo de 44 años.

Al no tener hijos, los objetos de Mercedes pasaron a sus familiares, por lo que las colecciones particulares también son un nicho que podría explorarse con más detalle en el futuro.

La Biblioteca Nacional resguarda pocos objetos de ella, apenas pudimos encontrar una estola de piel, retratos, unas pocas fotografías y nada más, hasta ahora.

⁹ AD° 30553, Sala Medina.

¹⁰ La tumba de José del Pilar Medina se encuentra en el Patio 15 del Cementerio General de Santiago y solo lleva su nombre junto a una placa conmemorativa de José Toribio Medina. El nombre de Ibáñez no aparece en ninguna parte.

Consideramos importante recalcar que los registros bibliográficos en el catálogo de la Biblioteca Nacional se deben unificar para facilitar la búsqueda del material e incorporar campos que identifiquen a Ibáñez en las fichas bibliográficas. Hay una gran cantidad de documentos que podrían relevarse si se realizan esos cambios en la base de datos. Por ejemplo, las cartas de Medina, donde la menciona como “Merceditas” y se hace alusión a algo que dijo o hizo, podrían tener ingresada una nota de contenido o un campo 600 correspondiente a autoridad.

También es importante que, en el futuro, cuando se escriba sobre Medina no se la deje de lado. En su prólogo al *Epistolario* ya citado Rafael Sagredo es quien por primera vez menciona la colección bibliográfica como el resultado del trabajo de ambos, no solo de él. Sostenemos que el primer paso para relevar a las mujeres en general y a Ibáñez en particular es identificarlas, llamarlas por su nombre, sin que el vínculo por parentesco sea el letrado que deban cargar a modo de presentación.

Queda mucho por investigar sobre Ibáñez. Sus contemporáneos han dejado pistas en la nebulosa y corresponde ahora despejar el camino para que Mercedes salga de la sombra y brille con luces propias.

AGRADECIMIENTOS

El trabajo de investigación siempre es colectivo y se debe a muchas personas. Por lo pronto, este equipo agradece a los funcionarios y funcionarias de la Biblioteca Nacional en general y a quienes trabajan en la Sala Medina y en la Sección Chilena en particular. También a los precisos comentarios de Rafael Sagredo y la lectura generosa de Macarena Ríos y Gastón Carreño. Los consejos de Daniel Quiroz ayudaron a encauzar el relato y Arturo Molina apoyó con las imágenes que han apreciado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amunátegui Solar, Domingo (1932). *José Toribio Medina*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- Biblioteca Nacional de Chile (1967). *Antecedentes de la donación de la Biblioteca Americana de José Toribio Medina a la Nacional de Santiago de Chile y designación de Conservador de ella* (documentos oficiales). Santiago: Nascimento.
- Bromsen, Maury A. (1969). “Medina, el Americanista”, en: Maury A. Bromsen (ed.). *José Toribio Medina, humanista de América*. Santiago y Washington: Andrés Bello, Unión Panamericana.
- Chapman, Charles (25 de febrero de 1923). “Un profesor norteamericano visita a don José Toribio Medina”, en: *El Mercurio*.

- Chiappa, Víctor M. (1907a). *Noticias acerca de la vida y obras de Don José Toribio Medina*. Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona.
- (1907b). *Noticia de los trabajos intelectuales de Don José Toribio Medina*. Santiago: Taller particular de Enrique Blanchard-Chessi.
- Contreras, Joyce, Carla Ulloa y Damaris Landeros (2017). *Escritoras chilenas del siglo XIX: su incursión pionera en la escuela pública y el campo cultural*, Santiago: Ril.
- Darrigrandi, Claudia (2015). *Huellas en la ciudad: figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935*. Santiago: Cuarto Propio.
- Donoso, Armando (1915). *Vida y viajes de un erudito. Recuerdos de don José Toribio Medina*. Santiago: Zig-Zag.
- (1947). “Recuerdos de la vida intelectual de Don José Toribio Medina”, en: *Armando Donoso. Recuerdos de cincuenta años*. Santiago: Nascimento.
- Donoso, Ricardo (1953). *Medina íntimo*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- (1972). “Mercedes Ibáñez de Rondizzoni”, en: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, 7(II).
- Feliú Cruz, Guillermo (18 de agosto de 1936). “La señora doña Mercedes Ibáñez de Medina”, en: *La Nación*.
- (1927). *La biblioteca americana de don José Toribio Medina*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- (1952a). *José Toribio Medina. Historiador y bibliógrafo de América*. Santiago: Nascimento.
- (1952b). *Medina. Radiografía de un espíritu. 1852-1930*. Santiago: Nascimento.
- Hernández, Roberto (1952). “Alrededor del centenario de don José Toribio Medina”, en: *Atenea, José Toribio Medina. Homenaje en el centenario de su nacimiento*.
- “La señora Mercedes Ibáñez de Medina” (1917). *Familia*, VIII(90).
- Medina, José Toribio (1901). *Las medallas chilenas*. Santiago: Impreso en la casa del autor.
- (1914). *Biografía del general de brigada José Rondizzoni*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Medina, José Toribio (1923). *La literatura femenina en Chile: (notas bibliográficas y en parte críticas)*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- (2024a). “Carta a José del Pilar Medina, Nueva York, 14 de junio de 1876”, en: *Epistolario*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- (2024b). “Carta a José del Pilar Medina, Rock Island, 9 de julio de 1876”, en: *Epistolario*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- (2024c). *Epistolario*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Montero, Claudia (2019). *Y también hicieron periódicos: cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Santiago: Hueders.
- Muñoz, Diego (1975). “Víctor M. Chiappa, el bibliógrafo. Sus relaciones con José Toribio Medina y Guillermo Feliú Cruz”, en: *Occidente*, 263.
- Ramírez, Verónica, y Carla Ulloa (2017). *Antología crítica de mujeres en la prensa chilena del siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio.

- Ramírez, Verónica, y Carla Ulloa (2018). *La mujer (1877). El primer periódico de mujeres en Chile*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ríos, Macarena (2022). “José Toribio Medina a través de sus cartas”, en: *Mapocho*, 91.
- Rovira, José Carlos (2022). *José Toribio Medina y su fundación literaria y bibliográfica del mundo colonial americano*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Sagredo Baeza, Rafael (2015). “Travesías de un erudito. J. T. Medina y la imprenta en el Río de la Plata”, en: *Anales de Literatura Chilena*, 24.
- Sagredo Baeza, Rafael (2018). *J. T. Medina y su biblioteca americana en el siglo XXI. Prácticas de un erudito*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (2017). “Dibam crea videos tutoriales para generar reportes en software Aleph”. Recuperado de www.bibliotecaspublicas.gob.cl

Investigadora responsable

MARÍA RUBIO ARAYA
Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

Coinvestigadores

FERNANDO ECHEVERRÍA
Sección Chilena
Biblioteca Nacional

CECILIA RIVEROS
Historiadora
Investigadora externa

INFORME FINAL:**CONVIRTIÉNDOSE EN PEPO**

INTRODUCCIÓN

La vida y obra de René Ríos Boettiger (Pepo), uno de los más importantes dibujantes chilenos, no se ha abordado de manera sistemática en su contexto urbano, familiar y social. El estudio de las fotografías tomadas por su padre, el doctor René Ríos Guzmán, albergadas en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional, y una serie de cartas personales del dibujante, conservadas en el Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional, permiten analizar en detalle una serie de aspectos como el contexto urbano, los usos sociales, la relación centro-periferia, la construcción de masculinidades, y la expresión de afectos y emociones en un sujeto perteneciente a la clase media del Chile de la primera mitad del siglo XX, al tiempo que aportan a una mejor comprensión de su trayectoria.

Este artículo examina ambos aspectos a través de un eje interseccional entre los campos de estudio de la historia urbana, el estudio de clases y género, y la historia cultural. En primera instancia, se contextualizan las fotografías de René Ríos Guzmán en relación con los cambios sociales y urbanos de la ciudad de Concepción entre 1900 y 1920, trabajo que estuvo a cargo de Claudio Aguilera. A continuación, Claudia Stern analiza las emociones y subjetividades en las relaciones de género en la década de 1930 en Chile a partir del intercambio epistolar entre el dibujante y su entonces novia y posteriormente señora, Olive Elphick.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Dada la escasez de archivos y documentación primaria en torno a la vida y obra de importantes referentes de la historieta chilena, la comprensión de su contexto y aporte ha sido, como en el caso de René Ríos Boettiger (Pepo), insuficiente. Este artículo pretende generar nuevos conocimientos en el área a través de dos colecciones de la Biblioteca Nacional que hasta ahora no han sido mayormente estudiadas.

METODOLOGÍA

Este proyecto contempló dos fuentes pertenecientes a colecciones de la Biblioteca Nacional: 42 cartas personales de René Ríos Boettiger escritas entre 1932 y 1972, conservadas en el Archivo de Láminas y Estampas, y 900 fotografías estereoscópicas del doctor René Ríos Guzmán, tomadas entre 1908 y 1928, y adquiridas por el Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile.

Para poder estudiarlas adecuadamente y con el fin de apreciar su contenido, clarificar escritura confusa y evitar omisiones del documento escrito a mano por los diferentes emisores, se transcribieron todas las cartas. Paralelamente, se efectuó una ficha con una descripción de su contenido, así como sus emisores, fechas, y lugares de emisión y recepción.

Posteriormente se digitalizaron las 900 imágenes correspondientes a la colección completa de fotografías estereoscópicas de René Ríos Guzmán. Finalizado este proceso, se analizaron una a una, lo que permitió establecer las fechas de su producción, identificar lugares y personajes retratados, así como contextualizarlas en el marco del desarrollo urbano y social de la ciudad de Concepción. Para esta labor se recurrió a documentación del Archivo Histórico de Concepción, a datos genealógicos de la familia Ríos Boettiger, y a consultas a familiares y especialistas en su obra.

Después de estudiar y seleccionar las cartas y fotografías, se dio inicio a la elaboración de un corpus teórico con el fin de contextualizar los hallazgos que se desprenden de las fuentes y constituyen los resultados de la presente investigación.

RESULTADOS

Visiones de modernidad: las fotografías del doctor René Ríos Guzmán, padre de Pepo

Fundada el 5 de octubre de 1550 en la boca del caudaloso río Biobío, la ciudad de Concepción fue constantemente sacudida por los vaivenes de épocas convulsionadas y por la naturaleza. Frontera entre españoles y mapuches, creció entre guerras y desastres climáticos y geológicos que la arrasaron y forzaron su refundación. Durante la Colonia fue capital militar del país y por algunos años centro del poder político. Más tarde fue escogida por Bernardo O'Higgins para firmar la Declaración de Independencia, para luego perder gran parte de su influencia. Durante el siglo XIX se transformó en un centro de intercambio comercial y de desarrollo industrial, lo que atrajo a un caudal de migrantes europeos, al tiempo que fue cuna de movimientos políticos de orientación social.

Ciudad en constante cambio y abierta a las nuevas mentalidades, Concepción se reinventó una y otra vez, lo que le dio, en palabras del historiador Fernando Campos Harriet, una particular identidad: "Una mente y un espíritu amplios que se tienden sobre el Océano, que excluyen toda mediterraneidad. Muchas de estas gentes son protestantes o disidentes: traen ideas y modalidades bien diferentes a las viejas tradiciones españolas de la conquista" (1979, pp. 96-97).

Para 1911, año en que nace el dibujante René Ríos Boettiger, la ciudad

presentaba un aspecto, sino monumental, por lo menos armonioso y tranquilo, con cierta somnolienta placidez colonial. La mayoría de las casas eran extensas habitaciones de un piso, con tres patios, al estilo clásico chileno. Entre ellas destacaban algunos bellos palacios con dos plantas, la mayoría construidos al gusto francés, “belle époque” de fin de siglo. La plaza estaba encuadrada por hermosos edificios. La Municipalidad había levantado un lindo palacio al estilo “Hôtel-de-Ville” y allí había instalado su sede. La Intendencia y los Tribunales mantenían el estilo toescano, con sus columnatas y rejas de fierro en los ventanales. El portal Cruz corría por todo el lado Sur Poniente y tenía una hermosa construcción con sus arquerías y al centro las columnatas que remataban en un frontispicio (Campos, 1979, p. 250).

Desde mediados del siglo anterior había comenzado un proceso de desarrollo urbano, con la construcción de importantes edificios públicos y mejoras en su infraestructura, entre ellas proyectos de pavimentación, luz eléctrica y agua potable. Su vida cultural también se había enriquecido gracias a la creación del Liceo Enrique Molina Garmendía (1923), teatros, el diario *El Sur* (1882) y, algunos años después, la Universidad de Concepción (1919), instituciones que serán fundamentales para el futuro ilustrador.

Se trata de un periodo relevante en la historia de la ciudad, marcado por un proceso de modernización, urbanización y reorganización social. En palabras de Marco Antonio León, es una época en que se vive “una progresiva transformación que fue alterando no solo los aspectos económicos, sociales y culturales de esta realidad local, sino también es posible apreciar, a través de las fuentes contemporáneas, cómo dicha experiencia fue modificando igualmente ideas y patrones de vida” (2018, p. 109).

Este ambiente es el que se ve reflejado en la colección de más de 900 fotografías estereoscópicas¹ captadas entre 1908 y 1928 por René Ríos Guzmán (1879-1949), padre de Pepo, conservadas actualmente por el Archivo de Fotografía de la Biblioteca Nacional.

Reconocido médico, Ríos Guzmán fue uno de los fundadores de la Universidad de Concepción y entusiasta fotógrafo aficionado, además de amante de los automóviles y de la radiofonía, pasatiempos propios de una persona interesada en los adelantos

¹ La técnica estereoscópica está basada en la recomposición de la visión binocular propia del ser humano. Al combinar dos tomas levemente desiguales de un mismo objeto, con este procedimiento se logra dar una ilusión de tridimensionalidad que simula la percepción de profundidad, perspectiva y relieve natural. Esta técnica se popularizó entre los aficionados a la fotografía a fines del siglo XIX. No obstante sus altos costos, seguía siendo un pasatiempo para personas de clase acomodada.

tecnológicos. En 1908 viajó a Europa para especializarse en cirugía², pero ejerció además como radiólogo y ginecólogo. Durante su trayectoria profesional fue director del antiguo Hospital San Juan de Dios y médico-jefe del hospicio de la ciudad, además de jefe del Servicio de Cirugía del Hospital Regional de Concepción. Su esposa era “una de las damas más hermosas del historial de Concepción”, según un contemporáneo e integrante de una familia de descendientes alemanes con una gran vocación por la pintura.

El futuro dibujante creció en una familia de la élite penquista que encarnaba bien el ideal de “mente y espíritu amplios” y que él mismo consideraba “liberal”. Siendo el mayor, Pepo pasó su infancia junto a sus hermanos Julio, Marcelo y Amanda en una gran casona rodeada por hortensias y adornada por una enorme palmera en la central calle Orompello (Yáñez, 2020).

La construcción de la casa está documentada en las imágenes pertenecientes a la colección (Imágenes 1 y 2). En ellas se reconocen las etapas y diversas metodologías de edificación, así como los materiales y herramientas utilizados, el diseño de sus jardines, su cuidado y crecimiento.



Imagen 1. Construcción de la residencia de la familia Ríos. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

² Entre las fotografías conservadas se encuentran imágenes captadas en Berlín de las clases de reputados médicos y profesores, entre ellos Heinrich Wilhelm Gottfried Waldeyer, August Karl Gustav Bier y Fedor Krause.



Imagen 2. Construcción de la residencia de la familia Ríos. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

Otro aspecto de importancia es el desarrollo urbanístico de la ciudad y las obras de mejoramiento. En las imágenes se observa el adoquinamiento de calles, la apertura de nuevas vías y variadas vistas de Concepción tomadas desde el parque Ecuador del cerro Ecuador (Imágenes 3 y 4). Estas imágenes revelan que René Ríos Guzmán consideraba la ciudad un espacio en evolución y, por lo tanto, digno de ser objeto de una fotografía que pasaría a ser testimonio de una época que permitiría conocer también cómo empleaban el tiempo libre ciertos segmentos de la población penquista, además de la masificación del turismo.



Imagen 3. Vista de la ciudad de Concepción. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)



Imagen 4. Vista de la ciudad de Concepción. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

En ese sentido, las fotografías dan cuenta de la afición de la élite chilena por la playa (Imagen 5), que se inicia justamente a fines del siglo XIX y que durante las primeras décadas del XX comienza a incluir baños en el mar. Además, se registran excursiones al campo y a la montaña, viajes al extranjero³ y el empleo de medios de transporte como el tren y el automóvil, que serán decisivos en la modernización del país (Imagen 6).



Imagen 5. Paseo familiar. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

³ Se identifican vistas de ciudades de Italia, Francia, Alemania, Austria, Suiza y Bélgica.



Imagen 6. Paseo familiar. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

Otro aspecto es la notable presencia de la familia, especialmente de los niños y niñas (Imagen 7), a quienes se muestra jugando, disfrazados y en diversas situaciones de vínculo de afecto con los integrantes del núcleo familiar (Imagen 8). Esta situación encuentra su explicación en fenómenos propios del siglo XX. Por una parte, el reconocimiento de la infancia como una etapa fundamental del desarrollo humano, que hizo a niños y niñas sujetos de cuidados y de derechos (Rojas Flores, 2010). Por otra, los cambios en el uso de la fotografía, que durante este periodo reduce sus costos y permite captar escenas cotidianas fuera de la rigidez del estudio.



Imagen 7. Paseo familiar. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)



Imagen 8. Retrato de Amanda Boettiger y uno de sus hijos. Circa 1910. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

Tal como señala Gonzalo Leiva, la

fotografía se fue constituyendo en testigo ocular, un dispositivo tecnológico que memoriza y evidencia las transformaciones significativas del espacio público. Por esta práctica, se puede formular la deducción que al ser todo aparentemente fotografiable, se fueron democratizando las zonas de visibilidad. Por lo mismo, el mundo privado familiar asoma narrado justamente por álbumes y recuerdos fotográficos que fueron describiendo dicha memoria de la estirpe, indagando en las profundas y complejas filiaciones y arraigos que dan sentido a las generaciones y las parentelas (2016, p. 5).

Finalmente, cabe señalar que las fotografías de René Ríos Guzmán permiten visualizar usos sociales del espacio público. A las excursiones antes mencionadas (Imagen 9) habría que incluir los paseos a la Plaza de la Independencia (Imagen 10), centro social y burocrático de la ciudad. En las imágenes es posible advertir ciertos rituales de socialización de los miembros de élite penquista, quienes los domingos y festivos paseaban por la plaza luciendo su mejor indumentaria para ver y ser vistos por sus pares. En esta misma línea, las fotografías en que miembros de la familia posan frente a la casa o al automóvil deben ser entendidas como símbolos del estatus social adquirido por los Ríos Boettiger (Imagen 11).



Imagen 9. Paseo familiar. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)



Imagen 10. Plaza de Armas de Concepción. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

Este hecho es reflejo de la constitución de una identidad común entre los habitantes más favorecidos de la ciudad, la que se verá reforzada por el contraste que se manifiesta frente a aquellos que no pertenecen a las élites. Efectivamente, las fotografías permiten advertir el surgimiento de segmentos de la población marginalizados de los procesos de modernización y desarrollo. Como señala León,

la plaza principal, el mercado y hasta el propio teatro, generan más de un comentario por la obligada interacción que allí se presenta entre un “nosotros” autodefinido como civilizado y progresista y un opuesto: los “otros”,

conceptualizados más a partir de la negatividad (vicios, delitos) que de su simpleza o aporte a los servicios de la urbe (León, 2018, p. 111).



Imagen 11. Automóvil y fachada de la casa de la familia Ríos. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

Esta realidad quedó plasmada en las imágenes conservadas por la Biblioteca Nacional, en las que observamos marcadas diferencias en el tipo de vestuario, la ocupación e incluso en la postura que adoptan los cuerpos según la condición social de los individuos (Imagen 12).



Imagen 12. Construcción de la casa de la familia Ríos. Circa 1920. (Colección Dr. René Ríos Guzmán. Archivo Fotográfico y Audiovisual Biblioteca Nacional de Chile)

Como se verá a continuación, elementos como los vínculos afectivos intrafamiliares, la identidad social de los Ríos Boettiger y su espacio dentro de las clases acomodadas penquistas se pueden encontrar también en las cartas personales de Pepo.

“Acabo de recibir tu cartita”: Subjetividades de género y emociones en el intercambio epistolar de Pepo, Chile, década de 1930

Las 22 cartas examinadas para los fines de este artículo forman parte de una colección más amplia donada por la familia de Pepo a la Biblioteca Nacional de Chile. Se compone de 42 misivas que incluyen cartas de los hermanos del dibujante, de sus padres, de sus hijos y de amigos entre la década de 1930 y la década de 1970.

El artículo se divide en tres secciones cronológicas que apuntan a etapas del vínculo de la pareja en su calidad de novios. El estudio de las emociones y las articulaciones sexuales y de género es transversal a los tres apartados. La primera parte se enfoca en modernizaciones, moda y belleza, con hincapié en el contraste que los protagonistas percibían entre Santiago y Concepción, además de aspectos propios del desarrollo de Pepo como dibujante. Las prácticas sociales y formas de ocio a través de las homosociabilidades de Olive dan forma a la segunda parte. En la tercera, el énfasis estará puesto en los celos, y los límites de lo permitido y lo prohibido en las relaciones heterosexuales monogámicas de la época. El artículo concluye con una breve reflexión que trata de la temporalidad del estudio, de la relevancia de la fuente, y del carácter mutable y relacional de los conceptos que lo estructuran.

Belleza, moda y modernizaciones

Desde el inicio del intercambio epistolar entre Pepo y Olive, que data de 1935, se van desmenuzando aristas propias de una sociedad en la que transcurrían modernizaciones. En esta sección se examinarán subjetividades relacionadas con la moda, las concepciones de belleza, el encarnamiento y las corporalidades asociadas, sus alcances en cuanto identidades, el ser y sus autopercepciones, que, en este punto, también harán referencia a Pepo y su camino como dibujante.

El 19 de enero de 1935 Olive, que trabajaba en la agencia de viajes Exprinter, le escribía indignada a Pepo porque a su compañera de trabajo la habían puesto en la vitrina de la agencia, mientras ella había quedado relegada: “Fíjate qué abuso, a la Alice la pusieron en la ventana de (...) una gran photo, y a mí no, no hay derecho, verdad chitito, cuando yo también soy linda y me deberían de poner en la ventana.- serán?”⁴. Esta forma del reclamo alude a las percepciones subjetivas en torno a la belleza femenina. En este caso, Olive, que se autopercibía como una mujer linda, se sentía ofendida de que a ojos de sus jefes no fuera considerada la más linda y merecedora de estar en primera plana como cara de la agencia, aun cuando eso la confine a ser una mujer objeto. Desde esa perspectiva, la centralidad del género en la vida cotidiana se expresaba como una identidad

⁴ Olive a Pepo, Santiago de Chile, 19 de enero de 1935.

sesgada que le permitía observar solo un lado de la moneda. Es decir, prevalece en su percepción el cuestionamiento hacia su belleza femenina por sobre la cosificación de la mujer como objeto sexual que significaba aquella exposición frívola en la ventana, que tuvo nula presencia en su narrativa.

En el mismo tenor, la semana siguiente, el 28 de enero de 1935, Olive le escribió a Pepo: “Ay, niño, no te diré nada te lo diré, fijaté que me hice la permanente y me veo tan dije, tan dije, que yo no sé, así me lo han dicho varios y yo me creo. Será la tonta creída”. Este extracto refuerza, desde la subjetividad, la idea de que ella se consideraba una mujer bonita y se sentía, además, fresca, renovada, a la moda y empoderada por el efecto de la permanente en el pelo. Los comentarios positivos alimentaban su sentir y ella, por lo mismo, presumía al contarlo. Esto refleja la relevancia que tiene el cabello en la individualidad del ser, en cuanto expresión de belleza y empoderamiento que impacta directamente en la autoestima (Barreto et al., 2020, p. 1204). Los cuidados del cabello, entonces, se imbrican con el vestuario y el vestir que, históricamente, han sido reglamentados de forma interseccional, es decir, en relación con el sexo y el género, la clase y la distinción asociada (Entwistle, 2002, p. 172). Mientras que en este caso particular lo étnico y lo racial se observa a través de la pigmentocracia, que alude a otras subjetividades de distinción y se expresa en las cartas mediante los orígenes anglosajones de Olive. En más de una ocasión Pepo la llamaría “la gringa”, como contextualizaré más adelante. Por otra parte, aunque escape a los alcances de este artículo, estos aspectos están presentes en las tiras de *Condorito* creadas por el dibujante desde 1949, lo cual refuerza su rol como medio para describir procesos políticos y sociales (Catalá, Drinot y Scorer, 2017, p. 11).

Tanto las palabras de Olive como el haberse hecho la permanente se circunscriben a lo que promovía la industria de belleza en cuanto valores occidentales, modernos y urbanos, cuyas aspiraciones solían asociarse a ideales de blanquitud de clases sociales medias y altas en relación con las visitas a la peluquería (Arango y Pineda, 2018, p. 30). Aunque la belleza corresponda más bien a una concepción plurisocial de expresión propia en las clases medias y las clases colindantes, la diferencia, entonces, para el caso chileno en las décadas centrales del siglo XX, estaba en la noción tras las visitas a la peluquería. En las diferentes versiones de mujeres clasemedieras la visita al salón guardaba un potencial simbólico de emancipación y empoderamiento (Stern, 2021, pp. 142-144). La permanente es un proceso químico para rizar el pelo (Barreto et al., 2021, p. 1204) y dura meses, de ahí su nombre. Se realizaba —el proceso ha evolucionado sobremedida con las décadas— en salones de belleza y peluquerías, y, en aquella época, estaba de moda en Chile.

Desde esa perspectiva, los efectos de las modernizaciones en Olive como mujer moderna la proveían de “una imagen más atractiva de sí misma” (Solís, 2016, p. 66). Si bien resulta especulativo, el hecho de que Olive se haya hecho la permanente días después de que la relegaran a segundo plano en su oficina, precisamente, porque

consideraban a su compañera de labores más guapa que ella, podría ser interpretado como un efecto directo del binomio moda-belleza de la época y la encarnación de estas aspiraciones (Stern, 2021, p. 138).

Pepo no se quedaba atrás en cuanto a su vanidad; las llegadas a Concepción lo tenían por todo lo alto, luciendo trajes a la moda que él se encargaba de presumir con orgullo y que le recreaba a Olive en sus cartas, como la del 28 de enero de 1936:

Su pirulo lindo ha dado el golpe con su tenida franchotonesca e impecable. Aquí solamente visten en esta forma, los que vienen de fuera. Es decir, nosotros, los macanuditos. Disculpe, ah? Tan notoria ha sido mi presencia en el paseo del centro, que al segundo día de llegar, decía en la vida social de “El Sur”: de Santiago ha llegado el señor René Ríos Boettiger. ¿qué tal? No es que sea farsante, oye mira vé.

El énfasis de Pepo en los que vienen de fuera era ubicuo e iba en directa relación con los aires de dandi que se daba al llegar desde Santiago a pasar sus vacaciones de verano a Concepción. Aun cuando la realidad del dibujante estuviera lejos de ser holgada por entonces, su performatividad encajaba con los ideales varoniles de belleza de masculinidad moderna que en cuanto estereotipo eran símbolos de virtud (Mosse, 1996, p. 5). Él aspiraba a encarnar el aire moderno de gran ciudad que alimentaba la forma como quería que lo percibieran: el macanudo que no pasaba inadvertido al llegar a su ciudad natal. Un joven elegante que había adoptado el semblante moderno de la capital, vestía impecable y se paseaba por el centro para ser visto y ser diferenciado de las masas de adultos jóvenes penquistas.

La performance de Pepo y el efecto que conseguía, de acuerdo con su relato, se relaciona con el rol de la vestimenta como indicador social que, entre sus significantes, podía simbolizar el poder social del que vestía (Steele, 2005, p. 197). El traje emanaba comodidad y distinción en las clases acomodadas y medias, y para entonces era de uso cotidiano, se diferenciaba en sus versiones de calle y de noche, e incorporaba variados accesorios (Gómez, 2022, p. 144).

La dinámica performática del traje se repetía año a año. El 26 de enero de 1937 Olive le respondía a Pepo, quien estrenaba otro traje nuevo en Concepción: “Secretamente, y tú recibes muchos besos de tu noviecita que lo encuentra picho y elegante con su traje nuevo”⁵. De la correspondencia se desprende la relevancia otorgada a los trajes de moda y las distinciones de capitalino a las que el dibujante apelaba por ese medio. Él continuaba compartiendo detalles al respecto porque la siguiente respuesta de Olive señalaba: “Cuánto me alegro que te tires harta facha con tus tenidas elegantes en tu

⁵ Olive a Pepo, Santiago de Chile, 26 de enero de 1937.

pueblo natal, hay que ser así mi hijito, mientras más farsante, más lo cotizan es una en esa vida”⁶. La ironía del comentario de ella es clara, le alimenta que presuma porque las apariencias estaban causando un efecto positivo en su pueblo. El uso del lenguaje no era casual, la alusión al pueblo expone el contraste que la pareja percibía en torno a Concepción y la capital, Santiago, aun cuando fuera la capital de la región del Biobío y tuviera un protagonismo como ciudad grande y desarrollada fuera de Santiago.

Este contraste tendría variadas expresiones en sus intercambios epistolares y reflotaba con las costumbres de Pepo en sus vacaciones, como los paseos en auto, al que había bautizado “color carne”. El 28 de enero de 1936 señalaba: “Eso sí que me deslizo suave y campante por las calles asfaltadas de este pueblo antipático pero progresista. Ahora da gusto andar en el ‘color carne’, el noble y popular cacharro, testigo de tantas aventuras”⁷. Los adelantos de Concepción quedaban registrados en sus intercambios; la ciudad aumentaba sus tramos pavimentados con asfalto año a año, la urbanización del país entonces fue una constante de paulatino desarrollo (Stern, 2021, p. 270), como reflejan las fechas de las cartas a través de la centralidad de sus paseos en el color carne.

Olive respondía el 30 de enero de 1937: “Así que Concepción está pavimentado ahora, pero qué elegante que estamos.- tú te sentirás feliz en tu ‘color carne’”. Estas alusiones ponen de relieve la transversalidad de los procesos de las modernizaciones, el automóvil como símbolo de lo nuevo, la exclusividad, la distinción y, por añadidura, las pretensiones asociadas al paseo en el mismo eran parte de la performatividad masculina moderna, que, a través del cuerpo del hombre, simbolizaba orden y progreso, junto con virtudes clasemedieras como autocontrol y moderación (Mosse, 1996, p. 9). Estos últimos aspectos se reflejan en la siguiente misiva, en directa relación con las virtudes clasemedieras. El 6 de febrero de 1937 Pepo le escribía a Olive que no todo eran vacaciones, ya que no tenía cómo financiar la bencina si no generaba ingresos:

Estos últimos días he estado dibujando a full para “El Sur”, con el fin de sacar unos cuantos pitos para que este verano pueda llegar a su término. Porque con los famosos paseos por aquí y por allá, he chundido, rucia, y en estos momentos estoy completamente jodido del bolsillo. El auto no puede andar de memoria ni a empujones y la plata se me ha ido en alimentarle las tragaderas a este noble cacharro. Pero con ese don que Dios me ha dado, me basta con dibujar unos cuantos monitos, y los pitos acuden nuevamente.

El extracto de esta carta es relevante por dos razones. Primero, porque se observa que Pepo era requerido como dibujante en *El Sur*, principal periódico de Concepción. Pepo había partido a Santiago en 1932 y ya dibujaba para aquel diario en 1935,

⁶ Olive a Pepo, Santiago de Chile, 30 de enero de 1937.

⁷ Pepo a Olive, Concepción, 28 de enero de 1936.

cuando aún firmaba como Ríos, mientras que en 1936 aparece firmando como Pepo y de ahí en adelante continuaría así. Pepo ilustraba a colores la historia que iba en la portada de *El Sur* los días domingo. El protagonismo de sus ilustraciones no era menor si se considera la relevancia de la portada del periódico del día domingo e, indudablemente, representaba un reconocimiento a su calidad como ilustrador. Segundo, este fragmento es relevante porque Pepo se muestra confiado y consciente de su don como dibujante y, petulante, se lo señala a Olive, inclusive con cierto desdén del cual no se distingue que realizara un mayor esfuerzo, es decir, con tan solo unos cuantos dibujos el dinero llegaba nuevamente. La petulancia como triunfo, deleite y cierto desprecio por sentir su propia superioridad encaja con la elegancia de dandi que encarnaba Pepo. El significado original en inglés de la petulancia aludía a una imagen cuidada que solo hacia la mitad del siglo XIX adquirió el carácter de engreído (Watt, 2022, pp. 230-231).

Se observa que tanto Olive como Pepo se sienten bien con ellos mismos respecto de la imagen externa que proyectaban, ya que iban a la moda y, como se examinó en el caso de Pepo, también respecto de su calidad como dibujante. El sentirse bien como una emoción mutable por sobre un logro en sí mismo conlleva tanto el sentirse esperanzado como incapaz en diferentes momentos (Watt, 2022, p. 262 y 264). Este aspecto también se desprende de lo que ambos expresaban en las cartas y formulaban desde un binarismo cultural concordante con la estructuración de la vida social en función del género y sus diferencias (Conell, 2018, p. 213). La sociedad chilena de aquel entonces aspiraba a ser moderna mientras reproducía lo patriarcal y lo machista por medio de patrones de género que resultaban determinantes.

En esa conexión, en el siguiente apartado se examinarán los veranos de Olive en Santiago, donde el sentirse bien se manifestará en relación con las homosociabilidades, las prácticas sociales y las formas de ocio de la época. Paralelamente, se identificarán las emociones que afloraban por la distancia, las que serán estudiadas desde el punto de vista del género en relación con la temporalidad histórica.

Homosociabilidades, ocio y prácticas sociales

Las homosociabilidades resultan relevantes al momento de examinar las prácticas sociales y las formas de ocio de los veranos de Olive en la capital. El 28 de enero de 1935 Olive le escribía a Pepo un detallado reporte de su domingo:

Ayer domingo fui a almorzar donde la Elena y en la tarde fuimos al Sports Verein, estuve toda la tarde al sol y me quemé más o menos, también me metí al agua fijate, y el Huaso con Choche me estaban enseñando a nadar, el agua pero tibia, tibia, como sería que como a las 7 todavía estábamos adentro.

De acuerdo con las prácticas sociales más “aburguesadas” de la época, pasar el día en los clubes sociales y deportivos privados que albergaban a los diferentes grupos de inmigrantes en Chile —un hábito de consumo con fines de distinción para muchos— era una constante durante los fines de semana de verano de Olive en Santiago, asidua al Stade Français y al Estadio Manquehue, en esa época más conocido como Sports Verein o Verein a secas, clubes deportivos y sociales de los franceses-chilenos y de los alemanes-chilenos, respectivamente.

En el extracto anterior algunos amigos hombres también habían estado en la piscina, pero, como veremos a continuación, las muchachas aprovechaban las noches y fines de semana de verano para potenciar dinámicas femeninas: “Al biógrafo he ido poco, estos pollos me llevan algunas veces, y otras noches nos vamos con la Alice al Miraflores (el teatro donde hay temblores)” y continúa: “casi siempre paso un ratito en la tarde al Candy Hoy y está la Violeta con la Amelia”⁸. Durante la semana y ante la ausencia de Pepo, Olive, que indudablemente encajaba con la imagen de una joven moderna y de clase media más acomodada, frecuentaba los lugares de moda.

Al año siguiente, el 28 de enero de 1936, Pepo escribía desde Concepción: “Así me gusta mi ñanita querida, que vaya al Stade y trate de pasarlo bien con las chiquillas. A la hora del baile cuando tú me estabas echando de menos, yo andaba con mi copiloto devorando kilómetros en el camino a Talcahuano”. El estadio privado que albergaba a la comunidad francesa en Chile, Stade Français, fue el elegido de aquel fin de semana por Olive y sus amigas para pasar la tarde al sol, tomando té, disfrutando la piscina, para culminar la jornada con un baile.

Las cartas de Olive solían insinuar lo que estaría haciendo Pepo a esas horas, como se desprende de la respuesta de él, lo que se puede interpretar como una forma de añoranza, una expresión particular de amor que alude a momentos de separación o a sentirse abandonado cuando se tiene un vínculo amoroso erótico y romántico, y que se relaciona con el sentirse incompleto mientras se espera el reencuentro (Watt, 2022, p. 292).

Es más, fracciones de las cartas de Olive hacia Pepo se pueden interpretar como desesperadas, como una insistente sensación que se oculta en las convenciones sociales (Watt, 2022, p. 110). De las cinco cartas de 1935 de ella hacia él, solo en una, que escribe apurada y a máquina desde su oficina, Olive no le pregunta a Pepo cuándo regresará a Santiago. Mientras que de las dos cartas de Olive a Pepo en 1936, en una le pregunta cuándo se regresaría y en 1937, de cuatro cartas de Olive a Pepo, tres aludían a su regreso. De este modo, la desesperación, que se deduce de su insistencia, resulta contundente y converge con la añoranza.

⁸ Olive a Pepo, Santiago, 12 de febrero de 1937.

En varias cartas ella le pregunta más de una vez cuándo llegaría, con el fin de contar los días. La del 28 de enero de 1935 es concluyente: “Mi amor mío querido, cuándo se va a venir, no tiene idea lo de menos que te echo, sobre todo a las 7, cuando salgo de la oficina”. Después de seguir con su relato, nuevamente insiste: “Pero de todos modos, dime en tu próxima carta el día exacto que te piensas venir para contar los días, ¿quieres?, I love you Darling”. Otra vez, antes de la firma, presiona: “Oiga, mi bien, mi amado, mocosito, etc.- no se te olvide decirme cuándo te vienes ¿ya? Y contéteme pronto”. Para entonces, todavía faltaba prácticamente un mes antes de que Pepo regresara, y la carta no solo exigía una fecha de regreso exacta, sino que además le da la orden de que responda pronto; el dejo de desesperación era evidente.

En cuanto a las relaciones de género, los planteamientos que surgen en las cartas se pueden interpretar a partir de la interdependencia entre la intimidad, las corporalidades y las subjetividades inherentes a los procesos macrosociales en los que se insertaba la relación (Olavarria, 2017, p. 18). En esa conexión, el concepto de *catexis*⁹, entendido como las emociones y la sexualidad en la encarnación de relaciones interpersonales (Marx Ferree, 2018, p. 20), resulta relevante tanto para las emociones que afloraban en Olive en la ausencia de Pepo como respecto de los celos, según examinaré en la siguiente sección.

Junto con otras variables de estudio, vinculadas a las dinámicas de poder, la *catexis* está institucionalizada en formaciones sociales desde una dimensión interseccional (Marx Ferree, 2018, p. 21). De ahí que para estudiar las emociones que Olive expresaba desde el género en un nivel micro, hay que establecer la relación con la temporalidad histórica en la cual se escribieron estas cartas. En otras palabras, al pensar el género en su calidad de proceso histórico (Bridges y Pascoe, 2018, p. 165), se distinguen prácticas sociales inherentes a ciertos periodos que reflejan la sociedad y la feminidad de la época.

En relación con las cartas y su centralidad en cuanto medios de comunicación, además de la emoción asociada a recibir una, la fotografía donde aparece la hermana de Pepo cuando era niña en el “color carne” sosteniendo una carta contribuye a ilustrar por partida doble: primero, la centralidad de la fuente, por medio de la niña que sostiene la carta leyéndola con emoción y como un bien preciado y, segundo, el protagonismo del automóvil como un bien exclusivo para la época, que se circunscribe a su masificación inicial antes de la Segunda Guerra Mundial, la cual se desaceleraría para masificarse en un periodo bastante posterior (Rinke, 2013, pp. 363-364).

En este contexto, la desesperación también se relaciona con la anticipación, ya que con su imaginación va sumando detalles del reencuentro (Watt, 2022, p. 47), como se ve en la carta del 18 de febrero de 1935: “Good bye my love, hasta luego y lo espero

⁹ Para las relaciones de género, el término fue acuñado por Raewyn Connell en su libro *Gender* (2002).

a las 9 el sábado. Yo no me separo de ti en todo el día”. En su sentimiento de anticipación, Olive ya imaginaba que iría a buscar a Pepo a la estación de trenes y pasaría con él todo el día. La desesperación y la anticipación son una tónica en las cartas de ella cuando hablaba del regreso de Pepo.

La desesperación y la anticipación no se moderarían con los años, sino que el 8 de febrero de 1937 ella, nuevamente, le señala a Pepo su deber de estar de regreso en Santiago a cierta hora. Cabe destacar que el verbo *debe* está doblemente subrayado en la carta original: “Acuérdese que el sábado 20 del corriente debe estar aquí a las 9 am, se lo recuerdo por si se le olvida mi perro feo.- (lindo él)” y en su carta siguiente, del 12 de febrero de 1937, le insiste: “Cuento los días que quedan para que llegues, el pobrecito a lo mejor le gustaría quedarse unos días más veraneando, pero ya ha pasado bastante y tiene a su pirula fea solita aquí”.

La realidad era que los trenes nocturnos que iban desde Concepción a Santiago llegaban a las 9:00 a.m. a la estación; entonces, ella apuntaba al regreso de Pepo el día sábado para aprovechar el fin de semana, que no se trabajaba, para estar juntos. Aquella carta del 12 de febrero remataba con: “y confirmeme su llegada a esta”. A la desesperación y anticipación que se desprendían del regreso de Pepo, se sumaba la impaciencia, desde su lugar debilitado e inseguro, una emoción que conlleva la obligación de ceder el control (Watt, 2022, p. 168). En este caso, a ella le correspondía adecuarse al horario y planificación de Pepo, de ahí que el deber expresado con sutileza respecto de la hora a que lo esperaba en 1935 se fuera transformando en una expresión desesperada con un énfasis explícito que ya no dejaba espacio a otras opciones en 1937. Una expresión de impaciencia que expone, precisamente, la dificultad de ceder el control, imponiendo un deber a los tiempos. La impaciencia se ve reforzada cuando Olive le señala a Pepo que, aunque quisiera prolongar su estadía en Concepción para aprovechar el verano, ya había transcurrido demasiado tiempo desde su partida y ella estaba sola, esperando su regreso. Este tipo de comentarios pueden interpretarse, a su vez, por la feminidad característica de la época y su codependencia asociada, la cual también será relevante al examinar la expresión de los celos en la pareja en la siguiente sección.

De regreso a las homosociabilidades, el 2 de febrero de 1936 las palabras de Olive dan cuenta de cómo entre las amigas van afianzando el vínculo a través de largas conversaciones en los lugares de ocio del centro de la ciudad. La alusión a que estaban solas y que ese era un factor que propiciaba la intimidad es un indicador de aquello: “Aquí estamos ahora solas, la Ignés, Helda, Alice, gozamos las 4 y palomillamos harto, vamos todos los lunes y viernes al (...) a las populares, también vamos a la Plaza Brasil” y concluye: “Mañana sábado voy a la piscina, porque no, pero vamos todas a almorzar donde la Agnes en Lo Ovalle.- Bye, bye darlinng, sweetie mine”.

El hecho de que Olive escribiera en plural refuerza lo anterior y evidencia el fiato del grupo de amigas que la rodea. A su vez, según se extrae de las cartas, comer en

diferentes casas de amigas antes o después de las visitas al club social, así como quedarse a alojar y pasar el fin de semana allí, como señala Olive en más de alguna ocasión, es muestra de la confianza y cercanía que existía entre ellas.

Al verano siguiente, la dinámica se repite. El 30 de enero de 1937 Olive le señala a Pepo: “Esta tarde me voy a ir donde las chiquillas Standen a pasar el ‘week end’”. A lo que Pepo respondía el 1 de febrero: “Supongo, mi preciosa, que esta vez no te ha fallado el weekend en lo de Standem. Ojalá lo hayas pasado recontra entretenida y te hayas (entretenido) en compañía de estas simpáticas cabras”. Luego, el 12 de febrero de 1937, Olive detallaba: “Mañana voy a ir al Sports Verein pero me está tincando que no me voy a poder bañar pero en fin voy a pasear y tomar té”. Cabe agregar que estos clubes sociales estaban ubicados en zonas acomodadas, eran privados, se mantenían por la membresía de sus socios y tenían una estética muy cuidada, con amplios jardines, piscina, canchas de fútbol, canchas de tenis, espacios para practicar diferentes disciplinas deportivas y juegos de mesa de moda en la época, salón de té, entre otras amenidades (Stern, 2017, p. 105).

Como la procedencia de Olive era extranjera, las alusiones en inglés en sus misivas no correspondían a una siutiquería, arribismo ni a la imitación de un otro refinado (Stern, 2021, p. 345), sino a una mera expresión inherente a sus orígenes que fue alimentada, además, por su asistencia a un colegio anglosajón. Su ascendencia también explica su trabajo en la agencia de viajes, ya que se requerían personas que hablaran inglés. Si de siutiquería se trata, a primera vista el carácter dandi de Pepo podría calzar con ese adjetivo. Aunque no resultaría del todo correcto interpretarlo como arribismo o siutiquería, porque estas prácticas eran comunes en sus veraneos. Pepo no imitaba a un imaginado ícono de estatus de otro, sino que su performance más bien se imbricaba con el conjunto de prácticas, símbolos y representaciones asociado a un determinado sistema de sexo/género (Olavarría, 2017, p. 17).

El contraste entre los orígenes de Pepo en Concepción y sus inicios como dibujante en Santiago, sin ninguna holgura económica, no lo eximían de presumir trajes elegantes ni de pasear en auto hasta estrujar el estanque de bencina cuando regresaba a su ciudad natal, según se desprende de las cartas. Aunque implícito en este estudio, el énfasis no está puesto en el carácter de clase, aunque se relaciona directamente con el estereotipo masculino moderno, que establecía un patrón preciso de apariencia y comportamiento que perpetuaba el estado de las relaciones de género en la sociedad (Messerschmidt y Messner, 2018, p. 29; Mosse, 1996, p. 19). Cabe agregar que la siutiquería tuvo amplia cabida en las tiras de *Condorito*, y que la agudeza de Pepo para retratarla fue una constante¹⁰.

En la siguiente sección se examinarán intimidades y los deseos que se expresan los novios a medida que van profundizando su vínculo. El surgimiento de los celos será

¹⁰ Para algunos referentes de siutiquería en *Condorito*, ver Stern (2021, p. 79, pp. 85-86, p. 345).

relevante tanto desde el punto de vista de las emociones como desde la perspectiva de género.

Celos y deseo en la evolución del vínculo

Ineludibles a los procesos propios de la pareja resultan los celos y los límites de lo permitido y no permitido respecto de las convenciones sociales de la época, encuadradas en las relaciones heterosexuales monogámicas. Estas, además, dan muestra de la evolución del vínculo entre los novios una vez que ya están comprometidos para casarse. De cualquier forma, los planteamientos en torno a los celos en las cartas aluden a las maneras como se estructuraban los vínculos y las formas de vida entre mujeres y hombres en el Chile del siglo XX (Olavarría, 2017, p. 27).

Además de intercambiar cartas con Pepo, Olive lo hacía también con la madre de él, aun en etapas tempranas del vínculo, como lo demuestra la carta del 13 de febrero de 1935: “Tu mammy me dice que tú te portas muy bien (hasta donde ella puede verte supongo) lo cual me alegró enormemente de todos modos yo nunca he desconfiado de ti”. Esta referencia, primero, da cuenta de que fue integrada rápidamente a la familia del dibujante y de que la trataban como a una más. Cabe agregar que, para fechas importantes, como el aniversario de matrimonio, Pepo le pedía a Olive que le escribiera unas líneas a su madre para felicitarla. Este tipo de intercambios expone la interdependencia entre sexualidad y género. La sexualidad entendida como un conjunto que incluye todas las áreas eróticas significativas de la vida social, tales como deseos, prácticas, relaciones e identidades, y el género como división social jerárquica son interdependientes en la institucionalización y la práctica de la heterosexualidad normativa (Jackson, 2018, p. 95). En otras palabras, el vínculo sexual entre la pareja conllevaba obligaciones de género que se circunscribían a las prácticas heterosexuales de una época en que se asumía que la heteronormatividad era la única forma natural y normal de relación de pareja y formación familiar (Jackson, 2018, p. 93).

Segundo, en cuanto a las dinámicas intragénero, el reporte de la madre a la novia del hijo en torno al comportamiento de él a la distancia expone la circunscripción de los límites de lo permitido en el vínculo sexual de la joven pareja. Mas la alusión se circunscribe a la distinción cultural de género, que abarca relaciones sociales más amplias (Jackson, 2018, p. 95). El hecho de que Olive señale “hasta donde ella puede verte” indica la formalidad del vínculo, es decir, Pepo no se andaría paseando con chiquillas a la vista de sus padres. Las palabras siguientes, que exudan la alegría y confianza de ella hacia él dan muestra, en realidad, de cierta desconfianza en torno a su comportamiento y que se desprende de la intención oculta tras aquel inocente comentario, que, a ciencia cierta, esconde el temor a perderlo (Watt, 2022, p. 223 y 225). Es así como las emociones se entretienen. La desconfianza iba alimentando la impaciencia y la desesperación de Olive.

Aun cuando Olive tuviera ojos solo para Pepo, también tenía otros pretendientes. En la misma carta, ella comenta sobre un compañero de trabajo:

Me invitó al Stade y yo le dije que no, me invitó al Country le dije que no, al Biógrafo también total que yo le dije que perdía su tiempo porque no pensaba salir nunca con él porque me lo tiene prohibido mi novio y le dije que este otro año me iba a casar y que no trabajaría más en el Exprinter.- El tonto está enamorado de mí, fíjate, según parece.- En fin tú sabes yo soy tan dije que todos se enamoran de mí¹¹.

Este extracto expone en todo su esplendor los circuitos sociales y las prácticas de ocio de la época, que también eran parte de las estrategias de conquista. Por otro lado, el fragmento refuerza la interdependencia entre sexualidad y género. También corresponde a la legitimación del patriarcado (Messerschmidt y Messner, 2018, p. 30), pues la feminidad de Olive se expresaba a través de la subordinación a la prohibición de su novio, aun cuando no haya sido cierto y ella señalara aquella excusa para sacarse al pretendiente de encima. El argumento no hace más que aludir a la posición dominante del hombre sobre la mujer en aquel entonces. Mientras que la última mención de ella, más que una encarnación de mujer empoderada, como se podría interpretar respecto de sus concepciones de belleza en la primera sección, en este contexto expone su inseguridad.

Esta inseguridad y desconfianza adquieren sentido en la carta siguiente, del 18 de febrero de 1935: “Cuánto me alegro que hayas paseado hartos y que salgas con chiquillas y cabras. - así no te da lata y te hace falta porque después yo te acaparo aquí y no ves a nadie más que a mí”. Respecto de los límites de lo permitido y no permitido en la pareja, se observa, nuevamente, cómo ella, desde una feminidad enfatizada, aceptaba que él pasara con otras muchachas en esta etapa de su vínculo. Más aún, esta sumisión, incluso si se interpreta con ironía por la alegría inicial que manifiesta ella, tiene alcances más profundos.

Era tal la sumisión en esta pareja, que ella llegaba al punto de justificar las andanzas de Pepo para que, en el futuro, cuando ella lo absorbiera por completo, a él no le diera pereza ni le hiciera falta salir con otras muchachas. Ella asume que estando en el mismo espacio físico, los dos en Santiago, estas prácticas, que eran comunes en la época, no tendrían cabida. Olive expresaba sus celos disfrazados de una no debilidad. Los celos entendidos como la sospecha de tener a una rival, una amenaza que acecha el vínculo, tienen una relación directa con las dinámicas de género (Watt, 2022, p. 72). Históricamente, las mujeres celosas eran tildadas de patéticas, mientras que los celos de los hombres se circunscribían a la honorabilidad, una emoción masculina inherente

¹¹ Olive a Pepo, Santiago, 13 de febrero de 1935.

cuando ven amenazada su posesión: la mujer (Watt, 2022, p. 73). Aunque es tremendamente relevante, por razones de espacio y porque no aplica en este contexto, no me referiré a la violencia debido a los celos.

En la manera como se expresaban los celos en el intercambio epistolar entre Pepo y Olive convergían la catexis con la intimidad y las concepciones de virilidad. Esta última, como una afirmación pública que conquista y seduce sin compromiso (Fuller, 1997, p. 4).

A los ejemplos anteriores se suma una expresión explícita de celos en torno a una muchacha que se repite en momentos más afianzados del vínculo. El 28 de enero de 1936, Pepo le aclaraba a Olive: “No como pensaba Ud. mi amor, que yo estaba en Tomé con la muchacha del teléfono. No, Olivita mía, él es perro fiel”. En esa conexión, al año siguiente, el 26 de enero de 1937 Olive le señalaba: “Me hacías falta para bailar y nos acordábamos con la Eugenia qué estarás haciendo tú a esa hora.- yo le decía que tal vez estarías en Tomé, feliz y contento con la cabra del teléfono”. Es decir, Olive sentía celos hacia una muchacha en particular. Mientras tanto, lo que podría ser interpretado como celos de Pepo, en realidad era más una reproducción de los roles de género en cuanto expresión de patriarcalidad, según se observa el 6 de febrero de 1937:

Mi noviecita adorada:

Ya estaba echando de menos las cartitas de mi ñata fea. Se me ocurría que podrías haberte fugado con algún pije de la playa Brasil, ya que andabas con una letra y 60 pitos en efectivo. ¿Serán? No me pololee demasiado, mi perra, y exhiba su anillo de compromiso, para que los futres vean que ya pertenece a otro macho.

Yo por acá al palo, y demostrando una conducta irreprochable. He engordecido su kilo y dos más, con esta vida de oso y con el afrecho casero. Abstinencia absoluta y “potencia” 100. Calcula tú. Ya corto las huinchas...

El uso del término “algún pije” da cuenta de la conducta irreprochable de ella. Mientras que la alusión al anillo de compromiso en cuanto símbolo de propiedad inequívoca es interpretado desde la óptica del machismo en relación con el dominio y la virilidad (Fuller, 1997, p. 8), lo cual expone las diferencias de género en las expresiones de la catexis que se circunscribían a formaciones sociales. Más aún, debido a la hegemonía de género, queda al descubierto la forma en que se justificaban las desigualdades de género (Bridges y Pascoe, 2018, p. 172). En este caso, por medio de las interacciones de la pareja, las cuales dan cuenta de un contexto histórico específico que, aun de forma paulatina, es mutable, se transforma y adapta en el tiempo.

El transcurso del tiempo en el vínculo adquiere relevancia en este contexto, aun cuando la respuesta de Olive el 8 de febrero de 1937 refuerce la hegemonía masculina:

“Aunque te lo llevas en paseo muy bien pues mi amigo, cuanto me alegro que goce y se entretenga pero no puede mucho; si yo no creas que pololeo tú sabes con lo seca que soy nadie se atreve a acercarse a mí”. En directa relación con la virilidad, ella se alegraba de que él gozara, le señalaba el límite de no mucho, mas no se lo prohibía. Es decir, los permitidos para ellos eran diferentes a los permitidos para ellas, como se observa también en las alusiones históricas de los celos¹². Olive, además, se encargaba de reforzarle su sumisión aludiendo a su carácter seco. En ese sentido, queda claro que la intención del relato de ella respecto de su compañero de trabajo en veranos anteriores era que Pepo se pusiera celoso. Mientras que, en el verano de 1937, con los novios ya comprometidos en matrimonio, Olive, aún celosa de la muchacha del teléfono, esperaba fielmente a su novio y le daba a entender que espantaba a cualquier pretendiente.

Por otra parte, Pepo enfatizaba su conducta irreprochable por medio de la expresión de su deseo carnal y la abstinencia que llevaba por estar lejos de ella. Así, el intercambio epistolar permite examinar, desde la catexis, la expresión de los deseos sexuales. Estas alusiones exponen tanto los límites de la fuente respecto de lo que se dice, como las expresiones en torno a las prácticas sexuales heteronormativas de la época. El 18 de febrero de 1935 Olive le escribía a Pepo: “Mi amorcito he soñado unos sueños tan cómicos contigo que cuando llegues te voy a contar”. El hecho de que le contaría en persona muestra los límites del intercambio por escrito. Ella soñaba con él en más de una ocasión y, a pesar de que le reportaba detalladamente aspectos banales de la vida cotidiana, no iba a contarle lo que soñó por carta.

En cuanto a la heterosexualidad normativa y el gozo, el 28 de enero de 1936 Pepo le señalaba a Olive: “Pero ten un poquito de paciencia mi linda, que ya gozaremos los dos por todo lo que hemos tenido que aguantarnos”. El goce en cuanto sinónimo de deleite, entendido como una forma de seducción radiante, libre de culpas y rebosante de liviandad (Watt, 2022, p. 104), era un término recurrente de Pepo en sus cartas a Olive, a quien llamaba a la calma y apelaba a su paciencia porque ya recuperarían el tiempo perdido por medio del goce conjunto. El 6 de febrero de 1937 nuevamente se manifestaría el goce imaginado de Pepo con Olive: “Mira, Olivita, cada vez que salgo en correrías automovilísticas, me tiro las mechas pensando que pudiera tenerte aquí a mi lado y gozar los dos como chanchos. Cómo lo pasaríamos de bien, en fin, esos días tendrán que llegar, mi picha querida”, y continúa: “Y tú, mi linda, ¿me echas mucho de menos? ¿Como cuánto más o menos? ¿Piensa todo el tiempo en su pirulo feo?”.

En aquella misma carta, él le escribe: “Mi perrita linda, pasee y distráigase. Ya llegará su pirulo feo (lindo él) a quitarle su melancolía. Conténtate mientras tanto con pensar

¹² Para saber más sobre los permitidos del hombre en vínculos heterosexuales en esa época, ver Stern (2021, pp. 329-330).

en tu rucio caliente y cochino que te adora”. La descripción de los sentimientos no deja nada al azar: alude a la “melancolía” de ella y al deseo desde un lugar de imaginación que debía conformar a Olive hasta su llegada. A lo que ella respondió, inmediatamente, el 8 de febrero: “Recibe todo el amor y muchos besos con hartito jugo de su noviecita, Olive”. En aquel diálogo de enamorados que se desprende de las cartas, el 10 de febrero Pepo escribió:

Ñata fea (linda ella) es tan cariñosa cuando estamos juntos, bien lo puede ser también por carta ¿no es cierto mi rucia poto de huesillo? Y eso que según tú misma, estás reservando tus ímpetus sexuales para cuando nos casemos. ¡Cómo irá a ser aquello!...

En más de alguna ocasión, Pepo le reprocha a Olive que sus cartas no eran cariñosas. Ella, que le respondía con besos jugosos, se escudaba en que su costumbre se reducía a la escritura de cartas comerciales y que ella sí era cariñosa cuando estaban en persona, como reafirma él en este extracto. Además, en cuanto expresión de deseo, Pepo no escatimaba en expectativas respecto de los impulsos sexuales que se deberían desatar una vez casados, expresión que se explica por los límites que en ese entonces se autoimponían las señoritas de bien antes de casarse.

Las diferencias de lenguaje que usan Olive y Pepo para referirse a sus deseos sexuales se entienden por las posiciones binarias de la heterosexualidad normativa y por la forma como se estructuraban las subjetividades al interior de la intimidad heterosexual (Distiller, 2022, p. 128) en aquel entonces. La carta concluía así: “Bueno, mi pichita querida, te ofrezco el cambio deseando que no te aburras demasiado. Ya llegará tu rucio cochino manilargo a hacerte cariño”. Queda de manifiesto la diferencia de género en las expresiones de catexis dentro de un mismo vínculo interpersonal, la cual se relaciona con la opresión estructural de los géneros (Distiller, 2022, p. 128), y que es inherente al modo como se vivía la intimidad heterosexual en aquel entonces. Además, la diferencia de género se relaciona con las formas de expresión y de la fuente en sí se deduce que Olive no se sentía cómoda desatando sus pasiones por carta, a diferencia de Pepo.

Pepo era más informal, deslenguado y chispeante en el uso del vocabulario y para expresar sus deseos, lo cual puede ser interpretado por el carácter relacional opuesto entre hombre y mujer (Fuller, 1997, p. 2). En lo que respecta a las emociones, la anticipación entre Pepo y Olive se expresaba también en sus diferencias de género y los correspondientes apetitos sexuales. La insinuación sexualizada respecto de la anticipación y del deseo en Pepo eran una constante. En suma, el intercambio epistolar da una visión adicional a las dinámicas de género.

CONCLUSIONES

Las fotografías captadas entre 1908 y 1928 por el doctor René Ríos Guzmán, padre de Pepo, permiten documentar una serie de cambios experimentados por la ciudad de Concepción tanto a nivel urbano como social. Asimismo, es posible advertir la consolidación de una clase acomodada que deja plasmado su progreso material y social, pero también prácticas afectivas, familiares y de uso del tiempo libre, como el turismo, propias de la Modernidad.

Por otra parte, la particularidad de las cartas personales de Pepo como fuente de estudio es que permiten examinar intimidades de la vida cotidiana desde la proximidad del vínculo y las emociones que lo circunscriben. Se percibe una emoción inherente en Olive y Pepo cada vez que reciben aquellas cartas tan esperadas.

Asimismo, las cartas permiten hilvanar la conversación entre Pepo y Olive, su esposa, además de exponer la forma en que el dibujante va construyendo su trayectoria en los periodos iniciales de su carrera. Sobre todo, las cartas permiten poner en perspectiva y reflexión costumbres y convenciones de la época en relación con la evolución cultural de la sexualidad en lo que respecta a las relaciones de género y su conexión con la expresión de emociones.

Ambos conjuntos, fotografías y cartas se transforman de esta manera en un valioso material para comprender las relaciones familiares de Pepo, pero también para profundizar en el contexto urbano y social que lo rodeó, y enriquecer el acercamiento a su obra en tanto creación de un sujeto de una época particular de la historia de Chile.

AGRADECIMIENTOS

A Soledad Abarca, directora de la Biblioteca Nacional. A Roberto Aguirre, jefe del Departamento de Colecciones Especiales y Digitales de la Biblioteca Nacional. A Carlos Moreno y Carla Becker, del Archivo Fotográfico Biblioteca Nacional. A Luis Yáñez, de la agrupación Pepo es de Conce (ver Yáñez, 2020).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arango, Luz, y Javier Pineda (2018). “Industria de belleza y servicios estéticos”, en: Luz Arango y Javier Pineda (eds.). *Género, trabajo y cuidado en salones de belleza*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Barreto, Taynara de Mattos, Flavia Weffort, Simone Carolina Frattini, Giselle Martins Pinto, Patricia dos Santos y Daniel Fernandes Melo (2021). “Permanent hair wavings: What dermatologists should know?”, en: *Journal of Cosmetic Dermatology*, 20, pp. 1204-1207.

- Bridges Tristan, y C. J. Pascoe (2018). "On the Elasticity of Gender Hegemony Why Hybrid Masculinities Fail to Undermine Gender and Sexual Inequality", en: James W. Messerschmidt, Patricia Yancey Martin, Michael A. Messner y Raewyn Connell (eds.). *Gender Reckonings New Social Theory and Research* (pp. 164-176). NY: New York University Press.
- Campos, Fernando (1979). *Historia de Concepción. 1550-1970*. Santiago: Universitaria.
- Catalá, Jorge, Paulo Drinot y James Scorer (eds.). (2017). *Comics and Memory in Latin America*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- Connell, Raewyn (2018). "Conclusion: Reckoning with Gender", en: James W. Messerschmidt, Patricia Yancey Martin, Michael A. Messner y Raewyn Connell (eds.). *Gender Reckonings New Social Theory and Research*. NY: New York University Press.
- Distiller, N. (2022). *Complicities a theory for subjectivity in the psychological humanities*. Suiza: Palgrave and Macmillan.
- Entwistle, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Fuller, Norma (1997). "Fronteras y retos: varones de clase media del Perú", en: Teresa Valdés y José Olavarría (eds.). *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 2-12). Santiago: Flasco, Isis Internacional.
- Gómez, M. (2022). "Del hombre moderno al hombre hippie y otros estereotipos de la masculinidad en sus crisis, años cincuenta y sesenta", en: Edward Salazar (ed.). *Estudios de la moda en Colombia. Recorridos de una pregunta en construcción* (pp. 135-158). Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Universidad Santo Tomás.
- Jackson, Stevi (2018) "Why 'Heteronormativity' Is Not Enough. A Feminist Sociological Perspective on Heterosexuality", en: James W. Messerschmidt, Patricia Yancey Martin, Michael A. Messner y Raewyn Connell. *Gender Reckonings New Social Theory and Research* (capítulo 7). NY: New York University Press.
- Leiva, Gonzalo (2016). "Fotografías familiares: Dispositivo e ideales en los días de estío", en: J. Pasmiño. *Álbum de familia. En tiempo de vacaciones*. Concepción: Universidad de Concepción.
- León, Marco Antonio (2018). *Estudios sobre la "Capital del Sur": Ciudad y sociedad en Concepción. 1835-1930*. Concepción: Ediciones Archivo Histórico de Concepción.
- Marx Ferree, M. (2018). "'Theories Don't Grow on Trees'. Contextualizing Gender Knowledge", en: James W. Messerschmidt, Patricia Yancey Martin, Michael A. Messner y Raewyn Connell. *Gender Reckonings New Social Theory and Research* (capítulo 1). NY: New York University Press.
- Messerschmidt, James W., y Michael A. Messner (2018). "Hegemonic, Nonhegemonic, and 'New' Masculinities", en: James W. Messerschmidt, Patricia Yancey Martin, Michael A. Messner y Raewyn Connell (eds.). *Gender Reckonings New Social Theory and Research* (capítulo 2). NY: New York University Press.

- Mosse, George (1996). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* New York. Oxford: Oxford University Press.
- Olavarria, José (2017). *Sobre hombres y masculinidades: “Ponerse los pantalones”*. Santiago: Ediciones Universidad Academia Humanismo Cristiano.
- Rinke, Stefan (2013). *Encuentros con el yanqui: norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990*. Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Rojas Flores, Jorge (2010). *Historia de la infancia en el Chile republicano (1810-2010)*. Santiago: Junta Nacional de Jardines Infantiles.
- Solís, Oliva (2016). *Vestir y desvestir: mujeres, moda y sexualidad en Querétaro (1940-1960)*. México, D. F.: Fontamara.
- Steele, Valerie (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion. Vol.1: Academic Dress to Eyeglasses*. Farmington Hills: Thomson Gale.
- Stern, Claudia (2017). “Otherness in Convergence: Arabs, Jews, and the Formation of the Chilean Middle Classes, 1930-1960”, en: Raanan Rein, Stefan Rinke y Nadia Zysman (eds.). *The New Ethnic Studies: Jewish Latin Americans in a Comparative Perspective*. Brill, Leiden y Boston.
- (2021). *Entre el cielo y el suelo: las identidades elásticas de las clases medias (Santiago de Chile, 1932-1962)*. Santiago: Ril.
- Watt, Tiffany (2022). *Atlas de las emociones humanas. 156 emociones que has sentido, que no sabes si has sentido o que nunca sentirás*. Barcelona: Blackie Books.
- Yáñez, L. (2020). *Pepo es de Conce. Una biografía de René Ríos Boettiger, creador de Condorito*. Concepción: autoedición.

Investigador responsable

CLAUDIO AGUILERA
 Archivo de Láminas y Estampas
 Biblioteca Nacional

Coinvestigadora

CLAUDIA STERN
 Università Ca’ Foscari Venezia

INFORME FINAL:**MENDIGOS Y VAGABUNDOS EN LA CAPITAL:
LA VISIÓN DE LA PRENSA DURANTE LA CRISIS
ECONÓMICA DE 1930-1941**

La bonanza económica mundial de los años veinte tuvo un punto de inflexión el 29 de octubre de 1929. Esa fecha, conocida como “Jueves Negro”, significó la caída de la bolsa de Nueva York, que terminó por evidenciar la volatilidad de los mercados financieros (Correa, 2001). Los años de opulencia y bienestar, principalmente entre la clase adinerada y la contada clase media, habían acabado. El desempleo se expandió como un mal endémico por casi todas las ciudades, donde la cesantía y la desesperanza comenzaron a ser la tónica de un futuro incierto.

Esta crisis tuvo un impacto devastador en la economía chilena. El cierre de la mayoría de las salitreras dejó a miles de obreros nortinos sin empleo. Estos obreros, que habían llegado pobres a la mina, ahora se marchaban igualmente pobres. La mayoría de ellos partieron rumbo a las grandes ciudades del sur, principalmente a Santiago.

Asimismo, personas provenientes de otras provincias del país vieron en la capital una oportunidad para insertarse en el mundo laboral y progresar. Estos migrantes, que también vivían en la pobreza, buscaban una vida mejor para sus familias.

De este modo, apenas pudieron, hombres, mujeres y familias completas, con más esperanzas que equipajes, se embarcaron rumbo a Santiago. La capital era la luz al final del túnel, la promesa de un futuro mejor. Llegaron para trabajar en lo que fuese, sin ni siquiera saber dónde alojarían ni qué comerían. Desgraciadamente, se encontraron con una realidad muy diferente a la esperada.

La ciudad estaba desbordada, Santiago experimentó un crecimiento demográfico sin precedentes. La llegada de estos migrantes, sumada a su propio crecimiento vegetativo, hizo que la urbe aumentara de 600.000 habitantes en 1930, a un millón en 1940.

De esta forma, se concretó un escenario que llegó a ser dramático, entre otras cosas, por el desempleo y una miseria creciente, la rotura de familias y, con ello, la proliferación de vagabundos, mendigos e indigentes por las calles de la capital, pero no solo de adultos, sino también, y dolorosamente para la sociedad de entonces, de innumerables niños pidiendo limosnas sin el cuidado de los padres ni de los escasos organismos públicos y privados que se hicieron cargo de la situación.

En este contexto, la prensa no solo fue testigo del acontecimiento descrito, sino también un instrumento reflexivo y crítico a propósito de las miserables condiciones de vida de estos hombres, mujeres y niños que vagaban en Santiago.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Conviene revisar este acontecimiento a la luz de la prensa no solo porque informa de los acontecimientos de su tiempo, sino también por su rol como formadora de opinión pública, como testigo y participe del desarrollo de la ciudad.

El objetivo de esta investigación es identificar cómo la prensa escrita, a través de sus diferentes líneas editoriales, contempló y explicó la situación de los vagabundos y mendigos de la capital desde 1930 hasta 1941, y cuáles fueron sus propuestas y argumentos para proyectar una solución. Nuestra hipótesis es que, siendo el vagabundaje y la mendicidad callejera un problema social, cuya característica principal fue su aumento significativo entre adultos y niños en la capital producto de la crisis económica, la prensa demandó una intervención gubernamental más profunda en favor del bienestar de sus habitantes.

Para lograr este objetivo se revisaron los principales diarios y periódicos capitalinos entre 1930 y 1941, rescatando la opinión editorial e informativa, como también iconográfica. A la escritura e iconografía de cada uno de los documentos seleccionados se aplicó un análisis crítico del discurso, de modo de examinar lo que se quería transmitir y representar. Para ello, se eligieron los diarios que, de acuerdo con el periodista, académico e investigador de la prensa Eduardo Santa Cruz, eran más demandados y valorizados por la población de entonces (2014, p. 89):

- *El Mercurio* (1900-): uno de los diarios más influyentes del periodo, representante de los intereses de la élite nacional.
- *Las Últimas Noticias* (1902-): órgano de la empresa El Mercurio. En la década del treinta se declaró el diario magazine de Santiago.
- *La Segunda* (1929-): edición vespertina de la empresa de Agustín Edwards, El Mercurio.
- *El Diario Ilustrado* (1902-1970): órgano del Partido Conservador. Recibió financiamiento del Arzobispado de Santiago.
- *El Imparcial* (1926-1956): periódico vespertino de 12 páginas. Independiente derechista.
- *La Nación* (1917-2010): periódico de 20 páginas. En 1927 lo adquirió el fisco y se transformó en un órgano de opinión del gobierno.
- *Los Tiempos* (1922-1934): periódico vespertino de *La Nación*.
- *La Hora* (1935-1951): 18 páginas, de orientación política radical.
- *La Opinión* (1932-1951): diario independiente de izquierda. Su fundador y director fue el político socialista Juan Bautista Rosetti.

Esta investigación es oportuna, por cuanto Santiago actualmente experimenta enormes desafíos, principalmente en su composición demográfica, estructural y social. Así, el resultado pretende ser un aporte a este debate.

RESULTADOS

La dura realidad de los cesantes en Santiago

Roxane, periodista de *El Mercurio*, acompañó en 1931 a la doctora Luisa Pfau en una cruda y reveladora visita a los albergues para cesantes que el Estado había establecido en Santiago. La doctora Pfau dirigía un equipo de enfermeras sanitarias que luchaban por la salud y el bienestar de los albergados, en un contexto de extrema necesidad.

Su primera parada fue el albergue de El Salto, donde habitaban alrededor de 4.000 personas que habían perdido sus trabajos. Allí, Roxane presenció la labor de la Cruz Roja, que proporcionaba leche a los niños pequeños y curaba las llagas y heridas de una población visiblemente desamparada. La pobreza extrema les impedía incluso acceder a la educación:

“Nuestros hijos van a perder su año escolar”, imploraban algunos obreros con amargura. “¿Y no hay cerca de aquí alguna escuela?”, preguntó Roxane. La respuesta fue desgarradora: “Sí, pero nuestros hijos ya no asisten a ellas, porque su pobreza les ocasiona humillaciones. Van descalzos y mal vestidos. Se les separa, por ser albergados. Son parias” (*El Mercurio*, 22 de octubre de 1931, p. 3)¹.

Roxane también conversó con los propios albergados, quienes expresaron su deseo de trabajar y su profunda frustración por la discriminación de que eran víctimas:

“Llama la atención la decencia y cultura de muchos obreros nortinos”, escribió Roxane. “Creíamos que los albergados encerraban una población ignorante y miserable y nos encontramos con mecánicos, artesanos y obreros competentes, que hace poco ganaban espléndidos suelos en las salitreras”.

“He gastado la suela de 3 pares de zapatos buscando trabajo en Santiago”, le dijo un mecánico joven con la voz llena de impotencia. “No es verdad que no deseamos trabajar; por el contrario, nos humilla esta condición de albergados cuando antes teníamos hogares decentes y nuestro salario bastaba para satisfacer las necesidades de nuestras familias”.

Roxane recorrió también los albergues de la avenida Santa María, la calle Esperanza y la calle Bascuñán Guerrero. Todos compartían la misma organización: pabellones, galpones, bodegas y patios donde vivían hacinadas miles de familias. La precariedad era omnipresente: la limpieza era deficiente y la comida escasa.

¹ Todas las citas de la presente sección corresponden a esta referencia.

En los albergues, la vida era una lucha constante por la supervivencia. Grupos de jóvenes obreros jugaban al naípe y al ajedrez sentados sobre sus camas, buscando un escape a la dura realidad. Otros leían diarios o libros, con una tristeza desesperante reflejada en sus semblantes. En las cocinas se preparaban raciones de comida escasa, mientras que las mujeres lavaban la ropa de sus familias en precarias condiciones. “En aquel albergue de la avenida Santa María, todo es lóbrego”, escribió Roxane con pesar.

Roxane regresó de su visita con el corazón conmovido por la miseria y la desesperación que había presenciado. Sin embargo, también encontró esperanza en la solidaridad y el trabajo abnegado de las personas que ayudaban a los albergados:

“Al regresar de nuestra visita a los albergues, pensamos que Santiago entero debería visitar esos locales y convencerse de que estamos en una época de duelo y no de banquetes y regocijos sociales”, escribió Roxane con firmeza. “Es hora de tomar acción y luchar por un futuro más justo para aquellos que han sido golpeados por la desocupación”.

El relato de Roxane no solo exponía la dura realidad de los cesantes en Santiago, sino que también hacía un llamado a la acción. Su trabajo periodístico contribuía a visibilizar la crisis social y a generar conciencia sobre la necesidad de tomar medidas urgentes para aliviar la situación de los más desfavorecidos.

Sin embargo, no pasaría mucho tiempo antes de que la propia prensa comenzara a cuestionar la presencia cada vez mayor de gente desempleada que recorría las calles de la capital mendigando para sobrevivir. La miseria de los cesantes se convertía en una llaga abierta en la sociedad chilena, un problema que exigía soluciones urgentes y medidas drásticas.

Creciente presencia de la mendicidad por las calles de la capital

En las calles de Santiago, la mendicidad se hacía cada vez más visible y palpable, frente a lo cual la prensa no quedaba indiferente. Este fenómeno, antes menos patente, se intensificó desde que comenzara la crisis económica de principios de los años 30 y se extendió incluso más allá, como refrendaba el diario *La Segunda* en 1940:

Sea que haya mayor licencia para mendigar que antes, o que haya habido un notable aumento de la cesantía, es visible para el vecino de Santiago que son cada día más numerosos los individuos de ambos sexos y de toda edad que imploran la caridad pública (20 de abril de 1940, p. 2).

Según algunos medios de prensa, el número de mendigos no siempre fue tan alto. Otros hechos y características cambiaban la situación que se veía en las calles. De

acuerdo con *La Segunda*, en el pasado la mendicidad era diferente, pues se reducía a lugares específicos del paisaje urbano, como a los templos, de manera que algunos viejos se ubicaban en la entrada de las iglesias, o bien, a algunos músicos ciegos que tocaban a cambio de limosna. Sin embargo, la nueva forma de mendicidad que se palpaba en las calles de la capital era totalmente distinta.

Según algunos medios de prensa, los mendigos eran más agresivos y molestos, y acosaban a los transeúntes hasta que les dieran algo. Esta forma de mendicidad era considerada no solo una molestia, sino también un verdadero problema social que debía enfrentar la ciudad. Esto último queda graficado en el editorial “Vagancia criminal” de *El Diario Ilustrado*, donde se señalaba que el vagabundaje era una amenaza para la seguridad pública. La nota describía la presencia de vagabundos en las calles de Santiago y cómo algunos recurrían a la violencia para obtener dinero:

En la esquina de Bandera con las Delicias, un vagabundo pretendió herir con un puñal a un joven, por el delito de no darle dinero. Este hecho acaecido en pleno centro, esperamos que sea el punto de partida para que nuestras autoridades tomen las medidas conducentes a librar nuestra capital, de aquellos elementos, que son verdaderos parias en una colectividad (14 de octubre de 1933, p. 3).

Del mismo modo, en 1931 el diario *El Imparcial* señalaba que el aumento de la mendicidad en Santiago se había transformado en un problema social que estaba generando preocupación en los residentes de la capital. El periódico describía cómo, al principio de la crisis económica, el aumento de la mendicidad había provocado un sentimiento de compasión y “de amor al pobre” que imploraba caridad, donde todos, “sin importar su condición social, intentaban aliviar en parte la miseria de los obreros cesantes, de socorrer a los ciegos o, en general, a los desamparados”. Sin embargo, con el pasar del tiempo, y ante el aumento de los mendigos, este sentimiento comenzaba a ser cuestionado:

Desgraciadamente, en nuestra capital, entre las mujeres, hombres y niños que a diario nos sujetan en nuestro camino, en demanda de una limosna, dada la frecuencia y el motivo por el cual se pide, esta acción majadera viene constituyendo un verdadero abuso (21 de agosto de 1931, p. 4).

El mendigo profesional

Fue así como el aumento y proliferación de estos vagabundos comenzó a ser considerada una artimaña que muchos usaban para ganarse la vida. Al respecto, el diario *La Segunda* señalaba que “hay quienes de la mendicidad han hecho una profesión, una profesión lucrativa, naturalmente, y con sus respectivos competidores” (27 de julio de 1937, p. 18).

Es más, algunos diarios se esforzaban por aclarar a la opinión pública los diferentes tipos de mendigos que recorrían las calles de la capital. Un estudio del señor prefecto de Santiago, publicado por *El Mercurio* en 1937, concluía que la cesantía no era “un problema grave en Chile”, pues existían empleos disponibles en las industrias y campos del país, sino que la mayoría de los mendigos “eran profesionales”:

Es interesante notar aquí la distinción que es preciso hacer entre el cesante, es decir, el hombre o mujer que quiere trabajar y no halla trabajo, el mendigo profesional por vicio o simple vagancia. Cesantía propiamente tal no existe en Chile si no en la proporción en que se halla aún en países de inmensa prosperidad (18 de febrero de 1937, p. 3).



Imagen 1. *El Imparcial*, 12 de febrero de 1937, p. 1.



Imagen 2. *Los Tiempos*, 8 de febrero de 1933, p. 7.

Formas de actuar

En 1939, el diario *La Hora* manifestaba que transitar diariamente por las calles del centro de la capital era un “espectáculo deprimente” debido al gran número de pordioseros que asaltaba a los peatones por donde quiera que pasaran. Estos mendigos, de ambos sexos y de todas las edades, acosaban a los transeúntes de manera insistente y molesta. Esta práctica provocaba, según el diario, “un sentimiento de malestar y vergüenza en los transeúntes”, y que, ante el insistente ruego por una moneda, el asediado se sentía molesto, observado y, finalmente, se daba una moneda “sin el menor impulso caritativo, sino para poner fin a la insistencia” (24 de noviembre de 1939, p. 3).

La prensa también hizo eco de un *modus operandi* de los mendigos que generaba preocupación: la utilización de niños prestados. Al respecto, *Las Últimas Noticias* relataba un hecho que habría observado en el centro de la ciudad y que graficaba esta realidad: una niña de aproximadamente tres años, “harapienta y desgredada”, se acurrucaba al lado de una mujer de igual aspecto. La mujer llevaba en brazos a un bebé de pocos meses y estiraba una mano pidiendo caridad pública:

Por lo regular, el que pasa, le presta a esa mujer una modesta ayuda que fluctúa casi siempre entre los 10 y los 20 centavos. Ella los mira, aquilata de una ojeada

la autenticidad de la moneda y su voz quejumbrosa vuelve a iniciar la misma cantinela: “Una limosnita para estas pobres criaturas” (5 de diciembre de 1939, p. 2).

Según el artículo, esta manera de mendigar era propia de “háviles empresarias de la mendicidad”, que solían pedir prestadas criaturas a las vecinas de los conventillos a cambio de una modesta retribución. Con las criaturas en brazos, salían a la calle a hacer negocio. Esta práctica, conocida como “guagüitas prestadas”, era, según este medio periodístico, una “cosa vieja”, es decir, una táctica ya extendida entre los mendigos, que también era denunciada por *El Diario Ilustrado*:

Noche a noche, vemos en la salida de los teatros a las puertas de los cafés mujeres y hombres andrajosos explotando la caridad por intermedio de niñitos arrendados... El arriendo de los niños es un comercio, y por los cuales se paga de 2 a 6 pesos diarios, tomando en cuenta su estado físico, su edad y sus defectos por una niña muy defectuosa se paga hasta 6 pesos (14 de octubre de 1933, p. 3).

La mendicidad con niños prestados o no se transformó en un problema social complejo. Por un lado, se trataba de una forma de explotación de la pobreza y la vulnerabilidad de las familias más desfavorecidas. Por otro, era una práctica acaso engañosa y que generaba gran indignación en los medios de prensa.

Molestias

En 1939, el diario *La Nación* señalaba que el problema de la mendicidad estaba lejos de disminuir en Santiago, sino que era cada vez más grave. El periódico describía a los vagabundos no solo como un “ejército” que a cualquier hora del día o de la noche salía a las calles, dando un espectáculo “que oprimía”, sino también las características o modo de actuar de muchos de ellos, exhibiendo “desnudez o mutilaciones físicas a cambio de una moneda”. El periódico consideraba era una forma de explotación de la miseria, ya que los vagabundos estaban dispuestos a humillarse para obtener dinero (10 de mayo de 1939, p. 3). Este mismo argumento esgrimía el diario *La Segunda*:

Aquí la mendicidad es a base de horror. O es una mujer que eternamente tiene una guagua a la que pellizcará para que lllore, o es un ente raro que moverá a lástima, o algún sujeto patibulario que pedirá en un tono que resultará una verdadera imposición (26 de agosto de 1941, p. 2).

Si bien este diario reconocía que la mendicidad era un fenómeno universal, recalca que la mendicidad en Santiago era particularmente chocante. Los mendigos santiaguinos eran más agresivos y molestos que en otros países, donde la mendicidad podía incluso ser ingeniosa.

Diferencia con los mendigos extranjeros

En este sentido, *La Nación*, en 1933, abordaba el problema del vagabundaje desde una perspectiva cultural. El diario comparaba la mendicidad en Santiago con la de otros países, donde la pobreza se manifestaba de forma diferente. En Londres, por ejemplo, la pobreza podía expresarse a través del uso de sombreros de copa, que eran signo de elegancia y distinción. En Lisboa, la pobreza podía simbolizarse mediante monóculos, que eran un símbolo de clase social (18 de julio de 1933, p. 3). En cambio, en Chile se manifestaba a través de harapos, que eran un símbolo de miseria y desolación:

Acaso en ningún país del mundo se ve gente tan mal vestida como en el nuestro. El pililo santiaguino no tiene similar en otras partes. Sin exagerar, ni aún en los rincones orientales que suelen considerarse como los desvanes del mundo, existe esa exhibición del harapo... No es posible que unos cuantos centenares o miles de sujetos marquen con un sello oprobioso de miseria a toda una nación (16 de octubre de 1933, p. 3).



Imagen 3. *Las Últimas Noticias*, 30 de noviembre de 1934, pp. 8-9.

En 1940, el mismo diario destacaba el contraste entre la mendicidad en Santiago y la que se observaba particularmente en España, donde los mendigos se caracterizaban por una petición sencilla, sobria, casi caballeresca, con una actitud respetuosa:

Nuestros mendigos callejeros no son, por cierto, como los mendigos de las ciudades españolas. En España, la limosna se pide con gallardía, con sentido de la probidad. No se insulta ni se halaga al que pasa (1 de marzo de 1940, p. 3).

En cambio, en las calles santiaguinas sucedía cosa muy distinta, ya que los mendigos eran vistos como una molestia y un problema social: “Los mendigos nos salen al paso, nos persiguen un buen trecho, y si no le damos lo que exigen, nos insultan, y luego, nos amenazan” (1 de marzo de 1940, p. 3).

Mala imagen de Chile en el extranjero

En 1934, el diario *El Diario Ilustrado* publicó un artículo donde expresaba la preocupación de la sociedad chilena por este problema social, que consideraba “una lacra”. Comenzaba señalando que la vagancia afectaba la imagen del país ante los turistas extranjeros y ante otras naciones, puesto que ellos llevarían testimonio de lo observado y fotografiado en Santiago a su tierra:

El mendigo además del desprestigio que significa para el país entero al ser fotografiado por el turista extranjero que luego lo exhibe en su tierra diciendo que “todos los chilenos” son tan desastrados como el retratado, debe desaparecer definitivamente como una lacra social (23 de noviembre de 1934, p. 1).

Causas de la mendicidad

La prensa abordó las causas del aumento de la mendicidad en Chile. Así, por ejemplo, *El Diario Ilustrado* se centró en la relación entre cesantía y mendicidad. Argumentaba que la ayuda fiscal sin condiciones, especialmente en albergues, podía convertir al individuo en un “mendigo profesional” y desincentivar el trabajo:

El individuo sin trabajo, alimentado por el Estado, con techo y abrigo fiscal, pero francamente ocioso, dedica su libertad a enviciar las horas muertas o a explotar la caridad pública hasta formarse una renta con que atender necesidades secundarias... En este camino el individuo sin trabajo llega a la comprobación inmediata de que es fácil y sencillo el nuevo medio de vida y, ejercitándolo habitualmente, se transforma en mendigo profesional (30 de julio de 1937, p. 3).

Este mismo medio de prensa ya había criticado en 1932 la persistencia de la cesantía y la mendicidad a pesar de los esfuerzos del gobierno por terminirlas:

Muchos individuos, después de una temporada de cesantía, prefieren seguir como cesantes y llegan a rechazar, mediante exigencias inauditas, cualquier trabajo... Ese hombre se ha dado cuenta de que es posible vivir de los demás... y, entonces, no quiere abandonar una situación que considera holgada (13 de agosto de 1932, p. 3).

En 1933, *El Diario Ilustrado* cuestionaba la persistencia de la mendicidad en Chile pese al aumento de trabajo. Argumentaba que, en países desarrollados, el trabajo era la solución por la ética y responsabilidad familiar. En Chile, en cambio, la mendicidad persistía por los factores culturales de la ociosidad y el abandono familiar:

En aquellos países, el hombre que puede trabajar, y encuentra trabajo, no mendiga; porque tiene conciencia de su propia dignidad, porque sabe que la mendicidad no forzada es contraria a la dignidad humana. Y como, además, tiene conciencia de sus deberes familiares, apenas tiene trabajo atiende, de preferencia, a las necesidades de su hogar... Entre nosotros, en cambio, ¿qué pasa? Que una gran parte de los hombres de trabajo prefiere la ociosidad del albergue o la cómoda aunque humillante condición del pordiosero al cumplimiento del duro pero noble deber de ganar el pan con el sudor de su frente (25 de junio de 1933, p. 7).

El diario concluía que la mendicidad callejera era un síntoma de un problema social más grave: la miseria moral de la sociedad chilena. Por eso, para resolver el problema era necesario educar a la población en los valores del trabajo y la responsabilidad familiar, y en 1933 se cuestionaba la falta de soluciones efectivas al problema de la vagancia:

Hasta ahora el Gobierno no ha hecho otra cosa que destinar fondos y más fondos para la “alimentación de los cesantes”. Los dineros se concluyen, terminan los contratos, los albergues viven al amparo del crédito del Estado hasta que el gobierno nuevamente destina gruesas sumas de millones siempre para la “alimentación de los cesantes” (16 de enero de 1933, p. 3).

El artículo anterior agregaba que, mientras en los campos y fábricas se necesitaban brazos para las labores, se continuaba con esta política infructuosa:

Esto no es posible. En ningún país de la Tierra se toleraría que mientras los albergues se encuentran repletos de una población sana, viril, con todos los atributos de energía de una raza como la nuestra, los campos y las fábricas se vieran sin los elementos necesarios para el desenvolvimiento de sus actividades (16 de enero de 1933, p. 3).

Por su parte, *El Mercurio* criticaba igualmente la falta de medidas efectivas de las autoridades para abordar el problema. Se mencionaba que las llamadas “batidas” a vagos y mendigos no eran soluciones duraderas, ya que no existía un lugar físico donde albergarlos y rehabilitarlos mientras se los reincorporaba a la sociedad:

Se ha solido anunciar de cuando en cuando que las autoridades policiales darán batidas a los vagos y mendigos con el objeto de limpiar las ciudades de los desechos humanos que las ensucian. No se logra, sin embargo, dar la impresión de que se avance mucho en esta materia, ya que a poco andar vuelven a encontrarse

a la vista del transeúnte los mismos lisiados y los mismos industriales de la mendicidad que siempre nos salen al paso. ¿Qué ha pasado? Pues que la autoridad carece de un establecimiento en el cual pueda albergar a los mendigos y vagos (13 de noviembre de 1940, p. 3).

Soluciones

Por eso, en su editorial de 1940, *El Mercurio* proponía la creación de un establecimiento donde se internara a los vagos y mendigos para su “curación definitiva”. Se argumentaba que la sociedad tenía la responsabilidad de defenderse de aquellos que no querían trabajar y que buscan vivir a expensas de los demás:

A la sociedad entera corresponde, por lo tanto, defenderse de los elementos parasitarios que tratan de vivir sin trabajar y que buscan por todos los medios, inclusive los ilícitos, dispensarse del rigor metódico del trabajo sometido a una disciplina y a las sanciones que trae consigo el faltar a ella. La creación de un establecimiento que permita reeducar a los vagos y darles ocupación adecuada a sus capacidades, no importa rectificar ese concepto Salvador ni significa otra cosa que ampliar la obra defensiva que incumbe a la sociedad, a un terreno en el cual hace más falta que en otros una actitud vigilante y de resultados decisivos (13 de noviembre de 1940, p. 3).

Además de estas soluciones, el diario *La Nación* presionaba para que esta reclusión de vagos y mendigos fuese ejecutada con mayor fuerza, incluso si fuese contra su voluntad:

Si es preciso, es aconsejable usar los procedimientos aplicados por Pedro el Grande en Rusia o por los príncipes alemanes de fines del siglo XVII, durante lo que se llamó “el despotismo ilustrado”. A la fuerza eran afeitadas las barbas y abolidos los andrajos y los hombres debían, bajo pena de duros castigos, andar aseados y bien vestidos... cualquier procedimiento será bueno con tal de terminar con el andrajo santiaguino degradante, sin gracia y ofensivo para los demás ciudadanos y para el país (16 de octubre de 1933, p. 3).

Esta solución era polémica, ya que implicaba el uso de la fuerza para obligar a los mendigos a cambiar su actitud y aspecto. Sin embargo, *La Nación* justificaba esta solución argumentando que la mendicidad era un problema social que afectaba a la ciudad y que tenía un impacto negativo en la imagen de Chile.

En un artículo de 1933, *El Diario Ilustrado* proponía el trabajo obligatorio como una “solución eficaz”. El texto presenta una postura firme a favor de esta medida, que consideraba la única alternativa viable para erradicar la mendicidad y reeducar a los trabajadores que han perdido sus empleos.

Creemos finalmente que la única sanción eficaz para dar término al problema (...) es el trabajo obligatorio. El vagabundo detenido por la policía, debe ser conducido para sitios de trabajo... Se conseguirá con ello un doble resultado: terminar con la mendicidad, y educar y reeducar al obrero que ha perdido sus condiciones de trabajo, debido a una ayuda que en las actuales condiciones, no hace más que aclimatarlo a una perniciosa ociosidad (30 de julio de 1933, p. 3).



Imagen 4. *El Diario Ilustrado*, 19 de noviembre de 1934, p. 1, segunda sección.

Así, el aumento de la mendicidad en Santiago durante la década de 1930 y 1940 se consideraba un problema social complejo que generó gran preocupación en la prensa de la época. Si bien se propusieron algunas soluciones, estas muchas veces eran polémicas, pues no abordaban las causas de la pobreza, la cesantía y la desigualdad, como tampoco los medios para una mayor integración social.

Vagancia Infantil

La República del Mapocho

Las calles de Santiago rugían con el bullicio de la vida urbana. Pero bajo la sombra de los puentes del Mapocho un mundo aparte palpitaba. Era el reino de los niños

vagabundos, una república de pobreza y sonrisas tristes donde la supervivencia era el único credo.

En las riberas del río, bajo el sol que doraba sus cuerpos curtidos, estos pequeños nómadas correteaban con sus perros y gatos buscando el sustento diario. Algunos hurtaban, otros pedían limosna, pero todos luchaban contra el hambre que apretaba sus estómagos.

Al caer la tarde, la orilla del río se convertía en un escenario de fogatas y cantos. Los niños se reunían bajo los puentes, buscando calor y compañía. Sus voces, ásperas por la vida en la calle, entonaban cantos, carcajadas y súplicas por una moneda a los transeúntes, quienes, al cruzar el puente, les lanzaban una mirada fugaz.

El crudo invierno de 1940 puso a prueba la resistencia de estos pequeños guerreros. El Mapocho se desbordó, inundando su territorio y amenazando con tragarse su precaria existencia. La ciudad entera se conmovió por su suerte.

Las autoridades, presionadas por la opinión pública, decidieron intervenir, y, así, los niños fueron trasladados al hogar San Martín, un refugio donde se les brindaba comida, ropa y la oportunidad de llevar una vida “normal”.

La sociedad clamaba por proteger a estos niños, por darles un hogar con “leche, maestros, y buenas costumbres”. Toda la ciudad estaba esperanzada en que por fin esos niños estarían a salvo, en que sus estómagos disfrutarían de una sopa caliente, de que sus sueños reposarían sobre una cama con sábanas limpias y con frazadas que impedirían el paso del frío invierno.

Se creyó que la “República del Mapocho” llegaría a su fin. Pero la realidad no era tan sencilla. Los niños, cargados con sus historias lamentables, no se resignaron a la vida reglada. Un día, sin previo aviso, huyeron del hogar. Prefirieron su libertad áspera y salvaje a la comodidad de un techo y una cama. Prefirieron la incertidumbre del Mapocho, la libertad de sus calles de piedra, a las reglas y la rutina de una vida domesticada. Era un mundo duro, sin duda, pero era suyo, y lo defendían con la ferocidad de los que no tienen nada más que perder.

La historia de estos niños vagabundos le recordaba a la sociedad que las cosas no eran tan sencillas como las imaginaban y que la solución para ellos no siempre se encontraba entre sábanas limpias y paredes blancas.

La República del Mapocho se desvaneció con el tiempo, pero su historia ha quedado registrada en la prensa de la época, que nos invita no solo a recordar la dura vida de estos niños, sino también a reflexionar sobre la responsabilidad social y la búsqueda de soluciones para aquellos que viven al margen de la sociedad.



Imagen 5. *El Mercurio*, 2 de agosto de 1940, p. 15.

Vagancia infantil: Una triste realidad

En los años 1930, la ciudad de Santiago se enfrentaba a una serie de problemas sociales que, producto de la crisis económica y la pobreza generalizada, venían agravándose de forma preocupante. En este contexto, los medios de prensa denunciaron un hecho particularmente doloroso: un cada vez más creciente número de niños vagabundos en las calles, plagadas de niños harapientos y hambrientos que mendigan para sobrevivir.

Para graficar lo anterior, en 1933 *El Diario Ilustrado* exponía una entrevista al intendente de la provincia, don Julio Bustamante, quien, con la autoridad que le daba el cargo, alzaba su voz ante la alarmante situación: “Este problema [de los niños vagos] es universal. Es una de las consecuencias de la crisis económica por la que atraviesa el mundo”. Para respaldar sus afirmaciones, argumentaba que en todas partes esta situación se había agravado hasta causar “alarma pública”, incluso en países con

sistemas avanzados de protección a la infancia como Gran Bretaña y los Estados Unidos. “Entre nosotros esta desgraciada consecuencia de la crisis ha llegado a tomar proporciones trágicas. Basta recorrer las calles para sentirlo”, declaraba Bustamante, y subrayaba que la pobreza extrema, el desempleo y la falta de oportunidades habían empujado a miles de familias a la desesperación, obligando a sus hijos a mendigar para llevar un mendrugo de pan a la mesa (15 de julio de 1933, p. 13).

Este mismo medio de prensa, en 1932 hacía una vívida descripción de la vida de los niños vagabundos en Santiago, donde la pobreza y la marginalidad social a la que estaban expuestos se manifestaban con insufrible crudeza. La cita, extraída de este documento, invitaba a reflexionar a sus lectores sobre la situación de estos niños y niñas, sobre su pobreza, marcada por la falta de oportunidades y la exposición a la delincuencia:

Los vemos vagar por las calles, algunos ocupándose en cualquier trabajo despreciable, otros entregados a la ratería, otros a la mendicidad y todos medios vestidos con harapos inmundos y próximos a la desnudez. Yo los he visto merodeando las vecindades de los prostíbulos, los he visto en los basurales comiendo, tal cual como llegan allá, desperdicios todavía comestibles y los he visto disputar con un perro o con un chanco un trozo de carne putrefacta. Llegada la noche los pequeños vagos cambian de rumbo; algunos les queda aún en su propio hogar en disolución, un inmundo nido que no puede llamarse cama, en donde, cerrando los ojos, olvidan sus amarguras infantiles; otros se apartan a sitios solitarios, duermen como duermen los perros; en el canal del Mapocho, las plazas públicas apartadas y en donde la policía no los descubre, se entregan al sueño reparador de sus tristezas; otros ambulan por las ciudades, y en Santiago vemos multitudes de niños que acuden como espectadores callejeros a los espectáculos de box, o de cine, o a las cantinas y allí matan las horas más estériles de su vida; otros buscan un lecho en los basurales, atraídos por la blandura y el mortífero calor de los desperdicios en putrefacción. Estos niños desgraciados ríen y aún en medio de su inocencia que les impide ver su desgracia, manifiestan la alegría propia de su tierna edad. Pero esos niños, serán hombres y entonces mirando hacia su pasado, podrán apreciar lo malo que existe en nuestro organismo social y entonces también nacerá en él para la sociedad en que vive, el mismo desprecio con que fue tratado en su infancia, y de ese desprecio nacerá el odio, y del odio el crimen (1 de mayo de 1932, p. 7).

De acuerdo con las crónicas de prensa, uno de los lugares preferidos por los niños vagabundos para reunirse era la ribera del río Mapocho. Allí, según el editorial del diario *La Segunda*, la vida de esos niños era “realmente espantosa”. Vivían como en una república independiente, completamente ajenos a las luces de la civilización, a su bullicio y al drama de sus actividades.

Ellos corren por las orillas del río protegidos por los grandes tajamares, seguidos de sus perros o acariciando sus gatos que, como ellos, pertenecen a la resaca santiaguina... los rayos del sol doran sus cuerpos oscuros y los llaman a la labor cotidiana de buscarse el alimento por todas partes, sonrientes, veloces... se dice que se dedican a actividades poco correctas. Acaso sea así, pero hay que convenir que los empuja el imperativo de vivir (6 de agosto de 1940, p. 3.).

Estos textos son solo un punto de partida para conocer de forma más profunda la situación de los niños vagabundos en Santiago. En el capítulo anterior vimos cómo el vagabundaje de adultos era considerado una molestia y mala práctica. Sin embargo, la vagancia infantil producía un efecto diferente, pues los niños eran observados como víctimas inocentes de la pobreza y el abandono. Además, su situación era apreciada como una amenaza al futuro mismo de la nación, ya que los niños eran considerados los hijos del país, “los hombres del mañana”.



Imagen 6. *Los Tiempos*, 3 de noviembre de 1932, p. 1.

Durante la década de 1930, diversos medios de prensa denunciaban que la vagancia infantil era una realidad innegable, pues constantemente se veían en la vía pública niños y niñas de todas las edades, obligados a sobrevivir de diversas maneras, generalmente por medio de la caridad. Señalaban que era frecuente ver a grupos de menores, de ambos sexos, recorrer las calles centrales durante el día, mendigando, y, una vez que caía la noche, durmiendo en cualquier lugar de la enorme y solitaria capital, a menudo en condiciones difíciles para sus cortos años. Un editorial publicado por el diario *El Imparcial* describía esta realidad con palabras de honda preocupación y dolor: “A cualquier hora del día o de la noche, transite por los lugares céntricos de la ciudad, y verá un verdadero enjambre de pequeños mendicantes, cuyas figuritas ponen una nota dolorosa y amarga en el ánimo de los transeúntes” (24 de noviembre de 1938, p. 5).

La situación de los niños vagabundos, la imagen de un niño desamparado —mal vestido, descalzo y hambriento— era un dardo directo al corazón de la sociedad. El abandono en que sobrevivían esos pequeños despertaba una oleada de compasión y tristeza. En una columna publicada en el diario *La Opinión*, la periodista Rebeca Quiñones retrataba la situación de estos niños con palabras que rezumaban indignación y congoja: “Los he visto en la noche, a la salida de un teatro... Cubierto de andrajos, en un montón de carne nueva, crispada por el frío, trataban inútilmente de dormir, en el hueco de una puerta” (3 de diciembre de 1940, p. 3).

Diversos periodistas se cuestionaban cómo era posible que el futuro de la nación, encarnado en esos niños, se viera obligado a vivir de manera tan inhumana. En una sociedad que se consideraba civilizada, en una ciudad que se jactaba de ser moderna y progresista en muchos ámbitos, la realidad era que una parte de sus hijos vagaba por las calles. Estas preguntas reflejaban la profunda preocupación de la sociedad por el problema de la vagancia infantil, una situación que afectaba tanto a la moral como a la imagen de la capital. *El Diario Ilustrado* criticaba el abandono de las autoridades y de la sociedad, y la falta de medidas efectivas para combatir la mendicidad infantil: “Son cuadros que deben desaparecer de una ciudad que se aprecia de culta y civilizada. Los turistas se admiran de tanta vileza disimulada por esas almas dolorosas” (3 de marzo de 1930, p. 5).

En 1936, *El Mercurio* retrataba la cruda realidad de la capital, “plagada por la triste realidad de bandas de niños de corta edad que recorrian las calles, mendigando”. Un espectáculo lamentable, que, como bien señalaba en su editorial, no solo despertaba compasión, sino que también constituía una grave amenaza para la sociedad:

Vuelve a estar la ciudad de Santiago literalmente invadida por bandas de niños de corta edad que mendigan. Van cubiertos de harapos dando a veces un espectáculo lastimoso; pregonan su hambre y asaltan a los transeúntes a las puertas de los teatros, de los restaurantes, llaman a las puertas de calle, rodean los

coches, constituyen para el nacional y el extranjero una de las características de la ciudad (8 de julio de 1936, p. 3).

Impacto/ consecuencias

Pero ¿cuántos eran esos niños vagos que tanta impresión causaban en la prensa? En un artículo publicado en 1933, el diario *Los Tiempos* aventuraba que en Santiago vagaban más de 20.000 niños. Sin embargo, enfatizaba que estas cifras no eran más que estimaciones, ya que no se disponía de estadísticas precisas sobre vagancia infantil. No obstante, la magnitud del problema era evidente al observar los “montones humanos” de niños que se congregaban en lugares públicos como las orillas del río Mapocho:

La ciudad de Santiago, con una población de más de seiscientos mil habitantes, tiene una cifra enorme de niños vagos e indigentes... estadísticas precisas no existen, pero a ellos les podemos observar en los montones humanos de la piscina escolar y en las orillas de las hospitalarias riberas del Mapocho (10 de marzo de 1933, p. 15).



Imagen 7. *La Nación*, 7 de abril de 1934, p. 11.

Años más tarde, en 1939, el periodista John Red, en un artículo publicado en el diario *La Nación*, cifró en alrededor de 7.000 la cantidad de niños vagabundos que deambulaban por las calles de Santiago en busca de comida, ropa o dinero. Sin embargo, al igual que en ocasiones anteriores, esta cifra no se sustentaba en ninguna estadística oficial.

Aproximadamente siete mil niños —hombres y mujeres— vagan por la ciudad, desde el mediodía hasta las últimas horas de la noche. Buscan un poco de pan, o los residuos de comida que les ofrecen en los restaurantes y cafés del centro. Se les ve con sus bolsos de papel deambulando por los sitios públicos, gritando su miseria, o implorando una moneda (20 de marzo de 1939, p. 11).

Malos senderos

Los medios de prensa no solo relataban con detalle las miserables condiciones de vida de los niños vagabundos, sino también que esta situación los exponía a una serie de riesgos, como la explotación laboral, la violencia, la delincuencia y la prostitución.

En 1934, *La Nación* retrataba la cruda realidad de los niños vagabundos de Santiago y los peligros latentes a los que se enfrentaban. El artículo señalaba que, al juntarse con otros vagabundos y delincuentes, estos niños se veían abocados a un camino de delincuencia:

Poco a poco, y, tal vez, sin darse cuenta, se van también convirtiendo en delincuentes. Pueden no saber leer y ya sus manos son diestras en el escamoteo o en esgrimir una cortapluma en las pendencias callejeras... ya saben beber, pelear y seguir los pasos de un bailable. Un robo insignificante los hace probar las asperezas de la Cárcel (7 de abril de 1934, p. 11).

Sin duda, el diario *El Mercurio* era el más severo al describir la realidad de esos niños. En su editorial de 1936 retrataba con dureza la situación: explotados por adultos sin escrúpulos, muchas veces por sus propios padres, y condenados a una vida sin educación, sin autoridad paterna y sin hogar. Se convertían, así, en carne de cañón para el vicio y el crimen:

No es posible repetir lo que tantas veces se ha dicho: que esta forma de mendicidad y de vagancia es una escuela de vicio y de crimen para las criaturas generalmente lanzadas a esa profesión por explotadores, a veces sus propios padres: nada puede ser más desmoralizador ni más conducente a que de cada uno de esos miles de pequeños mendigos salga un futuro ladrón, un vago profesional, acaso un bandido. Fuera que toda educación, sin escuela, sin autoridad paterna, sin vida de hogar, estos niños vagos de que está lleno Santiago forman un futuro ejército del delito (8 de julio de 1936, p. 3).

En un artículo publicado en 1933, *El Diario Ilustrado* se sumaba a la crítica sobre la realidad de los niños mendigos de Santiago argumentando que la mendicidad infantil no solo era un problema del presente, sino que también era una semilla de males mayores para el futuro:

Escuela del ocio, de la vagancia, de la mentira y de todos los vicios la mendicidad infantil es la peor plaga social que puede azotar a un país... Porque esos niños y niñas que hoy pululan —simples vagos— por nuestras calles, estirando la mano y fingiendo voces lastimeras, impropias de su edad serán mañana, a menos de un milagro, los hombres y las mujeres que poblarán las cárceles, los manicomios, los hospitales y los prostíbulos (16 de enero de 1933, p. 3).

Así, a medida que crecían, sus desgracias se mezclaban con las de los vagos y delinquentes adultos, muchos de los cuales ya tenían antecedentes policiales.

Por su parte, el diario *La Segunda* manifestaba una profunda preocupación por las niñas que vagaban por las calles y resaltaba la vulnerabilidad de estas menores a la explotación sexual producto de las precarias condiciones de supervivencia a las que se veían expuestas:

Simplemente de pedir protección y humanidad para aquellas muchachas que, al amparo de sus harapos, se introducen en las cocinerías y cafés para pedir alientos o el susodicho “veintecito pa pan”. Son muy pequeñas en porte y edad, pronto crecerán y concurrirán a aumentar la caravana de mujeres en desgracia. Y responsable de esta situación será su hambre (22 de agosto de 1940, p. 3).

El fragmento anterior es una cruda ilustración de la dolorosa realidad que enfrentaban las niñas vagabundas en la década de 1930. Obligadas a mendigar para subsistir, se convertían en presa fácil de los proxenetas, quienes las atrapaban en un círculo vicioso de explotación sexual, violencia y abuso. Su vulnerabilidad las exponía a enfermedades de transmisión sexual, lo que profundizaba aún más su sufrimiento.

Raíces de la vagancia infantil

Las causas de la vagancia infantil en la década de 1930 eran, según diversos medios de prensa, un tejido complejo y multifacético. Muchos de estos niños y niñas se encontraban huérfanos o habían sido cruelmente abandonados por sus familias. Otros provenían de hogares empobrecidos, donde la miseria reinaba y cubrir las necesidades básicas era una lucha diaria, lo que empujó a algunos a vagar por las calles para sobrevivir. A esto se sumaba que eran explotados tanto por sus propios progenitores como por terceros sin escrúpulos.



Imagen 8. *Las Últimas Noticias*, 14 de marzo de 1939, p. 8.

En un artículo publicado en 1934, *La Nación* se refirió a la desmoralización familiar que imperaba en la época. Debido a la pérdida del empleo y la falta de ingresos, muchos padres, desesperados, abandonaban a sus hijos y los dejaban a su suerte en un mundo difícil:

El jefe de familia con la amargura de un porvenir destrozado no encuentra otra cosa, dentro de la egoísta idiosincrasia criolla, que dejar a los suyos batallando por sus propios medios. Se va, entonces, y la esposa también sigue el ejemplo del hombre. Los niños quedan solos, indiferentes, mientras la vida sigue rodando, igual en el patio del conventillo o del cité suburbano (7 de abril de 1934, p. 11).

Si bien la crisis económica de la década de 1930 había creado un contexto sumamente hostil, la falta de respuestas de las instituciones competentes agravaba aún más la situación. *El Diario Ilustrado* se quejaba de que, a pesar de la existencia de Juzgados de Menores y una Ley de Educación Primaria Obligatoria, estas entidades no lograban abordar eficazmente el problema de la vagancia infantil:

Y, sin embargo, tenemos juzgados de menores y ley de educación primaria obligatoria... Y, en cuanto a la obligación escolar, no comprendemos cómo, en tantos años que lleva de vigencia, no ha tenido eficacia suficiente para hacer que asistan a la escuela los millares de niños en edad escolar que vagan por calles y plazas (18 de julio de 1932, p. 3).

En su editorial “La vagancia infantil”, publicado en 1933, nuevamente *El Diario Ilustrado* brindaba una profunda y reflexiva mirada sobre este problema social que azotaba a la sociedad chilena. El texto iniciaba destacando la importancia que las “naciones civilizadas” otorgan a la infancia, a la que consideran la “reserva racial del futuro”:

Todos los países que aprecian en lo que valen sus reservas raciales, miran con interés todos los problemas que atañen a la infancia... A mayor civilización adquirida por los pueblos en el transcurso de su desarrollo, mayor es también su preocupación por todos los asuntos que tienen relación con el niño (21 de febrero de 1933, p. 3).

El artículo continuaba argumentando que, en el caso de Chile, la responsabilidad por la niñez desvalida recaía principalmente en la iniciativa privada. A pesar de algunas iniciativas, el Estado no había asumido una responsabilidad proporcional a la gravedad del problema:

En nuestro país la mayor parte, sino toda la acción desarrollada en favor de la niñez desvalida es obra salvadora de la iniciativa privada... Ciertamente es que el Estado ha tenido iniciativas saludables en este sentido, pero la verdad hay que confesarla y debemos establecer forzosamente que aquellas no han guardado proporción con el grave problema que comentamos (21 de febrero de 1933, p. 3).

Propuestas de la prensa

Ante la desoladora realidad de la vagancia infantil en la década de 1930, *El Diario Ilustrado* propuso una solución concreta: crear “establecimientos especiales”, con personal capacitado para brindar a los niños y niñas la atención y el tratamiento que requerían para reintegrarse a la sociedad:

Contra esta plaga social no sirven de nada la represión ni los castigos. Lo que se necesita es la regeneración. Pero la regeneración requiere, a su vez, establecimientos especiales con elementos adecuados, con personal apto, tanto en el sentido moral como en el pedagógico y educativo, y con la capacidad suficiente para recibir gran número de niños abandonados que pululan por las calles de nuestras ciudades, especialmente de la capital (24 de agosto de 1940, p. 3).

El diario *El Mercurio*, por su parte, adoptó un tono más directo y exhortó a la acción inmediata. Instaba a la ciudadanía a negarse a dar limosnas a los niños y niñas vagabundos, argumentando que, en la mayoría de los casos, solo alimentaban el negocio de los explotadores. En su lugar, el diario proponía dos alternativas:

Es una mala obra dar limosna a esos niños. Si se quiere hacer el bien, se puede hacer por medio de instituciones que atienden a esto, o mejor todavía ofreciéndose para visitar el domicilio. No es posible que, por no tomarse la molestia de negarse, la gente esté fomentando el vicio infantil y la criminal explotación y corrupción de la niñez (8 de julio de 1936, p. 3).

El Diario Ilustrado planteaba una estrategia integral para combatir la vagancia infantil, basada en una “doble acción”: represiva y preventiva.

Hay que impedir a todo trance la vagancia de los niños por las calles, sea vagancia franca o disfrazada de mendicidad. Hay que impedirla enérgica e inexorablemente... Pero esta acción represiva no basta, ni es humana, ni es justa, ni es posible si no va acompañada de la acción preventiva, del estudio, la clasificación y la supresión de “las causas” que dan origen a la mendicidad o a la vagancia infantiles (16 de enero de 1933, p. 3).

De este modo, los diversos medios de prensa escrita no solo denunciaban una realidad lacerante y angustiosa como lo era la vagancia infantil retratando a miles de niños expuestos a la miseria, la explotación, la violencia y el crimen, sino que también hacía llamados a la acción, e instaba a la sociedad y al Estado a tomar medidas para combatir este flagelo.



Imagen 9. *La Nación*, 1 de agosto de 1940.

IDEAS FINALES

Durante la década de 1930 y 1940 la mendicidad en Santiago era considerada un problema social complejo que generó gran preocupación en la prensa, ya que afectaba la imagen de la ciudad y del país. Diversos medios exponían un aumento significativo de la mendicidad en las calles de Santiago, especialmente a partir de la crisis económica de principios de los años 30, época en que describían a los mendigos como más agresivos y molestos que en el pasado, ya que ahora acosaban a los transeúntes para obtener dinero.

La causa principal que la prensa identifica para la mendicidad es la cesantía, pero también la “vagancia profesional”, es decir, quienes gustaban de vivir a costa de la caridad. Frente a ello, proponía medidas represivas como “batidas” a vagos y mendigos, así como su reclusión en establecimientos especiales. Se refería también al trabajo obligatorio como una forma de reeducar a los mendigos y reintegrarlos a la sociedad.

Los medios de prensa denunciaron con crudeza la vagancia infantil, describieron las condiciones inhumanas en las que vivían estos niños y criticaron la falta de medidas efectivas por parte del Estado y las instituciones responsables. Propusieron la creación de “establecimientos especiales” para brindar atención y tratamiento a los niños vagabundos, e hicieron un llamado a la acción a la sociedad y al Estado para combatir este flagelo, pues la vagancia infantil era vista como una amenaza para el futuro de la nación. Los niños eran considerados la “reserva racial del futuro”, de modo que su abandono y miseria ponían en riesgo el desarrollo y la civilización del país.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2023 del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, por la oportunidad y los fondos necesarios para desarrollar esta investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Correa, Sofia (2001). *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana.
- El Diario Ilustrado* (3 de marzo de 1930). “Preocupémonos de los niños holgazanes y mendicantes”, p. 5.
- (1 de mayo de 1932). “La vagancia infantil”, p. 7.
- (18 de julio de 1932). “Vagancia infantil”, p. 3.
- (13 de agosto de 1932). “Cesantes y mendigos”, p. 3.
- (16 de enero de 1933). “Siempre la mendicidad infantil”, p. 3.
- (21 de febrero de 1933). “La vagancia infantil”, p. 3.
- (25 de junio de 1933). “Mendicidad y cesantía”, p. 7.

- (15 de julio de 1933). “La protección al hogar es el remedio de la vagancia e indigencia de los niños”, p. 3.
- (30 de julio de 1933). “Mendicidad profesional”, p. 3.
- (14 de octubre de 1933). “Vagancia criminal”, p. 3.
- (23 de noviembre de 1934). “Carabineros no tolerará más exhibición vagos, mendigos y desaseados”, p. 1.
- (30 de julio de 1937). “La mendicidad profesional”, p. 3.
- (24 de agosto de 1940). “Los niños vagos”, p. 3.
- El Imparcial* (21 de agosto de 1931). “No hay que fomentar la mendicidad”, p. 4.
- (24 de noviembre de 1938). “El problema de la mendicidad infantil”, p. 5.
- El Mercurio* (22 de octubre de 1931). “Una visita a los albergues de Santiago”, p. 3.
- (8 de julio de 1936). “Niños vagos y mendigos”, p. 3.
- (18 de febrero de 1937). “Mendicidad y vagancia”, p. 3.
- (13 de noviembre de 1940). “Vagancia y mendicidad”, p. 3.
- La Hora* (24 de noviembre de 1939). “Mendicidad callejera”, p. 3.
- La Nación* (18 de julio de 1933). “El cultivo de los harapos”, p. 3.
- (16 de octubre de 1933). “Vestirse bien”, p. 3.
- (7 de abril de 1934). “Suman miles los niños abandonados que arrastran su miseria por las calles”, p. 11.
- (20 de marzo de 1939). “Lacerías en la ciudad”, p. 11.
- (10 de mayo de 1939). “Reeducar a los vagos”, p. 3.
- (1 de marzo de 1940). “Mendicidad callejera”, p. 3.
- La Opinión* (3 de diciembre de 1940). “Miseria”, p. 3.
- La Segunda* (27 de julio de 1937). “El mendigo molesta al transeúnte en todas las esquinas de Santiago”, p. 18.
- (20 de abril de 1940). “Delincuentes y mendigos”, p. 2.
- (6 de agosto de 1940). “Los niños del Mapocho”, p. 3.
- (22 de agosto de 1940). “Por las muchachitas abandonadas”, p. 3.
- (26 de agosto de 1941). “Mendigos y turismo”, p. 2.
- Las Últimas Noticias* (5 de diciembre de 1939). “Guagüitas prestadas”, p. 2.
- Los Tiempos* (10 de marzo de 1933). “20 mil niños lloran en Santiago la miseria trágica de sus vidas”, p. 15.
- Santa Cruz, Eduardo (1988). *Análisis histórico de la prensa chilena*. Santiago: Nuestra América.

Investigador responsable
ANTONIO GUERRERO
Biblioteca Nacional de Chile

**INFORME FINAL: PATRIMONIO FERROVIARIO EN ÑUBLE:
HUELLAS ARQUITECTÓNICAS Y MEMORIAS DEL
RAMAL RUCAPEQUÉN-COELEMU**

INTRODUCCIÓN

Actualmente, en Chile el ferrocarril ha concitado interés por su incombustible capacidad como medio de transporte, por lo cual se han rehabilitado tramos, creado nuevas vías e implementado trenes rápidos, entre otras iniciativas (Dote, 19 de enero de 2024), las que nos recuerdan el origen del tren en el mundo y en la historia como un sistema moderno de transporte que les otorga modernidad a las naciones y sus habitantes. Esta misión le fue asignada desde su creación a fines del siglo XIX e inicios del XX en nuestro país.

Las comunidades y los expertos en patrimonio se preguntan por los restos de las infraestructuras de este sistema de transporte, que representan otro matiz de la historia del ferrocarril en Chile, aquellos ramales transversales que luego de procesos políticos y socioeconómicos ocurridos en las últimas tres décadas del siglo pasado dejaron de funcionar.

Otrora maquinarias esenciales del engranaje de la vida social, económica y cotidiana de los pueblos fueron cayendo bajo el influjo del óxido, del levantamiento de vías y estaciones. ¿Qué significan estos restos para las comunidades? ¿A qué se refieren? ¿Qué podemos hacer con ellos?

Pretendemos dar respuestas exploratorias a estas preguntas sobre el antiguo ramal Rucapequén-Coelemu, en la actual región de Ñuble, a partir de una perspectiva patrimonial, desde una valoración que considere las huellas de un paisaje cultural ferroviario detectadas en la memoria comunitaria, aunándolas con la experiencia material de los restos de vías, puentes y estaciones ferroviarias en Colliguay, Ñipas y Guarilhue, en las comunas de Chillán, Ránquil y Coelemu, respectivamente.

Los resultados de la investigación están estructurados de la siguiente forma: comenzamos con un apartado de contexto histórico del ferrocarril, luego se presenta el mundo de la vida cotidiana, que describimos a través de relatos de la memoria de las comunidades, para finalizar con el apartado principal, las “estaciones y paraderos”, forma base del ferrocarril a Coelemu, con la cual interpretaremos el diálogo entre las dimensiones materiales e inmateriales del patrimonio ferroviario del ramal.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Abordaremos nuestro problema de estudio —las preguntas sobre lo ferroviario en las comunidades de Colliguay, Ñipas y Guarilhue— como una investigación exploratoria y de casos debido a la limitada cantidad de estudios patrimoniales sobre el ramal. Si bien dos estudios importantes abordan desde lo arquitectónico (Arriagada et al., 2016) y desde la memoria (Contreras et al., 2022) las preguntas sobre lo patrimonial, no entregan una visión integrada del valor del ferrocarril para las comunidades o para los especialistas.

Nuestro estudio entrega una descripción compuesta, de modo tal que la memoria otorgue marcos de comprensión a lo material, es decir, a estaciones, paraderos, puentes, bodegas, restos ferroviarios, etc., y, viceversa, de acuerdo con las teorías modernas sobre lo patrimonial (Jelin, 2021, p. 314), que plantean que la división tangible/intangible es ilusoria. Todo sentido humano y, por ende, toda manifestación considerada patrimonial, es fruto de una intersubjetividad, de una construcción social y cultural compartida y constante, que puede o no tomar formas materiales (Del Huerto et al., 2022, pp. 7-9). A su vez, lo material puede ser icono, llenarse de sentidos que respondan, en primera instancia, al contexto que le dio nacimiento, para luego cambiar junto al devenir de las sociedades que lo van conformando.

Nos interesa investigar el tramo del ramal que circulaba por las comunidades de la antigua provincia de Ñuble, actual región. Si bien el ramal llegaba hasta la comuna de Tomé, todo el espacio que pertenece a la actual región del Biobío queda fuera de los límites de nuestro estudio. Por esta razón, si bien el ramal lleva por nombre “Rucapequén-Tomé”, nuestros casos estarán situados en el segmento “Rucapequén-Coelemu”, de ahí el título de este informe.

METODOLOGÍA

Análisis documental

Se intentó recolectar fuentes primarias referidas al ramal de Rucapequén-Coelemu, para lo cual primero consultamos el periódico local, el diario *La Discusión*, donde buscamos los siguientes contenidos: i) fecha de inicio del ramal, ii) fecha de cierre del ramal, iii) hechos relevantes o acontecimientos importantes referidos al ramal, d) hechos destacados referentes a la cotidianidad del transporte ferroviario en el ramal de estudio. Se enfatizó en la búsqueda de la fecha de puesta en servicio y la de cierre, ya que no se han podido corroborar documentalmente en otras investigaciones. Se revisaron las series pertenecientes a 1919, 1920, 1984 y 1985.

En segundo lugar se revisaron las planimetrías que se encuentran en los depósitos del centro de documentación de la Empresa de Ferrocarriles del Estado (EFE), donde

se encontraron los siguientes elementos: la planimetría (planta, elevaciones, vistas, cortes y detalles) del puente Guarilhue (1913), el levantamiento topográfico (planta) de la estación Ñipas (1991), de la estación Coelemu (1991) y de la estación Colliguay (1992), documentos que permiten conocer la estructura física de la línea, las técnicas constructivas, la forma de los conjuntos ferroviarios (como las estaciones y bodegas) y otros aspectos materiales importantes.

Historia oral

Se realizaron entrevistas semiestructuradas grupales e individuales. Las entrevistas grupales se hicieron en talleres de memoria e historia impartidos a informantes clave, personas que vivenciaron la actividad del ferrocarril (1916-1985) y personas locales interesadas en el tema. Se trabajó con la Junta de Vecinos de Colliguay (comuna de Chillán), con un grupo de personas de la comunidad de Ñipas (comuna de Ránquil) y con la agrupación de adultas mayores Las Golondrinas, de Guarilhue (comuna de Coelemu). Se entrevistó individualmente a personas clave detectadas por los investigadores: tres extrabajadores ferroviarios de la ciudad de Coelemu.

Las grabaciones se interpretaron mediante el análisis de contenido, definido como una técnica de investigación que permite describir objetiva y sistemáticamente el contenido manifiesto del documento (Ander-egg, 2000, p. 330). El objetivo será reconocer categorías emergentes y/o descripciones de interés para el estudio, las cuales se utilizarán para ordenar la información del *corpus* textual, de modo de describir los aspectos relevantes de la memoria comunitaria (Tabla 1).

Tabla 1. Categorías de análisis

Categoría	Descripción	Ejemplo
Social	Pertenencia al lugar, composición de la familia, redes de apoyo, solidaridad comunitaria, actividad que realiza, relación de las familias con el ferrocarril, vía de comunicación	“De acá, mi familia era toda de acá, mi abuelita, me acuerdo el nombre de mis abuelos y mis padres, sí, también, pero después yo ya me fui de acá y me fui a Concepción y después me casé con un ferroviario [risas] y me trajo a otra estación, me trajo a Menque, después viene Pissis y después llegamos aquí a Colliguay [silencio]. Menque Pissis y Ranguelmo, me parece, y de ahí nos vinimos aquí a Colliguay” (M. G., Colliguay, 2 de agosto de 2023)
Medioambiental	Características destacadas del entorno natural, el antes y ahora del entorno natural, acción antrópica del ferrocarril	“Que estaba de allí donde vivían los Zúñigas, abajo. La laguna de los Piche porque habían hartos de esos arbolitos que se llaman piche y ahí nos íbamos a bañar, pero era peligrosa porque tenía como así... un hoyo” (M. G., Colliguay, 2 de agosto de 2023)

Sociocultural	Manifestaciones culturales presentes en la comunidad: folclor, artesanía, vida cotidiana	“La callampa, pero en ese tiempo se vendía la callampa; nosotros teníamos en plancha de zinc y hacíamos fuego en invierno y secábamos a fuego; igual, mi mamá era buena para hacer chupallas, la pobre vieja, en la noche estábamos colchando y en el día íbamos haciendo las chupallas. Ese era el trabajo antiguo” (J. S., Coelemu, 2 de agosto de 2023)
Socioeconómica	Influencia del ferrocarril en la vida económica de los habitantes, productos asociados, trabajos y oficios	“Había que llevarla hacia afuera, así que yo digo con mi abuela, en canasto, incluso con mi abuela, era tan prolija que nos amanecíamos con las escobillas de ropa sacándole el pelito a los duraznos y la uva; cuando eran racimos de uva tenía unas tijeritas especiales ella, había que levantar el racimo y empezar a sacarle lo seco o palitos o lo que fuera. Y tenía un caballero que le traía en carretilla o si no al hombro, y el resto teníamos que venir nosotros con los canastitos en el bracito para acá a esperar el tren. Línea abajo nos veníamos a dejarla a ella o muchas veces acompañarlas a vender sus productos” (C. C., Ñipas, 6 de septiembre de 2023)
Patrimonial	Estructura, descripciones de estaciones, paraderos, puentes ferroviarios, barrios del tren; memorias asociadas a los elementos señalados; reflexiones de la comunidad sobre su patrimonio	“Por ejemplo, la misma estación de Coelemu yo pienso que no soy nacida y criada acá, llegué después. Yo encuentro que no sé, no importa el gobierno que sea, si yo tengo un edificio que es antiguo, que es histórico, por lo menos se tiene que entrar a cuidarlo, pero esa cuestión nadie” (agrupación de adultas mayores Las Golondrinas, Guarilhue, 28 de septiembre de 2023)

Fuente: Elaboración propia.

Análisis arquitectónico

Junto con los aportes descriptivos de las entrevistas, fue significativo el estudio planimétrico de las estaciones y puentes, además de las visitas técnicas y el levantamiento fotográfico de los lugares de estudio, todo lo cual nos permitió definir tanto la espacialidad de las estaciones/paraderos (ordenamiento, escala, huellas) como su materialidad (ruinas arquitectónicas y de infraestructura), y cómo se convirtieron en hitos del paisaje rural y para las comunidades en que se encontraban insertos.

RESULTADOS

El inicio y el final: reseña histórica del ramal Rucapequén-Coelemu

En Chile, el desarrollo ferroviario comenzó en la segunda mitad del siglo XIX y fue central para la consolidación de diversos ámbitos estratégicos para el Estado y

la sociedad chilena. La integración económica de los territorios, una presencia más activa y fluida de la administración, la movilidad física y social más expedita fueron algunos de los elementos relevantes derivados de la ampliación de la red de vías férreas.

Las vías longitudinales tendidas entre Iquique y Puerto Montt, eje central del sistema de transporte, se encontraban ya consolidadas hacia las primeras décadas del siglo XX, lo que aseguraba un control político y económico cada vez más efectivo del Estado, principal constructor y promotor de la red (Guajardo, 2007, pp. 35-52). Los longitudinales sur y norte se complementaban con una serie de líneas que, saliendo desde diversos puntos de este tendido, se proyectaban hacia la costa o los valles cordilleranos, hasta alcanzar incluso el altiplano en la zona norte. Los ramales fueron configurando una red cada vez más compleja, que integraba territorios con funciones productivas específicas, ya fuera agrícolas, mineras, forestales o turísticas.

El ramal Rucapequén-Concepción forma parte de esta dinámica general. Las obras de esta línea se iniciaron en 1906 y en 1909 se inauguró el primer tramo entre Rucapequén y Confluencia. La vía termina en Concepción, donde llega pasando por Penco, lo que finalmente ocurre en 1916 (*La Discusión*, 10 de enero de 1916). En una década de labores, el nuevo ramal pasó a interconectar las provincias de Ñuble con la del Biobío bordeando el río Itata, lo que favoreció la producción forestal y agrícola de la zona, que tenía en los mercados tanto urbanos como de las zonas productivas portuarias y mineras carboníferas polos de consumo de maderas, vinos y productos frutícolas, además de aumentar el tráfico turístico en los periodos estivales entre los habitantes de ciudades como Chillán o San Carlos.

Los medios de comunicación de masas, y en particular la prensa periódica, representan uno de los principales materiales para acercarnos a la cuestión ferroviaria, que desde el siglo XIX es uno de los tópicos de discusión preferentes en la esfera pública nacional. El tren representaba los anhelos de modernización del país desde sus primeras experiencias en la provincia de Atacama, especialmente con el inicio de las obras para la construcción de la vía entre Santiago y Valparaíso, a la que pronto se sumó la extensión desde la capital hacia el sur. En la provincia de Ñuble, las vías férreas llegaron a Chillán en 1874, casi dos décadas después de la inauguración del primer tramo operativo desde Santiago; esta obra se complementa con la puesta en servicio dos años después de la línea que conectaría a la urbe interior hacia Concepción y Talcahuano, lo que revela la centralidad que el proyecto representaba para las autoridades gubernamentales y las élites locales.

En paralelo al desarrollo de la red longitudinal sur se estaba llevando a cabo un amplio programa de construcción de vías secundarias transversales. Es en este contexto donde se enmarca la discusión respecto de las necesidades de establecer un nuevo trazado desde las cercanías de Chillán que permitiera llevar los beneficios logísticos del ferrocarril hacia sectores productivos como los ubicados en el valle del río Itata, donde

destacaba la industria viñatera, forestal y hortofrutícola, que anhelaba alcanzar con mayor facilidad de transporte los mercados consumidores de las ciudades penquistas. Además, el trazado serviría para promover un ámbito en expansión desde fines del siglo XX, el ocio estival, ya que conectaba los polos de población del Valle Central con localidades costeras como Tomé y Dichato. Así, una multiplicidad de intereses confluye en la posibilidad de materializar este nuevo ramal, lo que se concretó con el inicio de las obras en 1906.

Una figura central para el desarrollo del nuevo trazado ferroviario fue Gonzalo Urrejola, agricultor y político ligado al Partido Conservador que fue electo como diputado por las representaciones de Concepción, Tomé e Itata entre 1894 y 1906. Además fue senador hasta 1904 y ministro de Obras Públicas durante la administración de Pedro Montt en 1907. Al alero de estos cargos, Urrejola fue un firme defensor de los intereses agrícolas de la zona, en particular de la industria vitivinícola y remolachera, para lo cual participó en la redacción de cuerpos legales y en las discusiones que afectaban directamente a estas áreas productivas provinciales.

Considerando estos antecedentes, según el diario *La Discusión* Urrejola era el principal promotor de la construcción del ramal a Tomé, y no dudaba en defender acaloradamente al político cuando enfrentaba polémicas con otros sectores, en especial durante periodos eleccionarios, en los cuales se le identificaba como el gran artífice para la concreción del proyecto (*La Discusión*, 28 de enero de 1906). Indudablemente, las redes políticas locales en el contexto del parlamentarismo eran centrales para canalizar los recursos a dichas obras desde el aparato central, por lo cual el rol del parlamentario resultaba esencial para su desarrollo, sobre todo considerando que el proyecto se estaba estudiando desde hacía treinta años.

Este tipo de estudios no solamente respondía a lógicas técnicas o económicas, sino también a decisiones políticas, de manera que los hacendados locales y sus representantes parlamentarios pugnaban por trazados que se adecuaban de mejor forma a sus necesidades. Así, en la discusión previa al inicio de los trabajos definitivos del ramal, la prensa difundía otras posibles rutas para la instalación de las vías en sectores alternativos, dado que, por ejemplo, “en producción agrícola... [se generaban] 50 mil hectolitros de trigo y 150 mil arrobas de vino” (*La Discusión*, 7 de febrero de 1906).

Pero las obras no solo motivaban el interés de las élites locales, sino también de quienes trabajarían en la ejecución de las faenas, los cuales eran llamados por medio de la prensa para presentarse al inicio de las obras en febrero de 1906 (*La Discusión*, 20 de febrero de 1906). Estos trabajos favorecían la movilidad de peones y se convertían en polos de atracción de mano de obra y dinamizadores de la economía local.

Las obras del ramal transcurrieron con lentitud, en buena parte por las condiciones climáticas invernales, que paralizaban las faenas, las que dependían de caminos sin

mayores mejoramientos y que durante las temporadas de lluvia se convertían en sendas barroas y difíciles de transitar para las carretas y otros vehículos de carga. Esto limitaba el avance y marcó una de las características de estos proyectos: la continua demora de los plazos establecidos (*La Discusión*, 10 de junio de 1906).

A estos inconvenientes se sumaban algunos trabajos de carácter complejo, como el levantamiento del puente ferroviario sobre el río Itata a partir de la aceptación de la propuesta de Antonio de la Fuente a un costo de \$60.400, labor que, se indicaba, debía terminar en un plazo de doce meses (*La Discusión*, 13 de junio de 1906); sin embargo, los trabajos solo se finalizaron en 1914, casi una década después de iniciados. Estos retrasos daban cuenta de las dificultades para concretar estos proyectos por sus desafíos técnicos, logísticos y políticos locales. Por ejemplo, en algunos casos había que expropiar, lo que dilataba los plazos debido a los procesos judiciales y aumentaba los costos de construcción (*La Discusión*, 11 de diciembre de 1906).

De este modo, a fines de 1906 el estado de los trabajos era bastante más lento de lo proyectado, y las obras se limitaban a preparar los terrenos mediante el aislamiento y la construcción de terraplenes (*La Discusión*, 16 de diciembre de 1906). Estas demoras al poco de comenzar los trabajos anticiparon lo que fue el desarrollo general de las obras: el puente ferroviario sobre el Itata recién quedó operativo en 1914, mientras que la vía alcanzó el sector de Confluencia en 1909 y el trazado general del proyecto solo comenzó a operar en 1916, aunque ya un poco antes *La Discusión* anunciaba los múltiples beneficios que traería el tren a las provincias por donde se estaba construyendo su trazado (16 de diciembre de 1915, p. 3).

Nuevas problemáticas se iban sumando a la puesta en marcha del proyecto, como los horarios de los trenes, obras menores pero necesarias para su buen funcionamiento y la falta de material rodante. Se criticaba, por ejemplo, que aún no había carros de pasajeros, de modo que los primeros usuarios del servicio transitaban en coches de carga (*La Discusión*, 27 de febrero de 1916, p. 6).

Pese a estas falencias, a inicios de 1916 el ramal Rucapequén-Penco ya se encontraba plenamente operativo. Entrevistado por *La Discusión*, medio que lo señalaba como gestor de una obra ferroviaria propia de sus “progresistas iniciativas”, el senador Urrejola reconocía que, más allá de la necesidad de algunas infraestructuras como tornamesas para hacer más efectivos los servicios, la puesta en marcha del ferrocarril redundaba en múltiples beneficios para las provincias de Ñuble, Maule y el departamento de Coelemu, además de Tomé, el puerto de donde debían salir los productos del interior para el cabotaje hacia sus mercados consumidores (30 de enero de 1916, p. 4).

Además de las facilidades para el transporte de cargas, el nuevo ferrocarril serviría para el movimiento de pasajeros, función especialmente importante durante la temporada estival, ya que el número de trenes en circulación diaria se acrecentaba tanto en

los servicios expresos como en los especiales para favorecer el acceso a los balnearios costeros, donde estaba surgiendo el turismo como actividad social masiva (*La Discusión*, 29 de marzo de 1916).

El ramal estuvo operativo hasta 1985, año en que se suspendió definitivamente su misión original, la carga de pasajeros y personas. Se cerró producto de un proceso general iniciado en la década de los 70, cuando el régimen militar redujo el presupuesto y la inversión en transporte ferroviario estatal para priorizar la construcción de carreteras y el transporte de carga en camión a cargo de privados (Guerrero, 2017, pp. 64-65). Esto provocó el deterioro y la clausura progresiva de varios ramales, los que fueron quedando en abandono. En los testimonios se señala el carácter paulatino de este fenómeno: dejó de pasar el tren de pasajeros, dejaron de llegar jefes de estaciones:

Pero antes de eso, una vez que dejó de pasar el tren de pasajeros sucedió lo posterior, que, en este caso, el jefe de estación, cuando no está aquí, está trabajando allá en Coelemu o Rucapequén, porque Nueva Aldea, Confluencia, Colliguay cerraron antes, entonces, esa era más menos la pega del jefe de estación de acá (J. C., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

Luego dejó de pasar el tren de carga y ocurrió lo propio con el tren “palero”, o de reparaciones. “Sí, perdón, al respecto el pasajeros hasta el 85, el de carga hasta el noventa y algo, al final fue el palero que pasaba todos los días y después ya nunca más” (J. C., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

Luego, los testimonios continúan con el levantamiento y venta de los rieles, y la construcción de las estaciones y la madera:

Comenzaron a correr los tren de carga recogiendo lo último que quedaba. Después vinieron unas maquinarias especiales a recoger los rieles de todas partes y así, hasta que se terminó. La gente que trabajaba aquí se fueron para Chillán; allá fueron a terminar su tiempo, se fueron como cuatro o cinco personas (O. V., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

Sí, pues, de pura madera nativa nomás, el otro de acá de [Estación] Confluencia ese lo desarmamos nosotros, se desarmó todo, se le sacó la madera, la madera buena tuvimos que empaquetarla para que se la llevaran los jefes de ferrocarril, se la llevaron, se sacaba pura madera buena (V. L., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

Para 1985 en la prensa local se encuentran artículos que señalan, ya con cierta nostalgia, el cierre y final del ramal (Garrido, 25 de noviembre de 1985).

Actualmente el ramal funciona exclusiva y reducidamente como línea de carga para la planta de celulosa de Nueva Aldea, en su tramo Rucapequén-Nueva Aldea. Las

antiguas estructuras del ramal Rucapequén-Coelemu son ahora una suma de restos ferroviarios de diferentes tipos, dispersos por la vía.

Tabla 2. Situación actual de los casos de estudio

Tipo conjunto	Comuna	Obras presentes	Estado de conservación	Georreferenciación
Estación Colliguay	Chillán	Estación	Malo (abandonada)	36°39'12.44"S 72°22'22.58"O
		Bodegas	Regular (se conserva solo el zócalo)	36°39'11.55"S 72°22'19.02"O
Estación Ñipas	Ránquil	Estación	Bueno (uso habitacional)	36°36'10.84"S 72°32'6.60"O
		Puente Uvas Blancas	Malo (uso peatonal)	36°36'44.32"S 72°31'25.55"O
		Puente Pirihuin	Malo (sin uso)	36°36'1.20"S 72°33'0.10"O
Paradero Guarilhue	Coelemu	Puente Guarilhue	Malo (sin uso)	36°32'38.15"S 72°44'18.23"O

Fuente: Elaboración propia.

Reseña de la vida cotidiana en tiempos del ferrocarril a través de la memoria comunitaria de Colliguay, Ñipas y Coelemu

Para describir aspectos de la vida cotidiana coincidentes con el periodo de inicio de los servicios del ferrocarril y su cierre, nos referiremos a testimonios recogidos en nuestros casos de estudio, con los que retratan el mundo, sus sentidos, asunto que generalmente se escapa de los intereses de las fuentes escritas como periódicos o documentos oficiales, más aún cuando se trata de comunidades rurales. Sin embargo, la huella permanece en la memoria comunitaria, en las historias de vida de algunos de sus habitantes. La idea es explorar a través de estas descripciones el ambiente que dio significado a la vida en la época del ferrocarril del ramal Rucapequén-Coelemu y que nos permiten comprender más profundamente este territorio.

La economía de estas comunidades se fundamenta en la producción hortofrutícola (frutas y verduras) y vitivinícola (vinos y aguardientes) con vocación de subsistencia, complementada con la crianza de animales: “Ese era el trabajo antiguo y la agricultura, el que tenía por lo menos terreno hacía huertas; se sembraba la papa, la arveja, porotos, todas esas cosas” (J. S., Coelemu, 2 de agosto de 2023). “Lo que más se usaba es vino, el vino, fudre de vino. Mira, si esto era todo viña antes, claro, yo tenía

mismo mi vino, sacaba 4.000 litros de vino y hacen como, a ver, 10 años, lo terminé, cuando le llegó la (...) no saqué na pal año” (J. S., Coelemu, 2 de agosto de 2023).

La gente criaban harta aves y vendían sus huevos. Antes no compraba la gente, que falta la cecina, que falta esto, que falta lo otro; criaban chanchos, corderos, la manteca la guardaban pal año porque un chanco les daba tres o cuatro kilos de manteca, y esa manteca era para hacer el pan, pa freír sopaipillas, le echaba a la comida, criaban animalitos, corderitos, la gente, todo eso, porque había mucho pastito y la gente cosechaba y con eso mismo criaba sus aves (D. V., Colliguay, 2 de agosto de 2023).

Las actividades se complementaban con recolecciones estacionales de hongos, cacería y con la producción de elementos catalogados actualmente como artesanales, tales como las chupallas de cuelcha:

Claro, bueno, en ese tiempo había mucha perdiz, no, aquí en el tiempo de caza-dura mi hermano era bueno para la bala, salían a cazar el cuero de liebre y el de conejo era muy valioso, y el de zorro, entonces, eran muy vendibles y la callampa, la callampa la gente pobre era lo más que usaban, lo mismo en el campo para tener plata pa ir a la escuela, todo, la callampa, pero en ese tiempo se vendía la callampa. Nosotros teníamos en plancha de zinc y hacíamos fuego en invierno y secábamos a fuego, igual mi mami era buena para hacer chupallas, la pobre vieja, en la noche estábamos colchando y en el día íbamos haciendo las chupallas (J. S., Coelemu, 2 de agosto de 2023).

En cuanto a las relaciones familiares-territoriales, algunas personas entrevistadas señalan ser nacidas y criadas en el sector, por lo que han establecido redes profundas de vinculación entre ellos, ya sea que fueran compañeros de escuela, vecinos por varias generaciones, amigos, etc. Esto ocurre en los casos de estudio que coinciden con sectores muy rurales, como villas, villorrios y aldeas como Guarilihue y Colliguay: “Son todos de acá, pero acá uno se conoce casi con toda la gente, con los, no sé po, digamos, ya, pongámosle la Junta de Vecinas Leonera, pero uno tiene familiares, tiene hermanos, fuimos compañeros de colegio, o sea, uhh, se conoce toda la gente” (A. A. M., Las Golondrinas, Guarilihue, 6 de septiembre de 2023).

En lugares destinados a ser las actuales capitales comunales, como Coelemu y Ñipas, un grupo de personas llega desde las cercanías, sectores rurales aledaños de cultura campesina, con el patrón migración campo-ciudad (fines de siglo XIX a primera mitad del siglo XX) provocado por procesos de acumulación de propiedad y derivados de los ciclos económicos del país, que en Ñuble se armaban por la compra hecha a pequeños propietarios empobrecidos (Bengoa, 1990, p. 149), ciudades medianas y en expansión se vuelven atractivas por contar con adelantos como las estaciones de tren, donde se ve una posibilidad de mejor vida. Pasan de ser campesinos a pueblo urbano,

al decir de Bengoa, pero sin perder las actividades propias de los campesinos, como la producción de vino, aguardiente, huertas: “En el pueblo de Coelemu, bueno, que nací en el campo, pero de allá nos venimos pa acá y después íbamos pa allá pa las cosechas, nos íbamos pal campo y ahí tenemos viña, frutas” (O. V., Coelemu, 2 agosto de 2023).

Claro, se llamaba esa antiguamente la subida de la Peuca y el, cómo le dijera, se llamaba Pirumavida parte de zona, y pa allá pa dentro se llamaba Pullumavida y acá Pirumavida, yo soy nacido de Pirumavida, la subida de la Peuca colindante con Guarilihue. Mis papás, mis abuelos tenían harto terreno, los viejitos tenían kilómetros antes y nosotros, mis abuelos, colindaban con la línea de ferrocarriles con el inspector vial don Juan Monsalvez, pero el fundo llegaba, la propiedad, al mismo Guarilihue arriba y colindaba con Las Esquinas, harto terreno, los viejitos, después ya murieron mis tíos y todo y empezaron a vender, achicó todo, claro. ¿Y saben cómo se vendía en esos tiempos? Vendían una cuadra de terreno por un decalitro de orejones (J. S., Coelemu, 2 de agosto de 2023).

El periódico local da luces de este proceso escribiendo que apenas se crean las estaciones surgen construcciones de material ligero, donde se instalaban familias de manera irregular en los terrenos del ferrocarril (*La Discusión*, 9 de febrero de 1916).

Otro grupo llega desde otros lugares más lejanos aprovechando la movilidad del tren ya sea a vivir, como señala una entrevistada en Guarilihue (A. A. M., Las Golondrinas, Guarilihue, 6 de septiembre de 2023), o a trabajar, como los profesores, quienes viajan en el tren para desempeñarse en las escuelas rurales y algunas veces hacían su vida en el lugar:

Estudié en la Universidad de Concepción y comencé a trabajar a los 22 años viviendo en Chillán, viajando todos los días en el ramal 76, 77, hasta que se terminó el ramal, ahí ya tuve que pescar mis monos y venirme a vivir a El Centro, no aquí. Yo trabajaba en la escuela El Centro, pero fueron muchos años de lunes a viernes tomaba el tren a las siete de la mañana en Chillán y me volvía a las ocho y media, cuando pasaba a la hora (...) a las cinco y media pasaba por aquí, a las ocho y media, cuando pasaba a la hora, así que ahí venía a tomarlo acá, porque escuchaba la campana cuando la tocaban y venía a tomarlo acá, así que teníamos un coche para nosotros solos los profesores, comenzaban en Coelemu, Magdalena, Ñipas, San Ignacio [de Palomares], llegábamos a, cómo se llama, Rucapequén y los colegas esperando el tren porque no había otro medio de locomoción, así que esta es mi historia con el ramal. Me gustó tanto que después que se terminó me vine a vivir a la casa acá (A. H., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

Manifestaciones culturales populares de tipo religioso como el culto a San Miguel de Ñipas, que incluye peregrinación, cumplimiento de mandas al santo, comercio y

cocinerías, son muy recordadas y el tren ayudó a consolidar su magnitud por la capacidad de pasajeros que podía transportar. Cada 29 de septiembre se debía disponer de carros extra en los servicios diarios del ramal. Actualmente la celebración existe, pero es más reducida y controlada.

Ñipas era muy famoso, Ñipas, con el santo que tenían ahí, tenían un santo antes, cuando corría el tren, el tren se iba lleno, aquí dejaban unos carros en la estación para que la gente no se subiera en los otros carros, entonces el tren pasaba, se echaba pa adelante, se echaba para atrás y enganchaba los carros, se iba con su gente y la máquina a veces iba llenita adelante con gente porque no cabían arriba de los carros porque iba tanta gente al santo de San Miguel, tanta. Era un San Miguel así chiquitito, ese es San Miguel y, de primera, antes le colocaban a la entrada del santo, le colocaban una tina con vino tinto, un jarro y un tarro con harina tostada para cuando llegaran los feligreses se mandaran su mañanazos, así era antes, todo esto por aquí era así antes, todo por aquí, en todas partes (V. L., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

Como características medioambientales notables se recuerdan lagunas y bosques rodeados de vegetación nativa, lugares donde también surgieron actividades comerciales y de sobrevivencia asociadas, como la lavandería.

No me gustaba la playa, me gustaba más el río, íbamos al río a bañarnos, sí, había una laguna entre Quinchamalí para allá, una laguna que el nombre la Laguna de los Piche (...). Que estaba de allí donde vivían los Zúñigas, abajo la Laguna de los Piche porque habían hartos de esos arbolitos que se llaman piche y ahí nos íbamos a bañar, pero era peligrosa (...). Entonces, uno iba ahí y estaba, se metía derecho nomás, las personas iban a lavar las lanas, esas cosas, allá (M. G., Colliguay, 2 de agosto de 2023).

También se menciona el río Itata, un balneario eterno de la ribera de estas comunidades, y no solo de la gente local, sino también de la población costera, que ve en el río un hito turístico:

No, el verano era, era un espectáculo el río y el balneario. Y ahí llegaba gente en el tren a pasar aquí también la temporada (...). Aquí los tomecinos tenían su lugar de veraneo, la gente de Tomé. Claro, no ve que ellos tienen mar, necesitaban río, un buen camping y barato. Y de acá se iban para Tomé también al revés, para la playa a Dichato, generalmente era a Dichato, los de acá, pero uno viajaba con la carpa, con todo en el tren (...). Debajo del puente [puente Ñipas], donde se hace la fiesta del vino, y ahí se llenaba de carpas de todos lados. En tren todos, si era el único medio que comunicaba la provincia de Concepción con Chillán (J. C., A. H., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

De paraderos y estaciones: arquitectura, memoria y patrimonio ferroviario

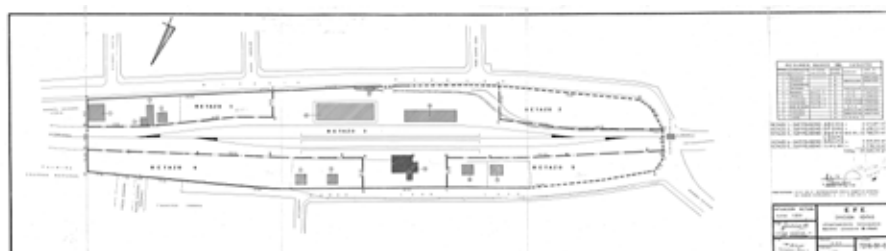


Imagen 1. Extensión del ramal desde Rucapequén hasta Ranguelmo (Coelemu). Se indican las estaciones, paraderos, puentes y túneles, junto con los casos de estudio. (Elaboración propia a partir de Google Maps)

Considerando el ferrocarril una industria moderna, un sistema de transporte de pasajeros y cargas entre lugares de interés económico o social, la mejor forma de aproximarnos a su valor patrimonial es describiendo la forma que adopta en los lugares donde se conectaba con la comunidad y sus actividades. En el ramal Rucapequén-Coelemu estas formas son la estación y el paradero.

Para lo anterior es útil considerar la propuesta de Guerrero (2017), resumida en analizar el patrimonio industrial ferroviario bajo las categorías de historia, memoria y vestigio. El patrimonio industrial ferroviario como objeto integrado se interpreta desde la coordenada de la especialidad y el conocimiento histórico para enmarcarlo en las trayectorias mundiales y nacionales que confluyen en su creación y devenir en un territorio dado; desde la mirada del vestigio, del resto, de la ruina física y el análisis que le otorga el descriptor material, y desde lo que la comunidad recuerda y valora, su importancia para un grupo humano específico: la memoria. En este apartado nos centraremos en describir estas estructuras eje del sistema ferroviario Rucapequén-Coelemu, haciendo confluir la descripción física y la memoria del mundo cotidiano de las estaciones y los paraderos.

Las estaciones son un “conjunto ferroviario”, es decir, están conformadas por la sucesión de distintas estructuras con funciones específicas que sirven a la estructura principal: la estación propiamente tal. Estas estructuras anexas o complementarias pueden ser bodegas, garajes, plataformas, corrales, estanques y caballos de agua, casetas de vigilancia, viviendas, campamentos, entre otras, que apoyan la función ferroviaria.



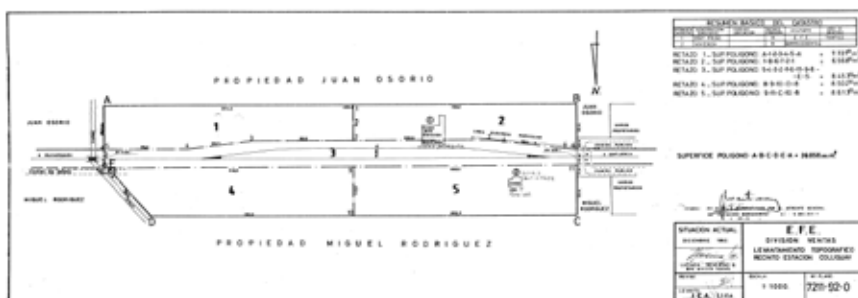
Imágenes 2-4. Levantamiento topográfico (planta) estación Ñipas (1991) y estación Ñipas (agosto de 2023). (Archivo EFE y archivo de los autores)

Según los entrevistados, sus materiales de construcción son maderas nobles o nativas de buena calidad: “Ya empecé a contarles, no les dije todas las estaciones eran de madera: raulí, laurel y pellín. Pero ninguna construcción en esos años, ninguna construcción de ferrocarril era de material todo madera. Estaciones, campamentos, todo madera” (J. S., Coelemu, 2 de agosto de 2023). Se recuerda con atención un detalle de la galería de las estaciones, que tenía vidrios pequeños: “Con vidrios chiquititos, no eran vidrios grandes” (D. V., Colliguay, 2 de agosto de 2023).

En las bodegas se almacenaban los productos que llegaban a la estación ya sea para retiro o para carga: abonos, materiales agrícolas, vino en fudres, pipas, madera, fruta. Había bodegas cerradas y abiertas, las segundas de tipo corral, para guardar animales, los que se transportaban en vagón y en grandes cantidades:

Aquí en Coelemu antiguamente se cargaba, llegaban los trenes, aquí se cargaban animales, se cargaba madera, se cargaba de todo, aquí se descargaba. Una vez, me acuerdo yo que llegaron unos carros, llegaron, pero como cincuenta carros sería que llegaron, pero llegaron llenos de ovejas, de corderos y todo, se bajaron aquí y se pasaron aquí por la calle principal pa allá y llegaron a la orilla del río y ahí los dejaron a la orilla del río, pero una tirá. Esos los llevaban para allá para el lado de Quirihue (V. L., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

Aquí llegaban, por decir, había una bodega al frente, una bodega muy grande, porque ahí llegaba, los insumos, por decir, para los agricultores salitre, azufre, todos esos, y llegaba aquí porque la gente pedía eso, entonces llegaba aquí, venían a descargar, por eso corría ese tren de carga (...). Sí y de ahí la gente embarcaba sus cereales y su fruta. Mi papá compraba, cómo se dice, en ese tiempo compraba él las viñas que se compran, como les decían antes, se compran las viñas como en verde y él llevaba esas uvas en el tren, la llevaba a Concepción al corralón (M. G., Colliguay, 2 de agosto de 2023).



Imágenes 5 y 6. Levantamiento topográfico (planta) de la estación Colliguay (1992) y estación Colliguay (agosto de 2023). (Archivo EFE y archivo de los autores)

La llegada del tren inaugura importantes espacios de reunión y las estaciones se transforman en hitos para la vida social de las comunidades. Las estaciones, sobre todo, son lugares de visita obligada para quien quiera conversar, conocer novedades, ver quién llega y quién se va. “Era la entretención darle la pasada al tren; podían ir tres personas, pero habían cien abajo. Quién baja y quién sube. Uno podía perderse cualquier cosa, pero la pasada de los trenes era como un hito, una distracción, aunque

fuera así un par de segundos, minutos que parara; quién va en el tren: tal persona, quién llegó” (A. H., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

Siguiendo esta lógica anterior, Correos de Chile era parte importante de la estación, donde se entregaban cartas que algunas veces se leían en voz alta a la audiencia, dado el nivel de analfabetismo en el país durante el periodo, que se estimaba en un 40 % en 1961 (Castro-Paredes, 2012, p. 10):

Y en la tarde ese tren que salía de allá pasaba a las cinco, vamos al tren de cinco a escuchar las cartas, porque ahí había, estaba el Correo también aquí. Pasaba el tren, dejaba las cartas, todo, y el caballero se ponía a leerlas y ahí uno recibía las cartas. Y después, cuando venía a dejarlas, había un buzoncito, yo me acuerdo, donde se echaba la carta, porque ese era el correo (M. G., Colliguay, 2 de agosto de 2023).

Los hitos del tren, como paraderos y en especial las cercanías de las estaciones, se transformaban en mercados donde en carretones se ofrecían productos de la zona como tortillas, pan, huevos, fruta, verduras, vino y también productos manufacturados como agujas, tijeras, cuchillos, herramientas y otros elementos de procedencia urbana, que vendían personajes que circulaban por las estaciones y paraderos del ramal: “A la hora del tren se juntaba toda la gente porque vendían tortilla, todas esas cosas, vendían tortillas, vendían de lo que pudiese, verduras, ahí gente en el tiempo de la uva, en el tiempo de la fruta, todo eso se vendía ahí” (O. V., Coelemu, 4 de agosto de 2023). “De todo, los pollos, las canastas con pollos, con huevos que iban a vender. Los vendedores po, la pilsen, las agujas, los cortaúñas, las peinetas, todo lo que vendían en el tren” (A. A. M. Las Golondrinas, Guarilhue, 28 de septiembre de 2023).

El jefe de estación residía en el conjunto, ya fuera en la misma estación o en una vivienda fiscal aledaña, y cumplía labores de administración y, dependiendo de la complejidad de la estructura a su cargo (estación pequeña o grande), podría desde vender boletos, publicar el itinerario del tren, administrar la entrega de abonos o mercaderías, recibir y entregar el correo, hasta controlar la seguridad del entorno. Se le recuerda como una autoridad comunal (J. C., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

Las estaciones y las vías de ferrocarril constituyen el ambiente laboral de muchas personas, quienes acceden a trabajo asalariado pagado en moneda, junto a beneficios sociales y sindicales. Podrían desempeñarse como guardías, maestros clavadores, conductores, cocineros, mientras que los trabajos más pesados de la construcción y cuidado de las vías los ejecutaban los llamados carrunchos, quienes instalaban y reparaban los durmientes y los fierros de ferrocarril, de manera de mantener la vía operativa (O. V., J. S., V. L., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

La herencia de los trabajadores de este periodo se refleja en los clubes de fútbol que llevan por nombre “Ferroviarios”, presentes hasta hoy en Ránquil y Coelemu:

Todavía existe Unión Ferroviaria, y como yo trabajé de ferroviario, aquí en mi casa son todos del club Ferroviario, y es el equipo que ha salido tres veces campeón y va para la cuarta vez, ya va puntero otra vez, si es difícil que lo volteen. Quedó la herencia del tren, por los mismos ferrocarriles y la gente que trabajaban en los ferrocarriles se auspiciaba (V. L., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

Los paraderos destacan por su carácter efímero o temporal, ya que eran estructuras menores o incluso puntos donde se detenía el tren por un par de minutos, lo que permitía la subida o bajada de los pasajeros. En términos de infraestructura, de acuerdo con los testimonios, algunos solo consistían en una construcción menor de material ligero —un kiosquito—, un techo o solo un poste con una bandera que marcaba el lugar de detención (A. A. M. Las Golondrinas, Guarilhue, 28 de septiembre de 2023).

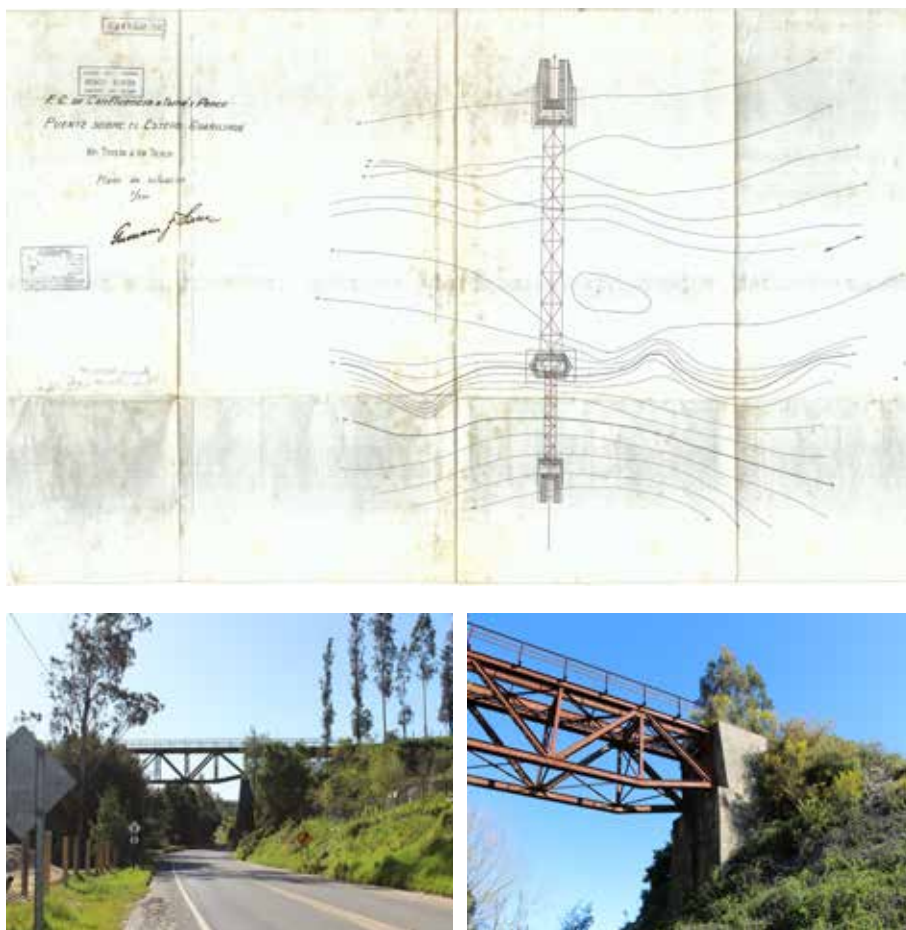
Por su carácter efímero, las huellas físicas de estos lugares han desaparecido, por lo que se mapearon con la ayuda de la memoria comunitaria:

Yo conocí de allá mismo para acá, conocí ahí un paradero que se llamaba paradero Prat, después venía Colliguay, venía paradero Quinchamalí, después venía Confluencia y después venía Nueva Aldea. Y después seguía para acá para el centro de Ñipas, también paraba el tren en el centro de Ñipas, y ahí llegaba a Ñipas y después ya llegaba, ahí hay un paradero que se llamaba paradero Itata, en un pueblo que se llama Galpón. Después de ese paradero Itata llegaba a Magdalena y de Magdalena, antes de llegar a Coelemu, había otro paradero ahí en Totoral, se llamaba el paradero Totoral y de ahí llegaba a Coelemu. También era paradero Guarilhue (V. L., Coelemu, 4 de agosto de 2023).

Los paraderos no siguen una lógica planificada de instalación ni aparecen en ningún documento oficial de ferrocarriles, sino que se establecían de acuerdo con las demandas de la comunidad, el interés económico, de gobiernos comunales e incluso promesas de campaña de políticos locales (Quezada, s. f., p. 44).

Los recuerdos relativos a la espera en los paraderos distan mucho del resguardo que caracterizaba a las estaciones, ya que estas últimas eran espacios cerrados, mientras que los paraderos, por su morfología, se encontraban más expuestos a las inclemencias climáticas:

Ahí en El Centro había un paradero y nadie sabía a qué hora pasaba el tren, había que estar ahí y algunas apoderadas se compadecían e iban a hacer fueguito ahí pa que las profes no se entumieran, porque aquí había una campana, uno escuchaba la campana, en El Centro no había nada, solo el paradero, pues (A. H., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).



Imágenes 7-9. Plano de situación del puente Guarilhue (1913) y puente Guarilhue en septiembre de 2023. (Archivo EFE y archivo de los autores)

Si bien el ramal y sus estaciones se inauguraron en 1916, los paraderos fueron localizados e inaugurados en fechas posteriores, por su aparición no planificada. La comunidad de Guarilhue recuerda la inauguración del paradero, cerca del año setenta: “El paradero tiene que haber salido el 72, 71, por ahí, porque yo alcancé a viajar en ese tren a hasta Coelemu y después yo estudié en Chillán y ahí tomábamos el tren y yo viajaba a Chillán. 72, noooo, un poquito menos” (A. A. M. Las Golondrinas, Guarilhue, 28 de septiembre de 2023).

Por su configuración y porque los trenes se detienen menos tiempo, los paraderos no poseían la infraestructura ni servicios que ofrecían las estaciones, por ejemplo, la

carga y descarga de elementos más grandes como animales, madera o pipas de vino, labor que se debía realizar en las estaciones:

Antiguamente iban a Ranguelmo mis hermanos, yo tengo hermanos mayores que tienen más de ochenta años, y mi hermano me dicen que iban a Ranguelmo ellos a dejar vino, el vino se echaba al camión, al tren y en el tren se mandaba el vino. El tren era más de pasajeros acá [paradero Guarilihue] y la parada era cortita (A. A. M. Las Golondrinas, Guarilihue, 28 de septiembre de 2023).

Si bien actualmente no quedan restos físicos del paradero Guarilihue, está muy asociado al hito del puente ferroviario Guarilihue, que es conocido como puente El Salto por los vecinos del sector. El paradero se encontraba en su entrada norte, por lo que los actuales restos de esta obra integran a sus significados la memoria del paradero. Y el puente es un icono de la comunidad de Guarilihue:

Puente El Salto, ese puente siempre lo utilizan como para cuando hay así, no sé po, ponen cosas así, afiches para propaganda (...). Es como la entrada que tenemos nosotros aquí en Guarilihue, tú dentras a Guarilihue y, es decir, ves el puente y para mí, que yo he sido toda mi vida de aquí, ver el puente significa entrar a Guarilihue (A. A. M. Las Golondrinas, Guarilihue, 28 de septiembre de 2023).

CONCLUSIONES

El valor patrimonial del ramal Rucapequén-Coelemu está fuertemente asociado a la historia y la memoria, que les entregan un marco de sentido a los restos arquitectónicos sobrevivientes de los conjuntos de las estaciones y a hitos ferroviarios relevantes que destacan en el paisaje de las comunidades, como el puente Guarilihue. Estos restos adquieren su valor histórico y social de ser conjuntos industriales insertos en el paisaje rural, que generaron nuevas áreas urbanas, como Ñipas o Colliguay, y puntos de conexión para localidades rurales, como Guarilihue.

Esta valoración del patrimonio ferroviario se fundamenta en el proceso histórico de instalación, desarrollo y fin del ramal Rucapequén-Coelemu, del que se destaca que inicia la conexión de los campos de Ñuble con el proceso mundial de la revolución industrial y que mejoró la vida de las comunidades a través de la conexión expedita con las grandes ciudades y, por extensión, con el mundo. Este cambio tuvo consecuencias en la vida cultural y social de los habitantes de nuestros casos de estudio. La huella material sobreviviente genera anhelos, emotividades, en las personas que vivieron el proceso, y preguntas en las generaciones que no lo vivieron: ¿qué pueden hacer para conservar o no perder lo que se asume como herencia de una historia vivida? ¿Qué hacemos con estos hitos de algo que se nota tan importante, pero a la vez poco conocido?

Entre las aspiraciones de las comunidades se señala la añoranza de la vuelta del tren (O. V., Coelemu, 2 agosto de 2023), la protección o recuperación de los elementos materiales sobrevivientes (A. A. M. Las Golondrinas, Guarilhue, 28 de septiembre de 2023) y la transmisión de la memoria ferroviaria a las nuevas generaciones (D. M., Ñipas, 6 de septiembre de 2023).

Si bien generar estrategias para el retorno del ferrocarril supera ampliamente el cometido de esta investigación, sí entregaremos propuestas para la transmisión intergeneracional y para la recuperación de elementos materiales:

Transmisión intergeneracional: en estas comunidades la memoria ferroviaria es frágil, pertenece a un grupo etario y generacional de avanzada edad, y necesita ser transmitida a nuevas generaciones. Para enfrentar este desafío es importante generar instancias de educación patrimonial formal, trabajando en conjunto con los centros educativos de las comunas de Coelemu, Ránquil y Chillán. Didácticamente, pueden tomar la forma de entrevistas a abuelos y abuelas, visitas a los sitios destacados del ferrocarril, talleres de historia ferroviaria que refuercen su conocimiento e investigación. Creemos que estas alternativas se pueden vincular al currículum formal, en la asignatura de Historia y Ciencias Sociales, en unidades que traten la revolución industrial o la comprensión del medio sociocultural, de manera de generar aprendizajes significativos al vincular lo local a un fenómeno mundial.

Recuperación de espacios públicos: se propone considerar iniciativas de recuperación de los espacios e infraestructura que se encuentran sin uso y/o en mal estado de conservación para generar espacios públicos para las comunidades de los territorios. Para el puente Guarilhue, la propuesta consiste en transformarlo en un paseo peatonal y mirador que sea un hito histórico y turístico para la localidad, que contemple tótems informativos con la historia del ramal, del paradero Guarilhue y del sector. Para la estación Colliguay, los vecinos proponen recuperar la antigua estación y convertirla en un centro cultural, además de reutilizar el zócalo de la bodega para una plaza patrimonial que contenga mobiliario, paisajismo y paneles informativos de la historia del ferrocarril y de la localidad. Por último, para la estación Ñipas se propone recuperar el espacio intermedio entre la estación y el actual Parque Estación mediante pavimentos y mobiliario que evidencie la impronta histórica de este punto, destacando el antiguo uso del lugar y educando a la ciudadanía sobre la estación ferroviaria, el ramal y su relación con el nacimiento de la localidad ranquilina.



Imágenes 10-12. Referentes de recuperación para el puente Guarilhue, la estación Colliguay y la estación Ñipas. (Ciclovía Las Raíces, Lonquimay; Parque Kaukari; NYC ELEVATED HIGH LINE)

AGRADECIMIENTOS

A la señora Dilsa Venegas, vecina de Colliguay (Q.E.P.D). A la Junta de Vecinos de Colliguay, comuna de Chillán. Al señor Juan de Dios Sáenz, al señor Óscar Villegas y al señor Víctor Leiva, extrabajadores ferroviarios del ramal Rucapequén-Tomé.

Al señor Daniel Mardones, encargado de Cultura de la Ilustre Municipalidad de Ránquil (Q.E.P.D). A los vecinos de Ñipas que participaron en el taller de historia y memoria. A la Agrupación de Adultas Mayores (A. A. M.) Las Golondrinas de Guarilhue. Al liceo Guarilhue Alto, en la comuna de Coelemu.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ander-egg, Ezequiel (2000). *Métodos y técnicas de investigación social*. Buenos Aires: Lumen.
- Arriagada, Eric, Catherine Hermosilla, Roberto Burdiles y Hernán Ascui (2016). *Reconstrucción planimétrica del patrimonio arquitectónico ferroviario: estaciones del ramal Rucapequén-Concepción* (Seminario de Titulación Escuela de Arquitectura). Universidad del Bío-Bío, Chile.
- Bengoa, José (1990). *Historia social de la agricultura chilena. Tomo II. Hacienda y campesinos*. Santiago: Sur.
- Castro-Paredes, Marcela M. (2012). “Política, educación y territorio en Chile (1950-2010). De las acciones colectivas a las acciones del mercado”, en: *Educación*, 15(1), pp. 97-114.
- Contreras, Claudio, Nelson Alarcón, Germán González y Carmen Hernández (2022). “La memoria obstinada de Ranguelmo. Vidas y patrimonio en torno al ferrocarril y ramal entre Ñuble y Biobío”, en: *URBE*, 15, pp. 19-35.
- Del Huerto, María, Cristina Curia y Melina Yuln (2022). “Patrimonio cultural: entre el producto y el proceso. Concepto, categorías y discursos”, en: *Análisis*, 54, p. 101.
- Dote, Sebastián (19 de enero de 2024). “Chile inaugura el tren más rápido de Sudamérica con un recorrido entre Santiago y Curicó”, en: *El País*.
- Garrido, Raúl (25 de noviembre de 1985). “Ramal a Dichato vía Tomé sigue penando en la zona”, en: *La Discusión*.
- Guajardo, Guillermo (2007). *Tecnología, Estado y ferrocarriles en Chile, 1850-1950*. Madrid y México, D. F.: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guerrero, Rosa (2017). “Memorias, significados y olvidos en la construcción social del patrimonio ferroviario del Sur de Chile”, en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 33, pp. 59-76.
- Jelin, Elizabeth (2021). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Buenos Aires: Clacso.
- La Discusión* (28 de enero de 1906). “El ferrocarril de Chillán a Tomé. Obra del señor Urrejola”.
- (7 de febrero de 1906). “Ferrocarril de Quella a Coelemu”.
- (20 de febrero de 1906). “Ferrocarril de Rucapequén a Tomé, se necesitan trabajadores”.

- (10 de junio de 1906). “La construcción del ferrocarril a Tomé”.
- (13 de junio de 1906). “Puente sobre el Itata”.
- (11 de diciembre de 1906). “Ferrocarril de Rucapequén a Itata”.
- (16 de diciembre de 1906). “El ferrocarril de Chillán a Tomé, cómo marchan los trabajos”.
- (16 de diciembre de 1915). “Un nuevo ferrocarril”.
- (10 de enero de 1916). “Ferrocarril de Confluencia a Tomé y Penco, se ha dado término a la recepción”.
- (30 de enero de 1916). “Con el senador de Ñuble, Don Gonzalo Urrejola”.
- (9 de febrero de 1916). “La estación de Ñipas”.
- (27 de febrero de 1916). “El ferrocarril de Confluencia a Tomé y Penco”.
- (29 de marzo de 1916). “F.C. de Confluencia a Coelemu, Tomé y Penco. Itinerario de Verano”.
- Quezada, Óscar (s. f.). Ñipas mi querida tierra. Recuperado de www.academia.edu

Investigador responsable

FERNANDO RIQUELME BARRERA

Encargado regional

Subdirección de Patrimonio Digital

Coinvestigadores

CARMEN GLORIA SILVA PENROZ

Arquitecta

Oficina Técnica Regional del Consejo de Monumentos Nacionales

MARCELO MARDONES PEÑALOZA

Licenciado en Historia

Universidad de Chile

Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos

Pontificia Universidad Católica de Chile

INFORME FINAL:**CESTERÍA EN COIRÓN Y CHUPÓN
DE HUALQUI: VALORACIONES Y PROBLE-
MÁTICAS EN TORNO A SU SUBSISTENCIA**

A través de los hallazgos arqueológicos se ha evidenciado que la cestería es anterior tanto a la cerámica como al tejido en telar (Rebolledo, 1992). En el norte de Chile se han encontrado artefactos elaborados con fibras vegetales que datan del periodo Arcaico Temprano (10.000-7.000 a. p.), mientras que en el centro-sur es más difícil contar con vestigios por la humedad, la temperatura y calidad del suelo, que promueven el deterioro de todo lo orgánico (Falabella et al., 2016).

Los mapuche históricamente han fabricado artefactos con fibras vegetales, de modo que la cestería es una práctica común y una manifestación tradicional en la actualidad. La técnica más empleada es la de aduja y el cesto más representativo es el llepu, un contenedor de gran resistencia y capacidad usado principalmente para aventar y limpiar cereales como el trigo y semillas.

Hoy las fibras más utilizadas son boqui fuco, pilpilvoqui, junquillo, ñocha, colihue, quilineja, copihue, mimbre, chupón, coirón y paja (Carrasco y Cisterna, 2019; Mellado, 2014). La fibra utilizada dependerá del área geográfica en donde se realiza la práctica; así, por ejemplo, en Arauco se usa la ñocha; en Cautín, la quila y en San Juan de la Costa, el boqui blanco (Museo de Arte Popular Americano, s. f., citado en Mellado, 2014).

En la comuna de Hualqui la cestería tiene sus orígenes en esta tradición mapuche, un vínculo que se mantuvo hasta mediados de la década de los cincuenta (Valdés et al., 1993, citado en SURDOC, s. f.). Con los años esta práctica fue adquiriendo sus propias particularidades, como la mezcla de tramas, calados y terminaciones, así como el uso de colores saturados que se intercalan en forma lineal, principalmente fucsia, amarillo, naranja, azul y verde (SURDOC, s. f.). Estas cualidades son las que hoy la distinguen como una manifestación artesanal única y característica del territorio.

Cestería en coirón y chupón: un oficio artesanal

El oficio artesanal es un procedimiento dedicado y riguroso que implica habilidades técnicas, y que además se asocia a cierta emotividad y valores (Cardini, 2004; Sennet, 2009), ya que la memoria e identidad se vinculan al proceso de producción y del territorio habitado. De allí que esta práctica se asocie a vínculos sociales en general relacionados con el ámbito familiar (Del Carpio, 2012). En efecto, se observa una

cohesión generacional que deviene de una tradición familiar subsumida en un *continuum* de saberes que se manifiesta en distintos tiempos y espacios. En este ámbito, la memoria se convierte en un medio para la transmisión de los saberes inmersos en la práctica artesanal (Cardini, 2004). A su vez, el oficio artesanal se caracteriza por sus usos públicos manifiestos a través de su participación en los nuevos mercados de la cultura y los patrimonios locales (Carrasco y Cisterna, 2019).

En los últimos años en Chile se ha incrementado el reconocimiento a los oficios artesanales y de sus saberes asociados. Así, por ejemplo, el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales registró la cestería en coirón y chupón de Hualqui como centro de producción artesanal y, desde diciembre de 2021, esta práctica forma parte del Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial, un instrumento de gestión orientado a la identificación y clasificación de los elementos de patrimonio cultural inmaterial presentes en Chile.

PROBLEMA DE ESTUDIO

En la actualidad, las diversas artesanías que se desarrollan a lo largo del país se enfrentan a desafíos comunes vinculados a la escasez de sus materias primas. La cestería en coirón y chupón de Hualqui no es la excepción, y, pese a ser reconocida por su valor patrimonial, no existe una preocupación estatal ni privada por proteger los ecosistemas de donde se extraen estas fibras vegetales, aun cuando esta práctica signifique un ingreso económico para las familias que trabajan en dicho oficio (Carrasco y Cisterna, 2019).

El modelo económico en Chile, de carácter extractivista (Uribe y Panez, 2022), ha facilitado la implementación con éxito de la industria forestal a través del Decreto Legislativo N.º 701 de 1974, lo que se evidencia en la presencia de monocultivos forestales de pino y/o eucalipto en extensos territorios en el centro-sur del país. Estas especies son de rápido crecimiento y con alta demanda de nutrientes y agua, lo que degrada el suelo, provoca el desplazamiento y debilitamiento de ecosistemas nativos, y aumenta el riesgo de incendios.

La comuna de Hualqui se ha caracterizado por sus bosques de tipo esclerófilo mediterráneo costero, caducifolio mediterráneo costero e interior (Luebert y Plissock, 2016, 2019; Plissock, 2015). Sin embargo, producto de la acción antrópica se han generado cambios en la composición arbórea dominante, lo que ha afectado a los ecosistemas nativos. En consecuencia, hoy representan tan solo el 6,5 % de la superficie total comunal (Simef, 2018), mientras que las áreas con monocultivos forestales alcanzan el 58,4 % (Muñoz-Pedrerós, Miranda y Norambuena, 2020), lo que equivale a 19.851 hectáreas de monocultivo para 2021 (Infor, 2022, p. 76). Ante esta modificación del territorio, las fibras vegetales como el coirón y el chupón se han vuelto escasas o

inexistentes en los lugares tradicionales de recolección, por lo que las artesanas deben ir a recolectarlas a otras comunas de la provincia, como Santa Juana.

De esta manera, el escenario ecosistémico y económico dominante de la comuna permea también el ámbito cultural, ya que disminuye esta práctica tradicional, lo que perjudica enormemente a quienes la ejecutan como un oficio. Por ello, nos propusimos como objetivo analizar las amenazas y problemáticas socioecológicas del desarrollo de la cestería en coirón y chupón de Hualqui, y las valoraciones socioculturales y económicas de las artesanas en torno a esta práctica.

DISEÑO METODOLÓGICO

La metodología de la presente investigación responde a un diseño cualitativo de temporalidad transversal. Todos quienes participaron en la ejecución de este estudio realizan el proceso completo de producción y comercialización artesanal, es decir, recolectan, preparan el material, el tejido y posteriormente venden el producto. Además, la cestería es una de sus principales fuentes de ingresos.

Se efectuaron siete entrevistas semiestructuradas (Tabla 1) y una cartografía social en la cual participaron cinco artesanas. Para esta última actividad se coordinó previamente con las participantes las zonas que se delimitarían en el mapa, incluyendo las comunas de Hualqui, Concepción, Santa Juana y Talcahuano.

Tabla 1. Información de participantes de la investigación

Nombre entrevistada	Edad	Procedencia
Ivonne Toledo Flores	64	Hualqui
Georgina Castillo Flores	70	Hualqui
María Eugenia Cabrera Villegas	64	Hualqui
Patricia Parra Parra	61	Talcahuano
Cecilia Villegas Mora	52	Talcahuano
Rosa Lara Lara	46	Talcahuano
María Quezada Ruminot	67	Talcahuano

Fuente: Elaboración propia

En la cartografía social se comenzó identificando los territorios para posteriormente reconocer los siguientes elementos: i) señalar y ubicar las zonas antiguas y actuales de recolección del coirón liso, del coirón grueso y del chupón; ii) identificar y ubicar las amenazas y peligros que afectan la recolección, y iii) identificar las zonas donde se

difunde esta práctica artesanal (puntos de venta e intercambio, realización de talleres, e intercambio y difusión de saberes).



Imagen 1. Elaboración de cartografía social participativa. (Joaquín Varas Pavez, 2023)

Con el propósito de complementar la información recogida en las entrevistas semiestructuradas y la cartografía, se realizó observación no participante y participante en diversas ferias artesanales y talleres impartidos por las artesanas. La información obtenida en estas instancias se complementó con el *corpus* textual de las entrevistas y de la cartografía social.

Al *corpus* de datos se le efectuó un análisis de contenido de tipo hermenéutico (Baeza, 2002) mediante el software Atlas.ti versión 22. Una vez definidos los códigos y la categorización, se crearon mapas conceptuales de relaciones a través de la plataforma colaborativa Miro.

RESULTADOS

El arte de la cestería: proceso artesanal

Para abordar la temática de estudio es necesario introducirse brevemente en el proceso artesanal de la cestería, que consta de las siguientes fases: recolección, limpieza, secado, teñido, tejido y comercialización.

El coirón (*Nassella chilensis*) y el chupón (*Greigia sphacelata*) se recolectan desde noviembre hasta fines de marzo, periodo en que el clima es más seco y las precipitaciones menores. Algunas realizan esta tarea de manera individual acompañadas de su esposo e hijos, pero, por lo general, suelen ir en grupo con más artesanas, entre quienes contratan un flete que las transporta al lugar de recolección: “Tratamos de que el día que vamos estamos *full* buscando, no paramos hasta que vamos a comer, media hora, y seguimos, para que el tiempo también nos dé y tratar de sacar lo que más podamos” (Cecilia Villegas). Para aprovechar el día la recolección comienza temprano, y es definida como toda una aventura, ya que implica hacer largas caminatas en cerros sin senderos: “Uno tiene que andar pa arriba, pa abajo, sacamos la gota gorda cuando vamos a recoger materiales” (Georgina Castillo).



Imagen 2. Recolección de chupón. (Rosa Lara Lara, 2023)

A pesar de que se considera una actividad agotadora, se comprende como una instancia que también sirve para compartir, divertirse y recolectar otras especies: “Encontramos boldo, nos comemos el maqui, encontramos chilco, buscamos arrayán” (Cartografía social).

Aunque tanto el coirón como el chupón crecen en ambientes nativos similares, actualmente las artesanas deben desplazarse a diferentes zonas para recolectar cada uno. En el caso del coirón identifican dos especies: coirón liso y coirón con nudos. De preferencia se recolecta el coirón liso, ya que es más cómodo de trabajar y es considerado de mejor calidad. Sin embargo, es muy escaso en las cercanías, por lo cual recientemente han comenzado a utilizar también el coirón con nudos, que es más accesible, pero, como su nombre indica, es más tosco y áspero, ya que presenta coyunturas, por lo que requiere un trabajo de preparación más intensivo: “Si no hay de uno, hay del otro... porque, por la escasez que tenemos, estamos rellenando con el otro (...) porque antes ocupábamos solo el liso” (Cartografía social).

El chupón es más fácil de encontrar en lugares próximos, aunque los sitios donde se hallan no se encuentran exentos de dificultades: “Es más fácil de encontrar porque está cerca, pero está como bien en los riscos o donde hay mucha vegetación, a veces hay que llevar machete y cualquier cosa para ir cortando para llegar ahí” (Cecilia Villegas). Si bien no deben ir a zonas lejanas para encontrar chupón, los caminos suelen ser arriesgados.

La recolección se realiza siguiendo procedimientos sustentables, procurando no dañar ni intervenir innecesariamente las plantas para que vuelvan a crecer los próximos años: “Nosotros cuidamos las plantas, si está sucio sacamos todo para que quede despejadito, y así el próximo año vamos a cosechar y así está más bonita” (Ivonne Toledo). De esta forma, el cuidado del chupón y coirón implica no cortar ni sacar la fibra vegetal entera: “Porque si sacamos la mata entera, ya no quedaría para el otro año. Entonces le sacamos el corazón” (Cecilia Villegas).

Dada la escasez o la ausencia total de material, algunas han optado por comprar la fibra vegetal. Reconocen que la venta de coirón por quienes no se dedican al oficio se desvincula del proceso artesanal y ello implica, en ocasiones, desconocimiento de la fibra vegetal utilizada. Pese a esto, consideran que la venta de coirón les ha permitido continuar sus trabajos cuando se encuentran sin material. “Y venía limpiecito, muy limpiecito, así que le compré como cuatro veces... Eso me salvó, me salvó, porque este año cuando fuimos a buscar no había nada” (Georgina Castillo). Sin embargo, esta opción resulta económicamente desfavorable, ya que la misma escasez del material eleva su precio de venta.

Una vez recolectadas o compradas, las fibras se deben limpiar y secar. Como el chupón tiene espinas es el que más trabajo requiere. Para sacarlas se utiliza un paño grueso

de mezclilla. Luego de su limpieza comienza el proceso de separar las hebras que se utilizarán en el tejido (Imagen 3).



Imagen 3. Separación de hebras de chupón. (Joaquín Varas Pavez, 2023)

El tercer y último paso es el secado, para lo cual se deja tres días al sol y tres en la sombra. El coirón pasa por un proceso similar: primero se limpia el material no utilizado y luego se deja secando: “Llegamos a la casa, hacemos paquetitos, las amarramos y las vamos poniendo al sol. Más o menos si el sol está fuerte, en una semana está listo el pasto” (Patricia Parra).

Ya preparado el material (limpiado y secado) se procede a teñir el chupón (Imagen 4) con tintes de anilina o vegetales, y se deja tres días al aire libre: “Debe darle la noche el sereno y en el día el sol, son tres días. Y eso hace que los colores te tomen mejor. Esa es otra técnica que tenemos que tener cuidado con esto, o si no los colores no te toman bien” (Cecilia Villegas).

La base del tejido es el coirón, el cual se va envolviendo con la hoja de chupón (Imagen 5), que debe remojar para darle flexibilidad, utilizando como aguja una de las varillas pequeñas de un paraguas (Imagen 6). La base del tejido tiene forma de espiral y la figura que toma posteriormente depende de la pieza que se fabrique.



Imagen 4. Teñido de coirón con anilina. (Patricia Parra Parra, 2023)



Imagen 5. Envoltura del coirón con el chupón. (Joaquín Varas Pavez, 2023)



Imagen 6. Aguja hecha a partir de la varilla de un paraguas. (Joaquín Varas Pavez, 2023)

Una vez listo el tejido se da paso a la comercialización de las piezas en ferias tanto regionales como nacionales, para las cuales se junta una cantidad determinada de trabajos, de manera de tener un stock suficiente. No obstante, la escasez de materia prima y el tiempo que toma la elaboración de los productos les impide tener una gran cantidad de oferta: “Nosotras estamos trabajando todo el año, pero de repente nos aparecen ferias, vendemos y de repente quedamos sin nada” (Cecilia Villegas). Además, si bien venden gran parte de lo que llevan, la participación en ferias es baja anualmente.

Valoración y reconocimiento de la cestería

Aprendizaje del oficio artesanal

La apreciación y valoración que las artesanas tienen de la cestería se arraiga en diversas historias personales. Para algunas, el interés por este arte comenzó a temprana edad y lo ven como una herencia y tradición familiar que debe preservarse, puesto que representa una manifestación tangible de técnicas y conocimientos adquiridos a través de la observación y enseñanza dentro del entorno familiar. Así lo expresa Ivonne Toledo, quien lleva más de cuarenta años realizando cestería a coirón: “Este oficio lo aprendí por mi madre, al igual que toda mi familia, tías y primas. Y lo mantenemos vivo” (Ivonne Toledo). A su vez, se valora lo que representa la cestería para la comuna: “Es importante que se mantenga en el tiempo por lo que decía yo, que para mí el patrimonio cultural es bien importante, es como el corazón de una comuna” (Georgina Castillo).

Mientras que para otras su aprendizaje no se basa en la herencia, sino en la adquisición del conocimiento y su dedicación a este oficio desde hace algunos años: “Nosotras no es de generación en generación, como otras cesteras. La mía fue aprendida” (Patricia Parra).

Tanto para quienes aprendieron desde pequeñas como para aquellas que se acercaron al oficio hace algunos años, es muy importante continuar con el legado y la transmisión de estos saberes y técnicas, ya que para ellas la cestería en coirón y chupón es más que una actividad que les permite generar ingresos económicos, pues es un oficio que forma parte integral de su identidad, que las define como personas, es “parte de su sangre” (Georgina Castillo). A su vez, son conscientes de la importancia de ser cultoras de una expresión tradicional de larga data que se ha transmitido de generación en generación. Como señala Cecilia, de Talcahuano: “Esto tiene que seguir existiendo, porque es algo ancestral, de nuestros antepasados y con cosas hechas de aquí, de nuestra tierra, el coirón y el chupón que está acá, en otras partes no van a encontrar estas piezas tan bonitas”. Por eso, con orgullo exhiben sus creaciones y transmiten sus conocimientos, con el objetivo de mantener viva esta práctica tradicional.

Dominio de la técnica y práctica artesanal

Las valoraciones en torno al oficio artesanal se sustentan también en el *dominio y conocimiento de la técnica y práctica artesanal*, pues se define como un arte que requiere paciencia y dedicación en todas sus etapas, desde la recolección y la preparación de la fibra, hasta el teñido y el tejido: “Uno quiere que su trabajo sea lindo, mostrarle a la gente un trabajo bien hecho y bien terminado, que los materiales no se le vayan a poner con hongos” (Georgina Castillo). Las artesanas con prestigio definen cómo es el oficio artesanal, por lo que esperan que las obras sean representativas y demuestren habilidad. El dominio de la técnica es lo que predomina para hacer un trabajo de calidad, de manera que se distingue cierta forma de proceder en comparación con otras. Las artesanas demuestran una visión muy estricta de este proceso cuando analizan diferentes piezas terminadas, ya que detectan el uso de material húmedo o deficiencias en las terminaciones.

El proceso artesanal requiere de prácticas que involucran sacrificio y dedicación. Estos esfuerzos, vinculados a la prolijidad, la persistencia y la paciencia, se observan en todo el proceso artesanal, desde la misma recolección hasta la elaboración de las piezas terminadas.

Este posee características no tan comunes para nuestra sociedad actual, ya que su manipulación es muy difícil llegar a procesar debidamente en poco tiempo, es sacrificado encontrar los materiales necesarios para comenzar, todo un proceso, pero así como es sacrificado, es un arte muy lindo de aprender (Ivonne Toledo).

El precio de cada pieza depende del tiempo dedicado a su elaboración. Estas valoraciones surgen cuando cuestionan los precios de sus productos al venderlos, y aunque podrían negociar, mantienen la convicción de que el precio refleja la calidad y el esfuerzo del trabajo: “Yo voy a una feria y siempre me impongo y digo: ‘Esto vale tanto, usted es dueña de su dinero y yo de mi trabajo’” (Cartografía social).

Arte, innovación y creación en la práctica artesanal

Los productos tradicionales que se elaboran se describen como utilitarios más que ornamentales, incluyendo paneras, individuales, canastos, costureros, etc. No obstante, últimamente se han atrevido a crear e innovar en sus tejidos: “Hemos salido un poco de lo común de siempre, hemos ido innovando un poco, porque siempre está la panera, el individual, entonces, nosotros ya hemos hecho otras cosas más” (Cecilia Villegas). A las obras tradicionales (Imagen 7) se suman creaciones nuevas, algunas condicionadas por el interés del público, lo que induce a las artesanas a crear nuevos objetos como atrapasueños, canastos para portar plantas y/o aros: “Una innovación que hizo una compañera fueron aros solamente con las hojas del chupón. Los aros se venden, pero muchísimo. A la juventud le encantan los aros de hoja” (Cecilia Villegas).



Imagen 7. Cestos de coirón y chupón con incorporación de teñidos. (Joaquín Varas Pavez, 2023)

Otra experimentación consiste en el uso de nuevos colores de anilinas (Imagen 8), ya que, como mencionan quienes se dedican al oficio desde pequeñas, antes sus madres ocupaban solo el violeta, el fucsia y el solferino, mientras que ahora se utilizan diferentes colores como verde, naranja, azul, entre otros. Además, han incursionado en el teñido con tintes naturales utilizando maqui, cebolla, mora, té y hojas de eucalipto. Este proceso requiere paciencia, puesto que, a diferencia del textil, las fibras vegetales absorben menos la tinta.

La técnica de teñir es bien distinta que cuando se tiñe con anilina, que esas son con mucha facilidad. Así que queremos hacer eso, un rescate de las piezas antiguas e innovación con teñido natural que nunca se había hecho anteriormente. Yo empecé a probar con té, con cebolla, también con cáscara de cebolla (Georgina Castillo).

De esta forma, el proceso del teñido está ligado a la creatividad de la artesana. La capacidad de dejar una impronta personal en la estética del objeto atreviéndose a innovar, ya sea creando nuevos modelos o probando colores (con anilina o tinte natural), le agrega valor al trabajo que realizan. A su vez, marca una diferencia generacional: “Aquí uno hace lo que se le ocurre, no hay por serie, son todos diferentes (...) una no va haciendo lo que más se vende, una va haciendo lo que a una le gusta” (Georgina Castillo). Como señala Georgina, lo que se busca no es el producto que más se venda,

sino también lo que la tejedora, como artista, quiere expresar, reflejando su habilidad en el producto. Rosa Lara también manifiesta sentirse con la oportunidad de crear, experimentar e interpretar en sus productos:

Lo veo como una oportunidad de crear e interpretar piezas... porque una siempre comienza con una pieza (...), mientras que la vas haciendo ya vas teniendo otra idea en la cabeza, entonces ya vas creando, voy creando la habilidad al decir: “¿Qué pasa si le agrego esto? ¿Qué pasa si?...”. Entonces, tengo esa capacidad.

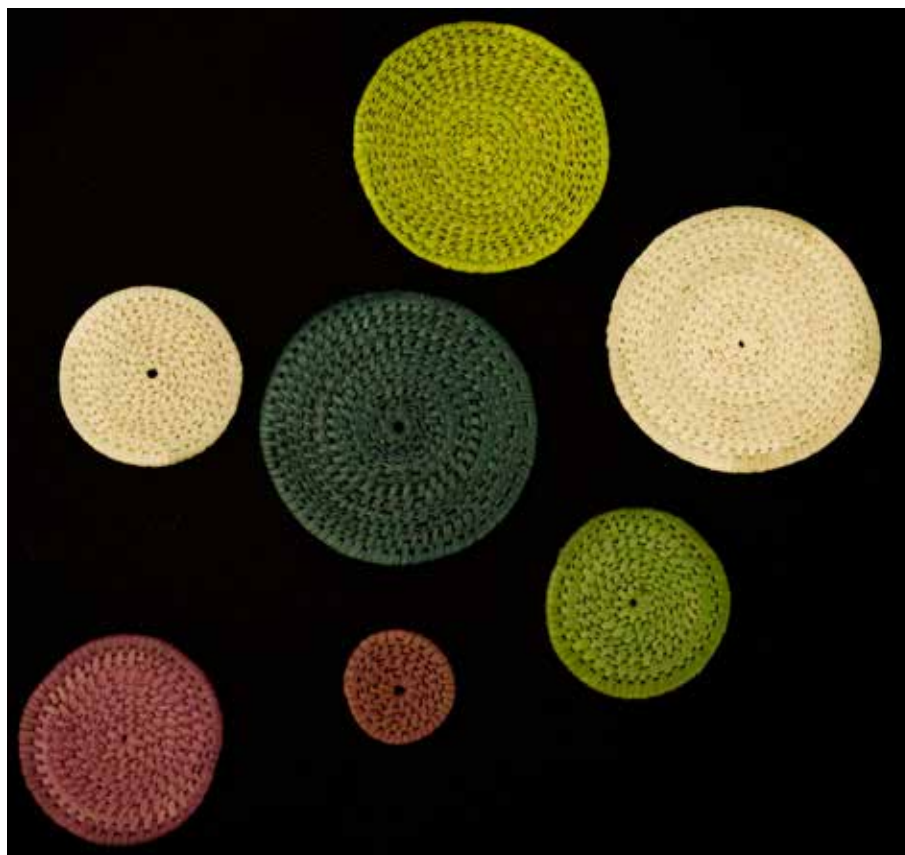


Imagen 8. Inicios de coirón y chupón teñidos de diferentes colores. (Joaquín Varas Pavez, 2023)

Las artesanas, además de una artesanía, consideran que este oficio es un arte, dada la practicidad, dedicación y pasión que requiere: “Es un arte, una verdadera pasión” (Ivonne Toledo). Estas no son dicotomías excluyentes ni deben ser vistas desde una perspectiva evolucionista, pues se comprende a la artesanía como un oficio en el cual

se crea arte y cuya particularidad recae en ser un proceso caracterizado por prácticas de experimentación e innovación, materializado mediante técnicas y saberes tradicionales que han sido heredados y/o aprendidos, y que tienen relación con un territorio.

La cestería como contribución al desarrollo personal

La dedicación a este oficio artesanal ha sido relevante y significativa en sus vidas en lo que respecta al desarrollo personal: “Para mí es algo muy valioso, gracias a mi trabajo soy lo que soy. Antes era una mujer que me lo pasaba encerrada y esto me enseñó hasta a expresarme mejor, he aprendido muchas cosas con esto y he conocido mucha gente” (Ivonne Toledo).

Este oficio las ha llevado a explorar y fortalecer sus habilidades sociales, a la vez que el proceso artesanal les brinda beneficios psicoemocionales. La misma recolección, pese al esfuerzo que significa, es definida como una actividad recreativa, ya que comparten con sus pares y fortalecen lazos. Del mismo modo, tejer es considerado un momento sagrado de relajación, como una terapia y parte esencial de sus rutinas y vidas. En palabras de Georgina Castillo: “Yo parto de las ocho de la noche hasta la una de la mañana a trabajar y no paro... me entretengo, no me aburro, es parte de mi vida, en realidad”. Algunas incluso comparten este momento con sus familiares y esposos, quienes tejen de manera recreacional y lo viven de la misma forma. Así lo indica Fernando Inzunza¹: “Sí, es como una terapia, nos gusta en todo caso a nosotros, nosotros trabajamos todos los días aquí”.

Además, la cestería ha tenido un impacto significativo a nivel económico en las vidas de las artesanas, ya que para algunas es el único trabajo remunerado, que les da independencia económica y una autonomía sustancial en sus vidas: “Para mí, la cestería es algo valioso porque gracias a la cestería salí adelante yo” (Ivonne Toledo). Por otro lado, para algunas representa un complemento para sus ingresos, ya que los aportes económicos que entrega este trabajo no son suficientes como para sustentar la economía del hogar. Así lo manifiesta Rosa Lara, quien realiza otras actividades: “La artesanía no es algo que puedas crear rápidamente en un día y tengas venta, entonces, igual te ayudas con otras cosas”.

Reconocimiento y valoración externa del trabajo artesanal

El reconocimiento externo de la cestería es crucial para la valoración propia del oficio artesanal. En este contexto, destaca el reconocimiento tanto del público consumidor como de instituciones locales y/o estatales.

¹ Fernando, esposo de Ivonne, participa en la recolección de fibra vegetal y en ocasiones realiza cestería, por ello tuvo interés de incorporarse a la entrevista realizada a Ivonne.

En el caso del público consumidor, este reconocimiento se ha reflejado en la admiración hacia la calidad del producto artesanal, en el interés por conocer las técnicas y el proceso de producción, así como en el respeto hacia el valor monetario asignado por las mismas artesanas. En palabras de Cecilia Villegas: “Me gusta cuando voy a una feria la gente me pregunta, tocan los trabajos y los admiran, incluso hay gente que me ha bendecido las manos”. En algunos casos, ellas manifiestan que es el público consumidor el que les exige cobrar un precio justo, dado que reconoce previamente el esfuerzo y la dedicación que implica la elaboración de la pieza artesanal. “Para la gente de afuera esto es hermoso y lo valoran” (María Eugenia Cabrera).

Consideran que la juventud y las personas provenientes de otras regiones son quienes más valoran el proceso artesanal y la artesanía en sí, sobre todo la gente de la región Metropolitana: “En Santiago la gente allá valora el trabajo, la gente sabe lo que es tradicional, sabe porque le gusta eso y valoran bastante, mucho, mucho, porque son hechas a mano, ninguna es igual a otra” (Georgina Castillo).

En cambio, respecto de la propia comuna se enfatiza el poco reconocimiento que se le da a la artesanía: “Soy reconocida fuera de mi comuna, pero en Hualqui nunca se me ha reconocido como una persona que esté capacitada para hacer talleres” (Cartografía social).

Por otro lado, las instituciones municipales y/o estatales, a través de mecanismos más formales, han otorgado reconocimiento tanto a la práctica artesanal de cestería en coirón y chupón como a quienes ejercen este oficio. De este modo, por ejemplo, se entregan premios individuales que incluyen distinciones como la “Mejor Artesana Nacional”, el Sello de Calidad, e incluso infraestructura, como la implementación de un taller para tejer.

También se distinguen reconocimientos colectivos dados por organismos estatales por medio de registros que buscan poner en valor y relevar la cestería en coirón. En este sentido, el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales la ha catalogado como Centro de Producción Artesanal, mientras que las técnicas y saberes asociados a la cestería en coirón y chupón se incorporaron al Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial. En esta instancia se reconoció a once mujeres, quienes recibieron el título correspondiente en una ceremonia en La Moneda.

Las artesanas destacan que el reconocimiento tanto de agentes como de instituciones es clave en su motivación para continuar con este oficio:

Siempre nos preguntamos si vale la pena esto, amor al arte, ¿vale la pena?, sí, yo siempre digo por mi abuela, que nunca tuvo un reconocimiento, que se sacó la mugre trabajando en su artesanía, nunca tuvo un reconocimiento, pero aquí estoy yo al menos, ahora es más visible, ahora, por el lado de la cultura, está más visible (Rosa Lara).

Si bien en la actualidad la artesanía se valora más e incluso se ha posicionado como parte del patrimonio cultural inmaterial en Chile, no hay una protección municipal ni estatal de esta práctica artesanal. Así lo señala Georgina aludiendo a la comuna: “Hualqui debería resguardar su artesanía como algo muy valioso, pero no lo hacen”. Por tanto, se espera que las autoridades locales adquieran un mayor compromiso en torno a la preservación y difusión de este oficio, dado que representa características socioculturales e históricas de Hualqui.

Consideramos que este oficio artesanal debe ser visto y entendido no solo como la producción de un objeto, sino también como un proceso dinámico y vivo, que se adapta y sobrevive en nuevos contextos, incorporando elementos innovadores y diversificando sus métodos de desarrollo y creación. Las valoraciones de las artesanas de cestería se basan en lo que significa el proceso artesanal, y en sus implicancias tanto materiales como simbólicas, que repercuten en su desarrollo personal y en su subsistencia económica.

Desafíos y amenazas a la continuidad de la cestería en coirón y chupón

El desarrollo y la continuidad de la cestería en coirón y chupón como práctica artesanal se encuentra en peligro producto de diversas problemáticas que, como se describirá a continuación, abarcan aspectos socioculturales, ambientales y económico-políticos.

La cartografía social permitió identificar aquellos factores que amenazan la continuidad de esta práctica artesanal. En primer lugar, se exponen aquellos que afectan directamente la disponibilidad de las fibras vegetales utilizadas como materia prima. Luego, se presentan los problemas y amenazas al recolectar. Por último, se detallan aquellos factores socioculturales que afectan la sostenibilidad y continuidad de la cestería como práctica artesanal.

Impactos de los monocultivos forestales en la preservación de la materia prima

Las forestales son lo peor, y ahora con los incendios no sé qué vamos a hacer. Las forestales nos afectan porque no dejan trabajar el material. La otra es que ellos, al enderezar sus árboles le echan esos líquidos y matan las matas de coirón. Eso es lo que hacen. Se está acabando por eso (Patricia Parra).

Las grandes extensiones de plantaciones forestales de pino y/o eucalipto han creado graves problemáticas socioecológicas que se evidencian en los ecosistemas, los territorios y los individuos. Para el caso de la disponibilidad del coirón y el chupón, las artesanas identifican una serie de problemas que amenazan su existencia y crecimiento debido a los monocultivos forestales, tales como la sequía, el acaparamiento de las aguas, la

reducción de ecosistemas nativos, los impactos negativos generados por los químicos utilizados para la mantención de estas plantaciones, así como daños irreparables ocasionados por los desproporcionados incendios forestales (Suazo y Torres, 2023).

Los monocultivos forestales producen sequía en el territorio, lo que afecta a las especies y ecosistemas del entorno a través del acaparamiento del agua. Las artesanas han observado que las fibras vegetales que se encuentran cerca de los monocultivos se secan y no son útiles, en comparación con aquellas que están insertas en ecosistemas nativos: “Más que nada el eucalipto, ese es el que lo seca todo, chupa todo, se toma todo el agua” (Ivonne Toledo). Observar cómo la fibra vegetal se muere a partir de la deshidratación genera tristeza en las artesanas, dado que el crecimiento de los monocultivos forestales es rápido y voraz, lo que imposibilita el desarrollo de la flora nativa: “El crecimiento de los árboles es muy fuerte, crecen con mucha rapidez y ya cuando uno vuelve no hay, porque está todo seco, si a uno le da pena ver tremendas matas secas” (Georgina Castillo).

Otro problema identificado son los líquidos y productos utilizados para mantener y cuidar las plantaciones, puesto que provocan efectos negativos en las fibras vegetales que se recolectan: “No ves que la misma cuestión que le van tirando las forestales para fumigar las va matando” (Fernando Inzunza). Según algunas artesanas, para la industria forestal el coirón y el chupón son considerados “maleza”, por lo que se utiliza líquido para matarla. Si bien el coirón y el chupón son considerados productos forestales no madereros (PFNM) (Palma et al., 2021), las industrias forestales no los cuidan ni tienen conciencia de su utilidad, como sí sucede con otros PFNM.

Por otro lado, la reconversión del uso de suelo a plantaciones de monocultivos forestales como el pino y el eucalipto provocó una inmensa reducción y desplazamiento de ecosistemas nativos y especies que antes poblaban el territorio: “Años atrás lo forestal era poquito, pero ahora está invadido de puro forestal nomás, la forestal es lo que está echando a perder nuestro material” (María Eugenia Cabrero). Aquellas zonas típicas de recolección cercanas a Hualqui, donde se encontraba gran abundancia de fibras vegetales, ya no son útiles, lo que ha obligado a las artesanas a explorar nuevos lugares de recolección, algunos dentro de la misma comuna y otros en sectores más alejados, como Santa Juana.

El chupón salía mucho aquí en Hualqui por todo ese sector de reserva que hay, Los Queules, la otra del valle Nonguén que llega hasta acá, nosotros ahí recogíamos mucho chupón y ahora esas reservas prácticamente ya no existen... son matitas nomás que quedan y quedan porque nosotras las cuidamos (Georgina Castillo).

Sin embargo, estos nuevos lugares de recolección fueron afectados por los grandes incendios de 2023 en la región del Biobío, como fue el caso de Santa Juana, comuna

donde usualmente se recolectaba coirón, que registró el segundo incendio más grande de la historia de Chile (*El Mostrador*, 14 de febrero de 2023): “Los incendios nos quitaron un lugar donde salía mucho en Santa Juana... ahí era la primera parte donde íbamos a buscar” (Georgina Castillo). El coirón, disponible en el sector de Ovejero, en Santa Juana, lugar donde iban a recolectar las artesanas de Talcahuano, también desapareció producto de estos incendios forestales, al igual que algunos sectores en los cuales se solía recolectar chupón: “Y acá en los alrededores a donde íbamos a buscar el chupón para los lados de Robelinos, eso se quemó todo también” (María Eugenia Cabrera).

Ante el panorama actual, han incursionado en otras zonas para recolectar estas fibras vegetales, de las cuales el coirón es la hierba endémica más escasa y su conservación preocupante debido a que su ecosistema se encuentra amenazado por los monocultivos y los incendios forestales: “Ahora estamos en los problemas del coirón, no sabemos qué va a pasar porque está todo quemado, está desolado. Da pena, se te caen las lágrimas, porque es tu trabajo y no sabes si la naturaleza te lo va a devolver” (Rosa Lara).

La ausencia de coirón es considerada el principal problema para la subsistencia de este oficio, puesto que, además de limitar la producción, ya que en ocasiones la materia prima no es suficiente para responder a las demandas del cliente, también se dificulta la realización de talleres de forma frecuente y con públicos numerosos, puesto que necesitan del material suficiente para cada aprendiz.

Mira, nosotras haríamos talleres, pero el problema que tenemos nosotros en estos momentos es el material, porque para hacer un taller tú tienes que pasar material (...) un taller chiquitito ya podría, pero un taller ya de veinte personas que tendrías tú, ya tendrías mucho material para poder entregar al taller (Cecilia Villegas).

La limitación de material para la realización de talleres es una problemática importante, ya que imposibilita la preservación del oficio mediante la difusión de saberes tradicionales sobre la técnica artesanal. Esto dificulta que la comunidad conozca el proceso artesanal y que más personas puedan aprender y practicar dicho oficio.

Otros factores que amenazan la reproducción y crecimiento de las fibras vegetales son actos individuales de personas como la contaminación tanto de basura doméstica como de las mismas podas de los árboles de los monocultivos, junto al robo de plantas nativas: “Porque cuando hemos ido a veces están todos los árboles en el suelo, nadie las cuida, nadie las protege, entran a robar leña y ahí cortan árboles que tienen miles de años y eso destruye todo lo que está alrededor porque cae encima del chupón” (Georgina Castillo). Asimismo, la mala recolección es mencionada como perjudicial para el crecimiento del coirón y el chupón, en el sentido de que no se extrae la materia prima de forma sustentable, sino que la fibra vegetal se corta cuando aún no ha crecido lo suficiente.

Desafíos y obstáculos en la recolección de fibra vegetal

La recolección de coirón y chupón implica desafíos y riesgos considerables, ya que, además de la escasez de materia prima y las dificultades para encontrarlos, se enfrentan complicaciones propias del proceso de recolección.

Restricciones de acceso a los predios. A la dificultad para acceder a la fibra vegetal debido a las amenazas socioecológicas se suman distintos obstáculos para ingresar a los predios privados o protegidos para recolectar la materia prima: “Uno va a un campo particular y no dejan entrar. El otro día nos pasó, ya estábamos adentro del campo, sin permiso, y ligerito mandó un dron el jefe, seguro nos ubicó y llegó altiro donde nosotros a echarnos pa afuera” (Fernando Inzunza). La prohibición de acceso generalmente termina en una mala experiencia: “Tratan a la gente mal, lo miran como delincuente a uno” (Ivonne Toledo). Sin embargo, en ocasiones el diálogo deriva en acuerdos, como ocurrió con la Forestal Arauco:

Este año, para entrar al Queule me dijeron que teníamos que llamar al jefe de Área de la Forestal Arauco, yo hablé con él y nos autorizó, pero cada vez que yo tengo que ir tengo que pedir permiso, porque si me pillan dentro, cualquier cosa que pase pueden culparnos a nosotros, entonces es mejor dar con un respaldo y el respaldo para mí no es que me haya dado un papel o algo, pero está en mi teléfono... es una conversación que tuve con él. Eso estamos tratando de hacer (Georgina Castillo).

La prohibición de ingreso no se limita a aquellos predios de industrias forestales o pequeños y medianos propietarios, sino que se extiende a zonas protegidas:

La otra vez no nos dejaban entrar al campo porque pensaban que íbamos a hacer daño y yo tuve que sacar un permiso, ir primero a conversar y hacerme amiga de una señora que trabajaba en la Conaf y ella por ahí me movió y me hizo un escrito para que yo pudiera entrar al campo sin problemas (Ivonne Toledo).

Si bien se otorgan permisos a algunas recolectoras, como en el caso descrito, estos los han gestionado ellas mismas, pero no se dispone de un protocolo formal de acceso, como sí sucede, por ejemplo, con grupos de recolectoras y recolectores de otros rubros y sectores a los cuales la empresa forestal les otorga autorización para acceder a los predios para efectuar sus prácticas de recolección. Tales autorizaciones, por lo general, vienen acompañadas de una credencial y una serie de capacitaciones cuyo fin es concientizar sobre la manera segura de proceder en el bosque, procurando el cuidado tanto de quien recolecta como de los predios.

“Sería bueno poder tener acceso, porque nosotros, a las finales, nosotros no dañamos, no vamos a hacer ningún destrozo, solamente a sacar material” (Cecilia Villegas). Como indica Cecilia, hace falta un acuerdo mutuo en que la empresa forestal, a través

de su política de valor compartido, podría reconocer la importancia del acceso y de cuidar estas fibras vegetales para la continuidad del oficio artesanal.

Riesgos en la ruta de la recolección. Otro problema identificado en el proceso de recolección de la materia prima se vincula a que las artesanas deben transitar por rutas no definidas para encontrar la fibra vegetal del coirón, caminos que a menudo son peligrosos dado que son sectores con pendientes y con un trayecto vehicular riesgoso: “El camino es bien complicado, una vez casi se desbarrancó el caballero” (Georgina Castillo).

Además, durante la recolección las posibilidades de lesionarse son altas, ya que deben abrir camino utilizando un machete en zonas inhóspitas, con quebradas y abundante vegetación:

Nosotras andamos entremedio de la zarza, nos hemos dado unos porrazos por las quebradas pa abajo. Una vez yo casi me quebré un pie porque había un cerco y sacaron la estaca y no taparon eso, y yo venía con mi material y metí el pie, no podía caminar, estuve como tres meses jodida de mi pierna (Cartografía social).

Otros factores identificados como peligrosos a la hora de recolectar es la posible presencia de pumas: “Para ir a buscar el coirón también peligramos por los pumas, en Santa Juana, arriba” (Cartografía social), así como el riesgo de ser asaltadas o tener algún altercado con terceros: “En el parque Tumbes, cuando fuimos la última vez con mi esposo, se armó una pelotera con disparos y todo, tuvimos que salir arrancando” (Cartografía social). Por todo lo anterior, al momento de recolectar intentan ir en grupo y/o acompañadas de sus esposos: “Antes salíamos solas nosotras, porque antes no estaba como ahora la cosa, ahora no, porque corremos peligro, no sabemos el tipo de gente que te puedes encontrar por ahí” (Cartografía social).

En síntesis, el proceso de recolectar conlleva riesgos significativos, pues la escasez de materia prima obliga a las artesanas a recolectar en lugares geográficamente complicados, como cerros y quebradas. Los riesgos no se limitan a lo geográfico, sino que se suma la posibilidad de encontrarse con un puma o ser asaltadas.

Aunque las dificultades para recolectar coirón y acceder a las fibras vegetales tanto de chupón como de coirón son preocupantes, las artesanas insisten en continuar con este oficio artesanal, dado que produce valoraciones significativas en sus vidas: “Siempre conversamos cuál es el amor a la artesanía que le tenemos, que nos exponemos de esa forma, nos podría haber pasado algo, haber dejado a nuestros hijos sin mamá...” (Cartografía social). El amor por lo que hacen les entrega fortaleza para seguir luchando por preservar la práctica de la cestería a coirón, pese a que la amenaza de los monocultivos forestales sea uno de los grandes problemas que deben enfrentar. Lo anterior se puede identificar en el relato de Rosa Lara: “Yo quiero envejecer tejiendo, creando

mis piezas hasta cuando Dios quiera, pero no me veo así sin tejer porque no hay material aquí en la zona, quiero luchar, quiero dar la pelea”.

Factores socioeconómicos y culturales que afectan la continuidad de esta práctica

Falta de apoyo municipal y estatal. Una problemática persistente es la falta de apoyo y reconocimiento de las autoridades locales, especialmente de la municipalidad, sobre todo en lo que respecta a la creación de un lugar permanente en el cual puedan exponer y vender sus productos, así como al apoyo financiero para participar en ferias y eventos culturales. Es decir, que se involucre más activamente en promover y respaldar la cestería como parte del patrimonio cultural de la comuna.

La municipalidad debiera preocuparse de tener una casa donde nosotros poder, por ejemplo, turnarse uno e ir a demostrar. Sobre todo en el verano, que viene mucha gente a mostrarse y trabajar y poner sus productos a la venta (Cartografía social).

A su vez, se indica la falta de diálogo entre la municipalidad y las empresas forestales para facilitar el acceso a las zonas de recolección a través de una identificación: “Nosotros eso estábamos conversando aquí en la municipalidad, de que debieran de tenernos una identificación, dijeron que no... que primero había que ir a hablar con las personas de las forestales y de ahí... pero eso va a ser... ¿cuándo?” (Cartografía social).

Se observa una contradicción, ya que por un lado el Estado ha demostrado interés por reconocer la práctica artesanal, así como la municipalidad por difundir y promover la transmisión de conocimientos a través de talleres. Sin embargo, no hay una preocupación por la escasez de materia prima ni apoyo para gestionar el acceso a ciertos predios forestales.

Recambio generacional. Otra problemática identificada es la inexistencia de un recambio generacional que continúe con este oficio:

Que las generaciones que vienen lo sigan, si eso es lo importante, porque uno va envejeciendo... y nos va a pasar como la gente mayor po, que fueron comenzando, que ya están mayores, que ya no pueden ir a recolectar. Entonces nosotros no vemos a juventud interesada que diga: “Ya, yo voy a seguir, voy a recolectar”. Solo van al taller y nada, nomás quieren que les vendan una materia prima y no po, no se puede... hay que salir a buscarla (Rosa Lara).

Se destaca la importancia de la educación y la transmisión de conocimiento a las generaciones más jóvenes como solución a esta problemática. Por ejemplo, a través de la enseñanza y valoración de estos saberes en la educación formal:

En el municipio se debería enseñar, en los colegios. Yo no sé si enseñarle la técnica o lo que sea, pero a los niños chicos, porque ahí van aprendiendo, es otra mentalidad. Para que los niños vayan entendiendo y valorando... A cada colegio que tiene tecnología, ¿qué le costaría invitar a una persona como nosotros? Para mostrar su técnica. Y uno iría a mostrar su técnica, a los niños les encantaría. Pero ir a enseñar para que los niños aprendan. Las universidades están tomando eso ahora. La UdeC lo tomó, de la mano con la Facultad de Forestal, también la del Biobío. Y nos están invitando a cosas, a talleres. Estamos recién ahí, algo al debe con todo (Patricia Parra).

La que menciona Patricia podría ser una medida para que la gente más joven de la comuna conozca y aprecie esta práctica tradicional.

En resumen, la continuidad de la cestería en coirón y chupón como práctica artesanal enfrenta múltiples desafíos que requieren un compromiso más sólido y participativo de las instituciones, así como acciones concretas que involucren a las nuevas generaciones, de manera de garantizar la transmisión de los saberes y técnicas asociados a este oficio tradicional.

CONCLUSIONES

La cestería en coirón y chupón se asocia actualmente a diversas problemáticas socioculturales, ambientales y económico-políticas que amenazan su continuidad. En concordancia con nuestra hipótesis central, los resultados dan cuenta de que los graves problemas en torno a la escasez de la materia prima utilizada son consecuencia de los efectos e impactos socioculturales y ecológicos de la industria forestal, que ha favorecido la desaparición de las especies endémicas utilizadas como materia prima, actualmente en estado de conservación vulnerable. Lo anterior se debe a la remoción del bosque nativo y su reemplazo por pinos y eucaliptos, al uso de químicos contra la flora silvestre, al acaparamiento de las aguas por los monocultivos y a los descontrolados incendios forestales.

La amenaza y desplazamiento de la materia prima dificulta el proceso de recolección de la fibra vegetal, lo que obliga a las artesanas a buscar coirón y chupón en lugares lejanos y de difícil acceso, los cuales también se vieron afectados por los incendios forestales del verano de 2023. La restricción para acceder a los predios privados donde se encuentran las fibras vegetales, así como los riesgos geográficos por las rutas no definidas, son otras de las dificultades que enfrentan al buscar el escaso coirón y chupón en la provincia de Concepción. Ante esto, algunas artesanas han optado por comprar la materia prima, práctica desfavorable para sus ganancias económicas.

Además, diversos factores socioculturales afectan la sostenibilidad y continuidad de la cestería como práctica artesanal, pues, por un lado, no se dispone de recambio

generacional, ya que en la actualidad pocas personas se dedican a este oficio: solo hay once cultoras identificadas por la SIGPA, cifra preocupante para la continuidad de esta práctica. Pese a todas las dificultades actuales, las artesanas, junto con participar en ferias para vender sus productos, realizan diversos talleres para enseñar y transmitir los saberes y técnicas asociadas a la cestería en coirón y chupón. Sin embargo, el apoyo municipal, estatal y privado para solucionar las problemáticas expuestas es nulo. Más bien surge una contradicción, ya que, por un lado, se visibiliza y pone en valor el oficio artesanal, mientras que, por otro, no se hace nada por resguardarlo ni asegurar su continuidad.

A su vez, las amenazas ecológicas y socioculturales han impactado negativamente en los aspectos simbólicos, lo que se refleja en la pérdida de los saberes locales, identidades y memorias que se encuentran arraigadas al oficio y al territorio. Además, la dificultad para acceder y obtener la materia prima limita la frecuencia de los talleres.

A pesar de la actual situación catastrófica en torno a la materia prima, la motivación de las artesanas por encontrar nuevos lugares de recolección sigue intacta, pues su dedicación a este oficio se sostiene por las valoraciones afectivas, que van más allá de la rentabilidad económica que les genera la comercialización de sus creaciones.

Se espera que el presente informe sirva como un antecedente e insumo para visibilizar las problemáticas que enfrenta en la actualidad el oficio artesanal de la cestería en coirón y chupón, y que nos permita vislumbrar algunas soluciones y caminos. En lo que respecta al Estado, hace falta un diálogo interministerial para definir métodos de acción que se orienten a la protección de la materia prima, esencial para la continuidad de esta práctica. De igual forma, hace falta activar la responsabilidad social empresarial de las grandes industrias forestales presentes en la región del Biobío y que emprendan acciones de valor compartido que consideren la protección de las fibras vegetales en los planes de manejo forestal, así como el permiso para acceder a ciertos predios para que las artesanas puedan recolectar. Por último, se espera un mayor apoyo municipal y que ponga a disposición espacios para impartir talleres y participar en ferias.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a las artesanas y a las personas que compartieron con nosotras sus testimonios: Ivonne Toledo Flores, Patricia Parra Parra, Cecilia Villegas Mora, Rosa Lara Lara, María Quezada Ruminot, María Eugenia Cabrera Villega, Georgina Castillo Flores y Fernando Inzunza Cuadra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baeza, Manuel Antonio (2002). *De las metodologías cualitativas en investigación científico-social: diseño y uso de instrumentos en la producción de sentido*. Concepción: Universidad de Concepción.
- Cardini, Laura (2004). “Artesanías en movimiento: Una aproximación a las prácticas artesanales de la ciudad de Rosario”, en: Leticia Maronese (coord. y comp.). *La artesanía urbana como patrimonio cultural*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- Carrasco, Noelia, y Valentina Cisterna (2019). “Cestería mapuche: usos y prácticas culturales”, en: *Bajo la Lupa*. Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Del Carpio, Perla (2012). “Entre el textil y el ámbar: Las funciones psicosociales del trabajo artesanal en artesanos tsotsiles de La Ilusión, Chiapas, México”, en: *Athenea*, 12(2), pp. 185-198.
- El Mostrador* (14 de febrero de 2023). “Incendio que afectó a Santa Juana se declaró contenido: fue el segundo más grande de la historia de Chile”. Recuperado de www.elmostrador.cl
- Falabella, Fernanda, Mauricio Uribe, Lorena Sanhueza, Carlos Aldunate y Jorge Hidalgo (2016). *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los incas*. Santiago: Universitaria.
- Infor (2022). *Los recursos forestales en Chile*. Santiago: Instituto Forestal.
- Luebert, Federico, y Patricio Pliscoff (2016). *Sinopsis bioclimática y vegetal de Chile*. Santiago: Universitaria.
- Luebert, Federico, y Patricio Pliscoff (2019 [2006]). *Sinopsis bioclimática y vegetal de Chile* (3ª ed.). Santiago: Universitaria.
- Mellado, Valentina (2014). *La fibra vegetal chilota como patrimonio cultural inmaterial. Estudio de caso de la colección del Museo Regional de Ancud* (tesis de pregrado). Universidad de Chile.
- Muñoz-Pedrerros Andrés, Loreto Miranda y Heraldo Norambuena (2020). “Manejo de fauna silvestre de la comuna de Hualqui ante incendios forestales”, en: *Diversidad, rescate y liberación. Manual de capacitación*. Valdivia: CEA.
- Palma, Juana, Marta García, Bernardo Pilquinao, Patricio Chung y Eduardo Molina (2021). “Productos forestales vinculados a pueblos indígenas. Fibras vegetales de uso artesanal”, en: Instituto Forestal, Chile. *Documento de Divulgación N.º 57*.
- Pliscoff, Patricio (2015). *Aplicación de los criterios de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN) para la evaluación de riesgo de los ecosistemas terrestres de Chile*. Ministerio del Medio Ambiente.
- Rebolledo, Loreto (1992). *Huentelolén: Cestería mapuche*. Santiago: CEDEM.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sistema Integrado de Monitoreo de Ecosistemas Forestales (Simef) (2018). *Comuna de Hualqui*. Informe comunal.

- Suazo, Nicolás, y Robinson Torres (2023). “Fracturas metabólicas del extractivismo forestal en comunidades campesinas: caso Tomé, Chile”, en: *Campos en Ciencias Sociales*, 11(1).
- SURDOC (s. f.). “Centro artesanal Hualqui”. Recuperado de www.surdoc.cl
- Uribe, Sergio, y Alexander Panes (2022). “Continuidades y rupturas del extractivismo en Chile: Análisis sobre sus tendencias en las últimas dos décadas”, en: *Diálogo Andino*, 68, pp. 151-166.

Investigadora responsable

JOSEFA KRSTULOVIC MATUS

Curadora

Museo de Historia Natural de Concepción

Coinvestigadores

STEPHANIE BARRAZA LÓPEZ

Socióloga

ROCÍO PÉREZ AGUAYO

Antropóloga

ROBINSON TORRES SALINAS

PhD. in Environmental Social Science

INFORME FINAL:

**SIMBOLISMO, MATERIALIDAD Y
PERVIVENCIA DEL ELTÚN LAFQUENCHE
EN EL TERRITORIO DEL BUDI,
REGIÓN DE LA ARAUCANÍA**

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el estudio de los cementerios indígenas ha despertado progresivamente el interés, en especial de la antropología y la arquitectura (Gutiérrez, 2005, 2021). Tras la ocupación militar de La Araucanía a mediados del siglo XIX, algunas expresiones funerarias del pueblo mapuche se siguen asociando a lapsos de tiempo prehistórico (sitios arqueológicos) y a sitios vinculados a la historia temprana o tardía y/o actual. A partir de esta acción del Estado se inicia un proceso de transculturación acelerado en que la cosmovisión indígena resiente ostensiblemente la imposición de la religión cristiana, especialmente del catolicismo, ideología que hasta ese momento estaba unida al Estado. En tal escenario, los cementerios lafquenche constituyen actualmente un testimonio identitario colectivo a los que se les atribuye significados y/o características especiales asociadas a los acontecimientos naturales o supranaturales de la comunidad. En la actualidad, los cementerios indígenas poseen una alta implicancia en la vida ritual y cotidiana de personas y comunidades mapuche (Millahueique, 2004, p. 39).

Esta investigación, llevada a cabo entre junio y diciembre de 2023, se considera de carácter introductorio dada su delicada naturaleza y los acotados tiempos disponibles para su ejecución. Por lo anterior, constituye un estudio de caso que refleja las singularidades comentadas en torno al acervo patrimonial funerario del pueblo lafquenche y focalizado en la zona costera del ADI Budi, región de La Araucanía. Sus resultados permitieron documentar la existencia de un mosaico de evidencias arquitectónicas funerarias y un registro etnográfico singular. Lo más importante, revela que el patrimonio funerario lafquenche se encuentra plenamente vigente en la memoria colectiva de las comunidades y principalmente en las autoridades tradicionales (*lonko*, *werken*, *guillatufe*, *nguenpin*) al interior del *aillarewe* del Budi.

El espacio territorial y macrounidad de análisis de la investigación corresponde al área cultural costera marítima del lago Budi, región de La Araucanía.

Como consecuencia de la aculturación forzada y del sincretismo religioso de la Modernidad, la forma histórica de habitar el Budi actualmente ha cambiado, constituyendo el mayor reflejo de pérdida de tierras ancestrales desde la época de la radicación. El acelerado proceso de mestizaje y un modelo económico que ha generado empobrecimiento

y alto porcentaje de migración hacia centros urbanos, ha traído como consecuencia la paulatina pérdida de conocimiento acerca de la historia cultural indígena, mientras las nuevas generaciones del Budi luchan por mantener sus tradiciones y ritos funerarios, su cosmovisión e identidad patrimonial de corte típicamente lafquenche.



Imagen 1. Área investigada. Sección oeste del ADI Budi. (Elaboración propia)

Ante esta realidad, sus costumbres funerarias ancestrales se mantienen traslapadas o silenciosas, y se van resignificando de tiempo en tiempo a través de rituales locales específicos que conviven con los cultos protestantes. De este modo, el pasado histórico del territorio remite a la configuración del *aillarewe* del Budi, que formaba parte del reconocido *butalmapu* (*Vutalmapu-Fütalmapu*) lafquenche.

El *aillarewe* del Budi comprende un origen ancestral de identidad territorial que aún conserva un cierto número de *lof* como unidades sociales básicas de origen familiar constituidas por descendientes de un mismo antepasado común de tronco masculino (patrilineajes) y donde un número concentrado de *lof* conforma a su vez un

rewe, unidad tradicional mayor organizada en torno a lazos de parentesco entre distintas familias que mantienen relaciones sociales, políticas y económicas entre ellas. Cuando un *rewe* se contabiliza tradicionalmente en número de nueve (9), viene a configurar la macrounidad social y territorial denominada *aillarewe* (9 *rewes*). Considerando la enorme movilidad y obligado traslado de población mapuche acaecido en los territorios de La Araucanía entre el Biobío y el Toltén, desde el siglo XVI al XXI debido a diversos factores (guerras, epidemias, procesos de radicación, asignación de tierras de CONADI, etc.), tales macrounidades tradicionales actualmente no perviven intactas en el Budi, pero el concepto y sentido identitario de pertenencia al *aillarewe* se encuentra vigente entre las comunidades de este antiguo territorio indígena, especialmente las que se localizan en la vertiente oeste del lago Budi, reconocido como el territorio que hereda la tradición lafquenche más ancestral. Por otra parte, el instrumento de delimitación y organización geográfica, política y administrativa del ADI Budi en la comuna de Saavedra considera igualmente algunas parcialidades indígenas lafquenche que formaban parte del antiguo *aillarewe*. Estas se localizan en el territorio de la costa norte de la comuna de Teodoro Schmidt.

Según la encuesta Casen de 2009, en la comuna de Saavedra, 9.349 personas, que equivalen al 75,53 % de su población total, se identifican como pertenecientes al pueblo mapuche lafquenche (etnia mapuche).

PROBLEMA DE ESTUDIO

Desde el siglo XVI al XIX el pueblo mapuche ha practicado el ritual mortuario de distintas maneras, pero manteniendo el sello de la ritualidad y uso de sus espacios sagrados para enterrar a sus muertos, lo que evidencia la continuidad de las tradiciones sagradas y los sistemas de creencias, asociados a la relación entre el mundo de los vivos y de los muertos.

El culto a los espíritus y almas de los antepasados ha sido uno de los rasgos característicos de la cultura mapuche (Dillehay y Saavedra, 2010; Faron, 1964, 1968; Grebe, 1998; Guevara, 1913; Latcham, 1924, entre otros). Según Foerster (1995), “posiblemente en Chile sean pocos los grupos o sectores que manifiestan con tanta claridad como los mapuche, que su identidad, su ser se liga hasta confundirse con lo sagrado”. Y ello es así porque la cosmovisión mapuche es una mirada global sobre la ideología que constituye la sabiduría ancestral indígena para interpretar la vida y comprender los hechos de la cotidianidad.

Sin embargo, existe escasa bibliografía relativa a expresiones funerarias específicamente lafquenche, constituyendo una variedad única dado que son la expresión identitaria territorial que mejor refleja los procesos de transformación y adaptación desde tiempos prehistóricos hasta la colonización (Rodríguez y Saavedra, 2011). A partir

del fenómeno del sincretismo originado por la presencia religiosa cristiana, desde la segunda mitad del siglo XIX se construye una religiosidad común que da pie a la evolución de singulares aspectos socioculturales y complejas manifestaciones que dan cuenta de un fenómeno ligado a lo sagrado y lo profano de igual forma. En este marco, la presente investigación releva la expresión material de un complejo trasfondo de alta densidad espiritual en torno a manifestaciones funerarias indígenas.

El objetivo principal de la investigación fue analizar las expresiones funerarias lafquenches en su materialización simbólica y arquitectónica, y su trascendencia asociada a la relación entre los vivos y los muertos al interior de la cosmovisión lafquenche. Los objetivos específicos fueron: a) identificar e interpretar desde la escala territorial comunal a la unidad funeraria (comunitaria local) los significados del sitio ritual mortuario lafquenche, reconocido como *eltuwe*; b) analizar los aspectos geográficos, arquitectónicos y espaciales presentes en las expresiones funerarias lafquenche a través del tiempo y sus singularidades territoriales, y c) categorizar y registrar la morfología del *eltuwe* lafquenche en sus diversas expresiones y materialidades, rasgos y técnicas constructivas, emplazamiento espacial y geográfico, y sus contextos ambientales. Lo anterior se resume en la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se representa la expresión material de la muerte en el pueblo mapuche que habita la identidad territorial lafquenche, y cuáles son sus manifestaciones simbólicas e ideológicas vinculadas a la cosmovisión y la relación entre los vivos y los muertos?

METODOLOGÍA

La investigación se realizó bajo consentimiento informado y previo de las autoridades tradicionales. En términos metodológicos se aplicó un acercamiento desde las disciplinas de la etnografía y la arquitectura, en concordancia con un enfoque émico acerca de la cultura material e inmaterial, y la memoria oral indígena, a partir de los saberes y percepciones de las propias comunidades lafquenches, dirigentes, líderes espirituales y autoridades tradicionales indígenas, responsables cultural y jurídicamente de sus cementerios (*eltuwe*) tanto históricos como actuales.

Los antecedentes se recopilaron principalmente a partir de relatos de autoridades ancestrales (*lonko*, *guillatufe*, *werken*), así como de panteoneros y/o encargados de cementerios, contextualizados en sus sistemas de creencias y prácticas rituales y mortuorias y su significado asociado. Más allá de lo señalado en publicaciones académicas, se recopiló información complementaria y/o de nueva data de significado histórico y cultural, considerando además que proviene de relatores calificados que pertenecen y habitan originariamente en el territorio lafquenche del Budi, todos ellos hablantes fluidos del *mapudungun*.

El trabajo de campo se basó en la identidad territorial lafquenche, para lo cual se seleccionó el espacio costero de la comuna de Saavedra, específicamente, el sector

oeste del ADI Budi. Se entró en contacto directo con comunidades indígenas lafquenche, representadas en sus autoridades tradicionales y dirigentes, y se relevaron datos e información sobre el origen de los cementerios, su edificación e implementación, y su uso a través del tiempo hasta la actualidad.

Desde la perspectiva arquitectónica, se crearon fichas de identificación que relevan aspectos simbólicos para identificar elementos significativos del sincretismo cultural y la configuración arquitectónica de los cementerios. En todo momento se solicitó permiso para tomar fotografías y que un dron volara por sobre los espacios ceremoniales. El levantamiento planimétrico incluyó planos de referencia general y las medidas UTM se encuentran disponibles en la ficha de registro, accesible solo a investigadores autorizados. Los *eltuwe* se registraron a una escala macro (relación con elementos naturales, paisajísticos y entre sí) y a escala individual, considerando la relación que especialistas y representantes de la comunidad mantienen con el patrimonio funerario lafquenche. Las entrevistas etnográficas consistieron en conversatorios distendidos desarrollados en distintos contextos del quehacer cotidiano lafquenche.

En términos técnicos y de procedimientos, la propuesta se organizó en tres etapas: a) presentación de la investigación en el territorio, b) registro de datos e información, y c) análisis e informes, todo lo anterior en un lapso de siete meses.

RESULTADOS

Los habitantes del sector oeste del Budi han generado a través del tiempo diferentes arreglos sociales y patrones de localización respecto de los cementerios lafquenche, lo cual les permite compartirlos entre tres o cuatro comunidades. De este modo, diez comunidades comparten los sitios funerarios detallados en la Tabla 1.

Tabla 1. Comunidades del sector oeste del Budi

N.º	Cementerios compartidos	Comunidades	Cementerio propio
1	Conin Budi	Comunidad Conin Budi	Tiene
2	Conin Budi	Comunidad Collileufu chico	No tiene
3	Conin Budi	Comunidad Pu budi	No tiene
4	Rucatraro	Comunidad Collileufu grande	No tiene
5	Rucatraro	Comunidad Deume	No tiene
6	Rucatraro	Comunidad Rucatraro	Tiene

7	Rucatraro	Comunidad Leuquillin	No tiene
8	Rucatraro Queupan	Comunidad Rucatraro Queupan	Tiene
9	Isla Huapi	Comunidad Isla Huapi	Tiene
10	Isla Huapi	Comunidad Romu Pulli	No tiene

Algunas comunidades, como Rucatraro, comparten sus sitios funerarios con más comunidades, ya que sus autoridades tradicionales y dirigentes, como el *lonko* de *lof* don Manuel Llancaleo, son directores de los cinco cementerios de la zona, por lo tanto, las decisiones sobre ellos afectan a diez comunidades. La mayoría de las decisiones fundamentales se toman de común acuerdo en reuniones internas entre dirigentes, *lonko*, representantes de *lof*, *werken* y otras autoridades tradicionales.



Imagen 2. Reunión (modalidad *nutram*) de investigadores con representantes de comunidades.

Los cementerios tradicionales lafquenche de estas diez comunidades se encuentran relativamente formalizados. A pesar del tiempo transcurrido desde la publicación de la norma sanitaria Decreto N.º 421 del 14 de abril de 1932, no todos los cementerios indígenas del Budi se encuentran debidamente regularizados ante los organismos públicos correspondientes. Por ejemplo, en la comunidad de Rucatraro se nos compartió el certificado de dominio del sitio, junto con el acta del cementerio, que contiene nombres y fechas de los difuntos, escrituras, y esquemas del sitio o terreno del cementerio, pero algunos comuneros mencionan que se demoran mucho en obtener los permisos sanitarios. Otros cementerios no tienen personalidad jurídica y se ha perdido información sobre actas, mapas y documentación anexa.

Considerando esta realidad y desde el punto de vista de la representatividad territorial, se ha considerado el sector oeste del Budi como el más representativo para relevar los cementerios lafquenche. A juicio de las propias autoridades tradicionales, dicho territorio constituye el área ancestral donde se localizan los íconos constitutivos de la organización tradicional del *aillarewe* del Budi y cuya pervivencia actual aún es posible detectar. De este modo, se seleccionaron siete cementerios que comparten zonas funerarias con distintas comunidades (Tabla 2).

Tabla 2. Cementerios seleccionados

N.º	Nombre cementerio	Comunidad indígena
1	Cementerio Eltún Rucatraro	Bartolo Queupán
2	Cementerio Eltún Puaicho	Juan Ancán Levin
3	Cementerio Eltún Raukenwe	Conocco-Budi
4	Cementerio Eltún Huapi Budi	Manuel Cayuleo
5	Cementerio Eltún Nahuelhuapi	Huaiquinao
6	Cementerio Isla Huapi	Santa María
7	Cementerio Piedra Alta Panco	Fabio Colihuinca

Todos los cementerios lafquenches tienen como responsables al directorio de la comunidad indígena, pero también a sus *lonko* y panteoneros. No se divulgan sus nombres para proteger la información y para rendir honor a la confianza que nos ha sido otorgada para desarrollar esta investigación preliminar.

El registro de la arquitectura y morfología de los cementerios lafquenche comprende los siguientes hitos espaciales:

- Lógica de emplazamiento sobre el territorio
- Orientación y jerarquía social
- Tipologías de sepulturas
- Ordenamiento, dimensiones y formas de las tumbas
- Materialidad e incorporación y uso de colores simbólicos.

Levantamiento planimétrico

Cada uno de los cementerios se visitó al menos siete veces, tanto para el registro general de localización como para recoger datos sobre su entorno y geografía asociada,

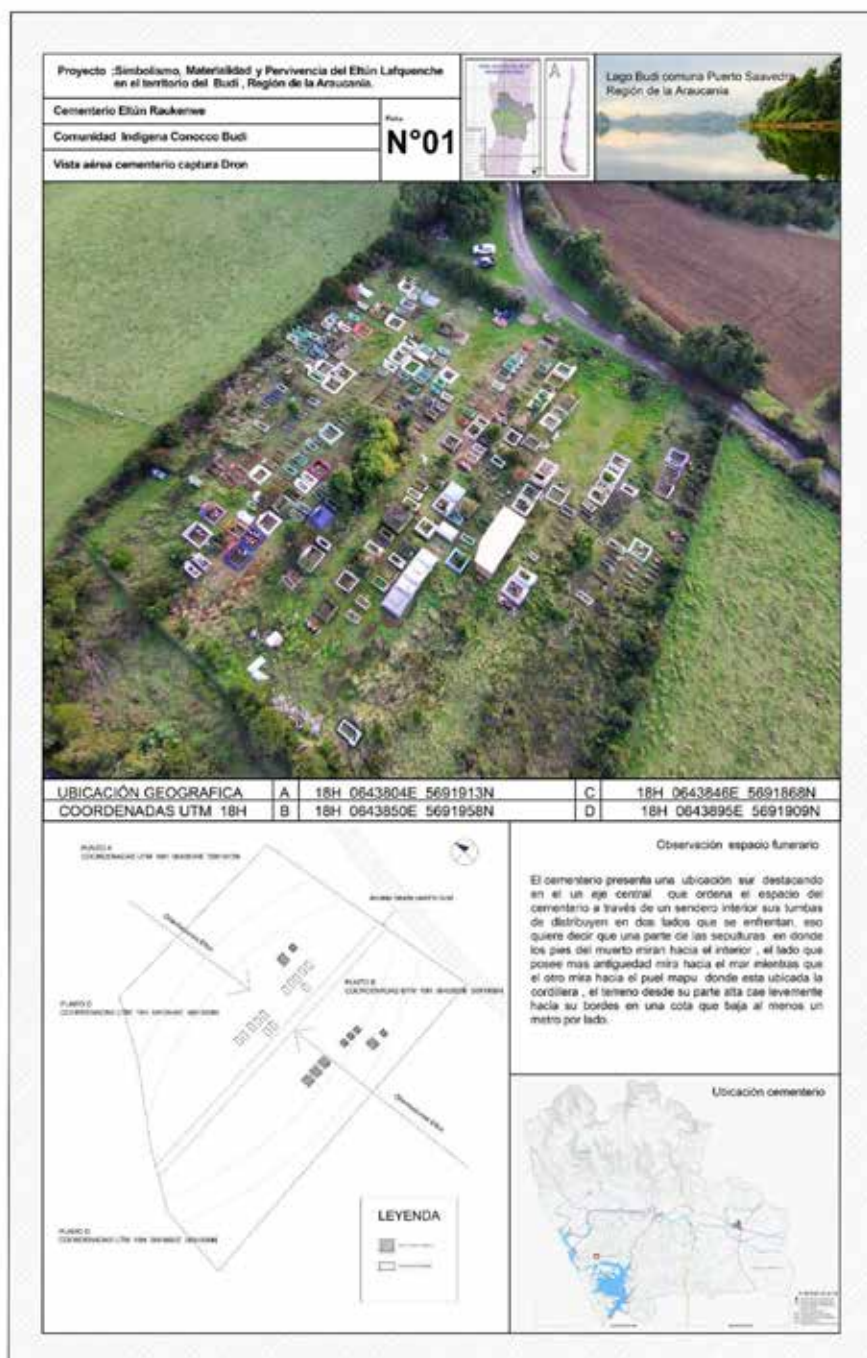
junto con registrar aspectos vinculantes a la cosmovisión mortuoria que determina el referente retroalimentario del cementerio entre los miembros de la comunidad, además de otras variables de orden natural y ritual.

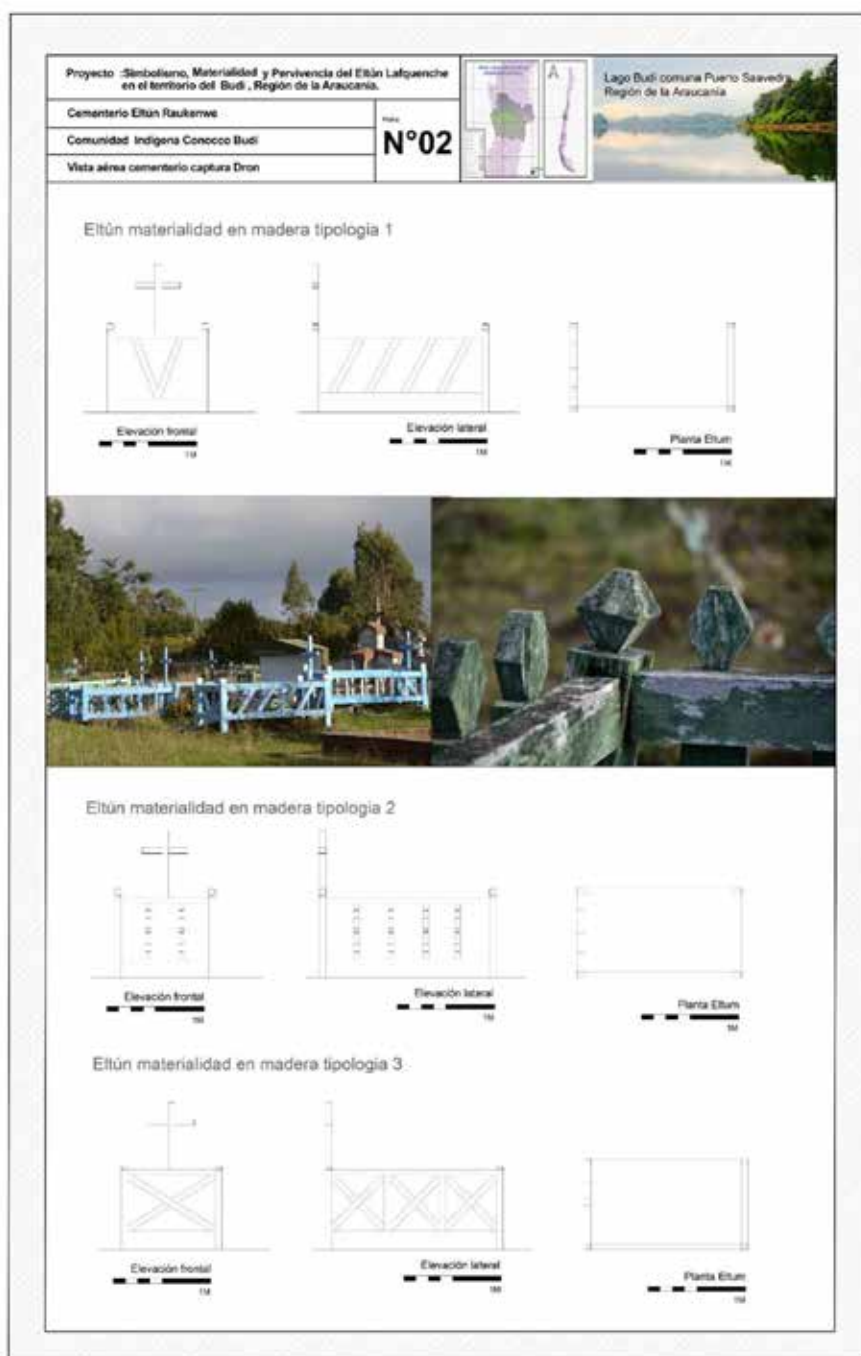
El levantamiento planimétrico consistió específicamente en identificar orientaciones de emplazamiento y la disposición de sepulturas distintivas para geolocalizar hitos de orientación lafquenche bajo los cuales se ordena la ubicación espacial del cementerio.

Para cada cementerio se registró una base de datos que incluye medidas UTM (Universal Transverse Mercator) e imágenes de captura panorámica y aéreas del cementerio obtenidas con un dron.

Debido al tiempo disponible para esta investigación, junto al respeto que se debe al protocolo lafquenche, se logró realizar cinco levantamientos planimétricos de cementerios por medio de fichas técnicas aplicadas a las sepulturas más simbólicas y que representan tipologías significativas. Se recurrió al dibujo técnico planimétrico para elevaciones, cortes, plantas y detalles, junto con orientaciones azimuth para el nacimiento del sol o crepúsculo, orientaciones de ciclos lunares relacionados con fertilidad y mareas, hitos de costa y afluentes acuícolas, y grados de jerarquías sociales y culturales reflejados en el emplazamiento de las tumbas dentro de los *eltuwe*.

A continuación se presenta una muestra representativa de las fichas de levantamiento planimétrico que identifican los cementerios investigados.







Riesgo actual de los *eltuwe*

La topografía del territorio del Budi es homogénea en el sentido de que tiene la misma morfología general, correspondiente a terrazas escalonadas desde el nivel del mar hasta pequeñas colinas que no superan los doscientos metros, suelo salino y abundante en arenas y dunas con gran exposición al viento. En el área de este territorio de 65 km², la acción antrópica ha agudizado el desequilibrio ecológico. Las marejadas han ido en continuo aumento en la zona, evidenciando el riesgo latente de la progresiva intromisión del mar al interior del territorio. Diversas zonas de dunas están siendo avasalladas por el constante oleaje y el aumento de la línea de mareas amenaza el emplazamiento de los cementerios *lafquenche*. Esta es una de las razones urgentes por las cuales visibilizar este ancestral patrimonio natural y cultural, antes de que la naturaleza vuelva a modificar este territorio, como señalan los propios habitantes *lafquenche* de la zona.

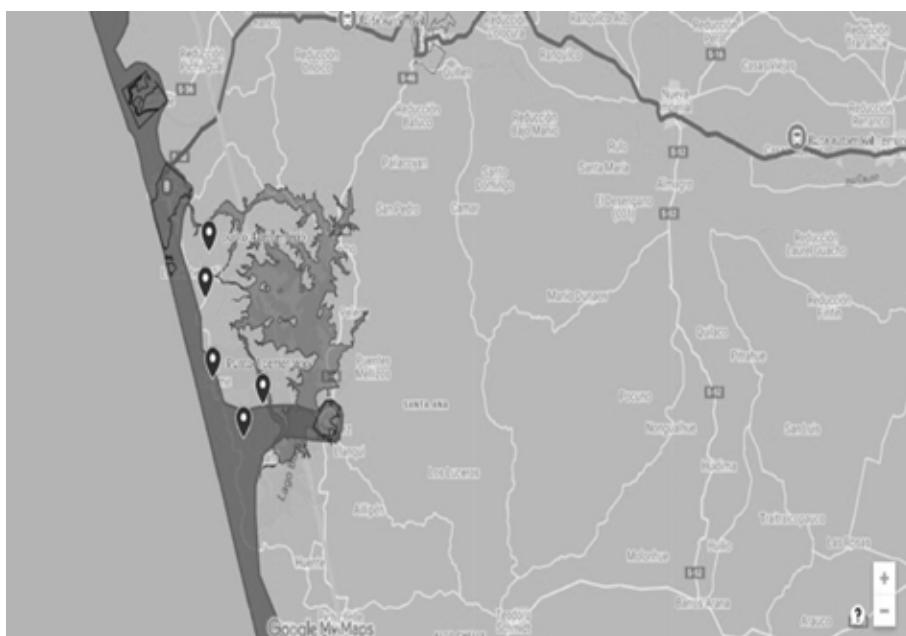


Imagen 3. Localización aproximada de cementerios en relación con el riesgo ambiental. En gris oscuro, áreas de posibles avances del mar por el efecto de los tsunamis.

Análisis

A partir de relatos de *werken* y *lonko*, damos cuenta de algunos aspectos generales en torno al sentido de la muerte dentro de la cosmovisión *lafquenche*.

Es necesario aclarar que para los habitantes lafquenche del lago Budi la muerte representa un fenómeno radicalmente distinto a la visión europeizante occidental, generalmente vinculada a un fuerte sentimiento de pérdida física de un ser querido, parientes o un miembro estimado por la comunidad o sociedad a la cual ha pertenecido.

Dentro de la visión lafquenche la muerte es percibida como un fenómeno social vinculado a un cambio de estado, donde se migra desde un tipo de cuerpo sutil (quizás equivalente lejanamente al *alma* según el concepto religioso cristiano), acto que estaría ligado a una nueva vida asociada a un mejor bienestar. Estos cuerpos sutiles o “entes” que se desprenden del cuerpo físico de la persona fallecida se trasladan preferentemente hacia el mar, aunque también hacia la cordillera, donde esperan la salida del sol. Como puntualizó el antropólogo Louis Faron en la década de los 60, los antepasados de los mapuche buscan transformarse en “halcones del sol” (Faron, 1964), aunque es temprano aún para confirmar este relato en la cosmovisión lafquenche dentro de esta breve investigación.

En relación con la jerarquía o estatus social de la persona fallecida, se ha podido pesquisar en sepulturas recientes, como también en orientaciones generales de los *eltuwe* más antiguos, que la disposición del cuerpo y la cabeza del difunto en algunas sepulturas lafquenches se orienta principalmente hacia el mar. Del mismo modo, los relatos involucran una orientación alternativa hacia el santuario natural del lago Budi, considerado como un gran *menoko* formado paulatinamente a través del tiempo. Lo anterior es válido para la territorialidad del costado oeste del lago Budi, donde se concentran los cementerios lafquenche investigados.

Contextualizando el territorio de la investigación, antiguamente la zona del lago Budi estaba conformada por pequeños esteros y afluentes con un gran significado ritual y de sanación. Efectivamente, a finales del siglo pasado dicha zona estaba constituida por innumerables pequeños cursos de agua. Es decir, el Budi no era un lago, sino más bien un extenso territorio pantanoso con grandes humedales que variaba según las estaciones del año y en donde la constante geográfica eran la depresión y pendientes onduladas, que en periodos de lluvia decantaron en esteros y acumulaciones de agua menores. En este sentido, es altamente significativo que el lago Budi sea considerado hoy día por sus propios habitantes, y en relación con la cosmovisión mortuoria, un gran *menoko* por excelencia; es decir, esta singularidad explicaría la importancia cultural de varios “ojos de agua” que existen en el sector oeste del Budi, entre el lago y el mar. Siguiendo este enfoque, la investigación detectó eventuales relaciones y vínculos de los *eltuwe* con otro tipo de sitios de significado cultural indígena lafquenche en su entorno ambiental inmediato, lo que ha permitido comprender mejor su significado y función, y el modo como se representan en cada caso particular, considerando el sincretismo cultural, el paisaje y el entorno geográfico-cultural al que se adscriben.

Es indudable que la geografía de la zona lafquenche del Budi ha cambiado radicalmente. La laguna actual (o lago) llamada Budi, según varios mapas antiguos, era muy diferente a como la conocemos hoy. Después del notorio cambio geográfico del territorio costero ocasionado por el terremoto de 1960, la zona del Budi se transformó conectándose esta depresión geográfica con el mar y creándose una masa de agua permanente. Este evento marcó un antes y un después en el territorio y dejó una huella profunda en las comunidades lafquenchas. En este punto su cosmovisión se vincula con el mito cosmogónico ancestral de la creación original del mundo, donde fuerzas naturales de la tierra y el agua (Txeg-Txeg y Kay-Kay) vitalizan directamente el territorio y ejemplifican una visión de mundo ajena al cristianismo, donde esta ideología religiosa reduce e incorpora —a nuestro juicio gratuitamente— la cosmogonía lafquenche dentro de las leyendas bíblicas asociadas al diluvio universal cristiano. Al decir del *werken* del sector oeste del Budi:

Txeg-Txeg y Kay-Kay es la lucha de estas dos serpientes, que narra y muestra, a través de la metáfora, la lucha de las placas tectónicas, continental y oceánica, que se enfrentan y se resisten por miles de años y que cuando se rompen generan los temblores y terremotos, los *niyün*, dicen los mapuche y que traducido significa “se agarraron y se forzaron”. Una vez producido el *niyün*, este puede producir los tsunamis que invadirán el Nag Mapu, es decir, las tierras del mundo natural.

Se constata preliminarmente que algunos de los lugares escogidos para instalar los cementerios lafquenche pueden estar amenazados por una fuerza o *newen* natural, que, según la cosmovisión mapuche, está en constante transformación y que, sin duda, generó la transformación territorial del lago Budi. Para los lafquenchas esta realidad tiene un profundo significado sobre su origen y existencia en la tierra o *mapu*, dado que ellos consideran que fueron “dejados en este territorio: “Los mapuche dicen *inchiñ may ta elgeyiñ*, una afirmación de la propia lengua milenaria que significa ‘nosotros fuimos dejados aquí’” (Álvaro Aillapán, *werken* territorio oeste del Budi).

La concepción del espacio en los cementerios lafquenchas está fuertemente arraigada y se refleja en la identidad y costumbres relacionadas con su forma de habitar y cómo los sitios de significado cultural y sagrados se asocian al paisaje inmediato. Los cementerios lafquenche de este territorio ancestral se mantienen hasta la actualidad y no han sufrido mayores cambios con el paso del tiempo. En otras palabras, no se percibe una clara influencia occidental como factor determinante de un cambio, sino que los elementos originales de los primeros *eltuwe* siguen vigentes y perviven, además de ser reflejo de su disposición y localización espacial. Esto ocurre gracias a un profundo sentimiento de arraigo de la población lafquenche por su cultura y territorio originario, al menos en el sector oeste del Budi.

Al analizar los datos obtenidos sobre las sepulturas lafquenchas, se ha constatado que se orientan en forma preferencial al oeste, dirección hacia la cual los cuerpos sutiles

mencionados anteriormente viajarán *post mortem*. Estos “entes” se irán a un espacio o isla localizada en el mar. Alternativamente, dichos cuerpos pueden migrar hacia el este, donde confluyen hacia las fuerzas volcánicas de la montaña, todo lo cual implica una concepción de la muerte y de la vida diferente a la que profesa la cultura judeo-cristiana.

Es casi concluyente que para el habitante lafquenche las orientaciones de las sepulturas reflejan una nueva dimensión en que habita, aunque ya haya fallecido a la vida física, porque esta no ha concluido del todo. Desde un estado de conciencia diferente del ser lafquenche, durante su vida terrenal se genera la trascendencia e inmanencia que encarna este modo de pensar y que determina su modo de vivir. El ser lafquenche asume y vivencia el proceso de la muerte como un nuevo estado que relaciona por igual —y esto es muy importante— los seres vivos con los muertos. Si bien ambos se sitúan en dimensiones distintas, están en contacto permanente, ya que al morir existiría una nueva vida en la misma *mapu*, con todas sus reglas y consecuencias sociales.

Todo es *mapu* —dicen los *kimche*—, todo es tierra. *Wenu mapu, mallew mapu, nag mapu, minche mapu, meli witxan mapu, puel-mapu*, todo es *mapu*; y como dijo un científico *wigka*, nada se pierde, todo se transforma, que en la ontología mapuche se puede decir nada se pierde, todo se vuelve *mapu* (Álvaro Aillapán).

De acuerdo con esta concepción, el nacimiento a esta nueva vida está marcado por el *pillü* y otra materia, el *am*. Pero ambos serían *finitos* y también podrían transformarse en un nuevo cuerpo con un tipo de energía distinto. Según esta concepción, el *nagmapu* es el espacio o estancia de este otro tipo de vida. Existe un sinnúmero de interpretaciones para estas dos condiciones distintas: *pillü* y *am*, pero es importante recalcar que antiguamente este cambio o evolución del *am* y el *pillü* desde el estado de vida física al estado *post mortem* representaba una fuerte tradición en la cual se preparaba a la persona mapuche con mucha antelación antes de que se produjera su deceso. Si bien este conocimiento o *kimün* se mantiene, esta preparación está íntimamente ligada al *kúpal* y al *tuwun*, que es el lugar territorial y la familia de donde el individuo y ser mapuche procede, de modo que la familia tiene la responsabilidad de formar a sus hijos desde muy jóvenes en el conocimiento acerca del “para qué se nace”.

Adelaida Canío, una habitante lafquenche del Budi, relata un detalle del ritual asociado al proceso de la muerte:

La persona elige en vida la corteza de su árbol nativo, buscando un árbol que coincida con su edad y volumen, pidiendo autorización a la naturaleza y a su comunidad para tallar un *wampo*, para que cuando fallezca lo conduzca a la isla de las almas con sus vasijas y elementos personales [se refiere a la isla Mocha]. Antes de esta despedida, a la persona fallecida se le velaba en una cama conformada por ramas con cueros de algún animal sacrificado y se ahumaba el cuerpo.

Se celebraba al menos quince días, con buena comida y música; la preparación del *wampo* y la ceremonia podía durar al menos un mes.

Si la comparamos con la tradición actual indígena, la esencia de la partida a otra vida no varía, pero los actos simbólicos y ritos sí han cambiado, debido a que los árboles nativos comenzaron a desaparecer y las nuevas influencias culturales han incidido para ir olvidando los detalles del ritual, al menos entre las generaciones jóvenes que no tuvieron la formación que heredó Adelaida de sus ancestros. Pero su esencia aún pervive en la memoria colectiva lafquenche.

Su esposo Álvaro señala que el *eluwun*, entierro o funeral mapuche se encuentra fuertemente ligado al humo, que a su vez deriva del elemento fuego. Ello nos remite a una antigua tradición de la humanidad, dado que en varias culturas ancestrales al difunto aún se le crema ritualmente y de distintas maneras.

En el caso lafquenche, este humo orienta al difunto hacia su nueva vida. Se señala que el fuego simboliza el vínculo familiar, el *tuwul*, y que mediante el humo se prepara al individuo para esa otra etapa de su vida, ya que esta no ha concluido aún.

De este modo, es posible deducir que la antigua costumbre mapuche de “velar” al difunto dentro de su propia *ruka* familiar exponiendo el cuerpo al humo no solo responde a motivos de higiene y/o salubridad comunitaria, ya que era colocado en una testera elevada de la superficie, donde el cuerpo se ahumaba durante más de un mes. Se nos señala que el humo permite que lo positivo “suba” y lo negativo “baje” al *inche mapu*. Y que el individuo durante su vida física es un ente, una energía o *newen* que viaja constantemente y realiza un trayecto que culmina cuando se encuentra con el humo.

La comprensión y reflexión sobre este pensamiento radica en que “el individuo nace porque hay una necesidad de ello”, esencialmente “para que no se corte la hebra”, relata el *werken*.

Por ello, en la tradición lafquenche es importante recordar el origen y tener a los ancestros muy presentes. En la conducta diaria si uno “se porta mal”, aparecen los ancestros, puede ser el padre o el abuelo, y lo retan durante un *pewma*, un sueño que le permite concebir *kimün* o conocimiento. “Hay que mirar el futuro desde tu origen”, señala Álvaro Aillapán. Desde esta manera de concebir su vida física, el ser lafquenche se prepara para el momento del viaje “*llometu lafquén*”, es decir, “al otro lado del mar”. Es interesante observar que “al otro lado del mar” implica metafóricamente ir hacia otra orilla, quizás muy lejana, pero que existe. Es decir, se muere a un estado físico, pero se sigue viviendo en otro estado.

Estos relatos reflejan una concepción de la vida y la muerte radicalmente diferente a la visión religiosa clásica de la civilización judeocristiana occidental, según la cual el

cuerpo físico muere, pero no existe un *continuum* inmediato, un estado *post mortem* que lleva a otra vida ni menos que esta se relacione de modo natural y permanente con el mundo de los vivos. Aun cuando la religión cristiana señala una nueva vida en el estado de resurrección después de la muerte, dicha escatología no enfoca una dimensión de permanente contacto con el mundo de los vivos, en el aquí y el ahora, tal como lo presenta la cosmovisión lafquenche.

El lafquenche relata que existen “entes”, identificados como los *newen*, que acompañan la vida física del individuo, y que cuando pasan a la otra vida se constituyen en nuestros antepasados. Serían lo que la cultura cristiana-occidental identifica como “ángeles”. En otras palabras, son antepasados que protegen a la familia. Se confirma así, por una parte, la continuidad cíclica de la vida humana; es decir, que la misma vida del individuo como persona continúa después de la muerte, solo que sin el cuerpo físico; y, por otra, que los entes (*newen* de cada persona) son aquellos antepasados que comparten continuamente en nuestra vida presente. La diferencia radica en que esta otra vida para el lafquenche es igualmente palpable y reconocida como un hecho innegable, lo cual explica el culto a los antepasados. Esta vertiente deberá ser profundizada en posteriores investigaciones sobre la relación entre vivos y muertos en la cultura lafquenche.

Del mismo modo que la memoria oral y la memoria histórica colectiva, los cementerios investigados del Budi reflejan ciertos elementos de la cosmovisión ancestral sobre la muerte, aunque también evidencian una pérdida cultural debido a los cambios generacionales, que modernizan las tradiciones y la forma como sepultan a sus muertos. Hay en esta zona costera cementerios antiguos cuyas sepulturas poseen una orientación, un orden; pero la parte más reciente o renovada está construida con otra materialidad, como cemento o metal, que no corresponde a la que antiguamente conformaban los *eltuwe*, construidos generalmente a base de materiales de madera y donde los pies de los muertos se orientan hacia la cordillera. Las flores, que antiguamente eran de papel o madera, fueron luego reemplazadas por flores plásticas, lo que podría entenderse como una adaptación y pérdida del conocimiento de las tradiciones vernáculas en lo que respecta a la ornamentación y al ajuar mortuario.

CONCLUSIONES

La antropóloga María Ester Grebe puntualiza:

El sistema religioso mapuche, que comprende un conjunto complejo de mitos y creencias, cosmologías y prácticas rituales, ha logrado mantener su continuidad cultural, a pesar del proceso de cambio cultural en marcha. Sus líderes rituales han velado por su preservación mediante dos mecanismos principales:

- 1) restringiendo la transmisión oral de sus contenidos solo a sus oficiantes y

algunos mapuche que sobresalen como portadores de la tradición religiosa; y 2) bloqueando su acceso y comprensión al no mapuche. En consecuencia, resta aún por acceder en mayor profundidad y amplitud a la religiosidad mapuche considerando sus variantes regionales (Grebe, 1998, p. 60).

Las creencias, prácticas rituales y relatos que se nos transmitieron en el escenario lafquenche del Budi dan cuenta de una tradición oral plenamente vigente y constituyen un poderoso referente sobre el vínculo de lo material con lo simbólico en un eje estructurante reconocido como cosmovisión indígena, cuyos acentos se encuentran en la definición territorial mapuche. Al respecto, Millahueique señala: “Más que un pedazo de suelo, son espacios que tienen sus propias fuerzas (*gñen*). En la tierra, ríos, esteros, bosques, animales y personas se interrelacionan entre sí y permiten alcanzar un equilibrio” (2004). Para el mapuche, cada una de estas concepciones y formas de comprender el mundo están interrelacionadas e implican la integración de las regiones cósmicas, de los puntos cardinales, de los astros y de las regiones celestiales y terrestres, que se relacionan simbólicamente y que se han compenetrado en mayor o menor grado con este histórico sincretismo.

De este modo, desde la época de la radicación en el panteón sagrado indígena no solo se adoptan símbolos religiosos como la cruz cristiana, sino también diversas formas de enterramiento que probablemente obedecían a una complejidad ritual y simbólica asociada. Con el tiempo fueron naciendo los reconocidos cementerios mapuche históricos y actuales, los cuales eran establecidos por las comunidades indígenas dentro de sus propios territorios, en lugares privilegiados, determinados por la altura y el paisaje.

Ahora bien, las expresiones territoriales identitarias que constituyen específicamente los cementerios lafquenchos, y que conforman una parte sustantiva del patrimonio y expresión monumental indígena, son el reflejo de procesos identitarios y memorias colectivas. Si bien el complejo tejido arquitectural que representan estos cementerios sintetiza aspectos esenciales de su cosmovisión e identidad territorial, dado que se localizan en un espacio definido y en un ambiente natural que deviene en paisaje ancestral e identitario indígena, ha estado expuesto a una continua interacción con el cristianismo y la evangelización desde el temprano contacto con los españoles. Ello ha conducido a un sincretismo sobre la concepción de la muerte. Esto se aprecia con claridad en los cementerios lafquenchos, donde destaca el modo de sepultar a los muertos: una particular mezcla de diseños arquitectónicos donde las cruces decoran las tumbas, casas y rejas de madera, manifestaciones propias que muestran una minuciosa carpintería artística para otorgar cobijo al cuerpo y espíritu del difunto.

En síntesis, los cementerios lafquenchos del territorio del Budi recogen dos visiones: la cosmovisión ancestral, definida por la carga simbólica de sus emplazamientos, unida a la constante presencia cristiana desde hace varios siglos. Esto deviene en

pugnas internas sobre la ascendencia que determinados líderes comunitarios y territoriales ejercen sobre los cementerios ancestrales.

Desde el punto de vista de la relación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, Tom Dillehay señala que en las instancias de mediación entre vivos y muertos es la machi, como autoridad política-religiosa y que goza del poder y respeto de la comunidad, la que establece un contacto particular con el panteón de los ancestros y deidades, los cuales forman parte de una estructura mayor de comprensión del mundo relacionada con el cosmos y la naturaleza, “congregando a la sociedad en una sola expresión de moralidad religiosa” (Dillehay, 1990, p. 80).

Esta postura se puede complementar con el rol que le compete a cualquier miembro de una comunidad indígena, portador de conocimiento y practicante de su *kimün* por derecho de filiación ancestral, para vivenciar igualmente este tipo de fenómeno y relacionarse con sus antepasados y/o con los antepasados de su comunidad de origen. De este modo, podemos asumir que la relación entre los vivos y los muertos no solo se comprende a partir de la función especializada de la machi, sino también desde la permanente y diaria relación que se establece con los antepasados directos del ser indígena actual y que le permite asumir su condición e identidad esencial de saber para qué se vive. La indagación etnográfica preliminar que se ha realizado en esta materia en el territorio lafquenche del Budi confirma lo señalado.

En este sentido, aunque esta aproximación a los cementerios lafquenche es eminentemente etnográfica, sirve de complemento a los estudios de otros investigadores en el nivel del análisis explicativo, ya que permite dar los primeros pasos para decodificar una serie de elementos de la arquitectura funeraria, de los diseños, de los colores, de las orientaciones de las tumbas, del emplazamiento de los cementerios, así como del uso de materialidades y su relación con el entorno geográfico, el paisaje cultural y la oralidad asociada. Los relatos, los conocimientos tradicionales y las leyendas que se han recogido en esta investigación, y que se han presentado sumariamente, permiten detectar nuevos aspectos relacionados con sus creencias, de manera que la relación entre vivos y muertos ya no solo se comprende bajo la impronta tradicional del sincretismo religioso, sino también desde la pervivencia de la cosmovisión ancestral indígena lafquenche. Del mismo modo, los resultados permiten releer la relación entre los vivos y los muertos, que se mantiene vigente entre los mapuche lafquenche.

Las singularidades de los cementerios lafquenes y sus unidades representativas y variantes locales; la relación entre el mundo de los vivos y los muertos, los antepasados, el linaje ancestral y el origen territorial familiar lafquenche, unido al proceso de sincretismo religioso acaecido en cada territorio como resultado de una expresión común, son aspectos que aún estamos lejos de comprender. La presente base de información nos interpela a profundizar en futuras investigaciones acerca de la importancia del panteón de los antepasados como dimensión sagrada de su cosmovisión e historia cultural.

Para finalizar, es urgente que las propias comunidades y el Estado protejan y revaloricen los cementerios lafquenche. Visibilizar una parte de la tradición y vitalidad cultural lafquenche y su importancia para las generaciones futuras como patrimonio cultural de la nación es un resultado colateral de esta investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dillehay, Tom (1990). *Araucanía: Presente y pasado*. Santiago: Andrés Bello.
- Dillehay, Tom, y José Saavedra (2010). *Los valles de Purén-Lumaco y Liucura, Chile. Arqueología e historia cultural*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Faron, Louis (1964). *Hawk of the Sun: Mapuche Morality and its Ritual Attributes*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- (1968). *The Mapuche Indians of Chile*. Nueva York: Holt-Rinehart and Winston.
- Foerster, Rolf (1995). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Universitaria.
- Grebe, Ester (1998). *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago: Pehuén.
- Guevara, Tomás (1913). *Las últimas familias i costumbres araucanos*. Santiago: Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona.
- Gutiérrez, Rodrigo (2005). “El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo”, en: *Apuntes*, 18(1-2), pp. 70-89.
- Latcham, Ricardo (2024). *Organización social y creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Millahueique, César (2004). “Comentarios sobre patrimonio cultural: una aproximación al patrimonio indígena”, en: *Pluma y Pincel*, 182.
- Rodríguez, Cristian, y Andrea Saavedra (2011). “Cosmovisión mapuche y manifestaciones funerarias”, en: *Si Somos Americanos*, 11(2), pp.13-38.

Investigador responsable

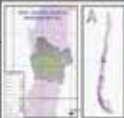
CRISTIAN RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ
Arquitecto

Coinvestigadores

JOSÉ SAAVEDRA ZAPATA
Antropólogo

EVELYN DUPRÉ CARRASCO
Arquitecta

ANEXO: FICHAS

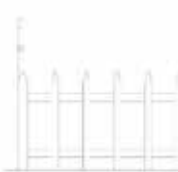
Proyecto : Simbolismo, Materialidad y Pervivencia del Eltún Lafquenche en el territorio del Budi , Región de la Araucanía.			
Cementerio Eltún Raukenwe	Foto: N°04		
Comunidad Indígena Conocco Budi			
Vista aérea cementerio captura Dron			

Eltún materialidad en madera tipología 6



Elevación frontal





Elevación lateral





Planta Eltún







Eltún materialidad en cemento tipología 7



Planta Eltún





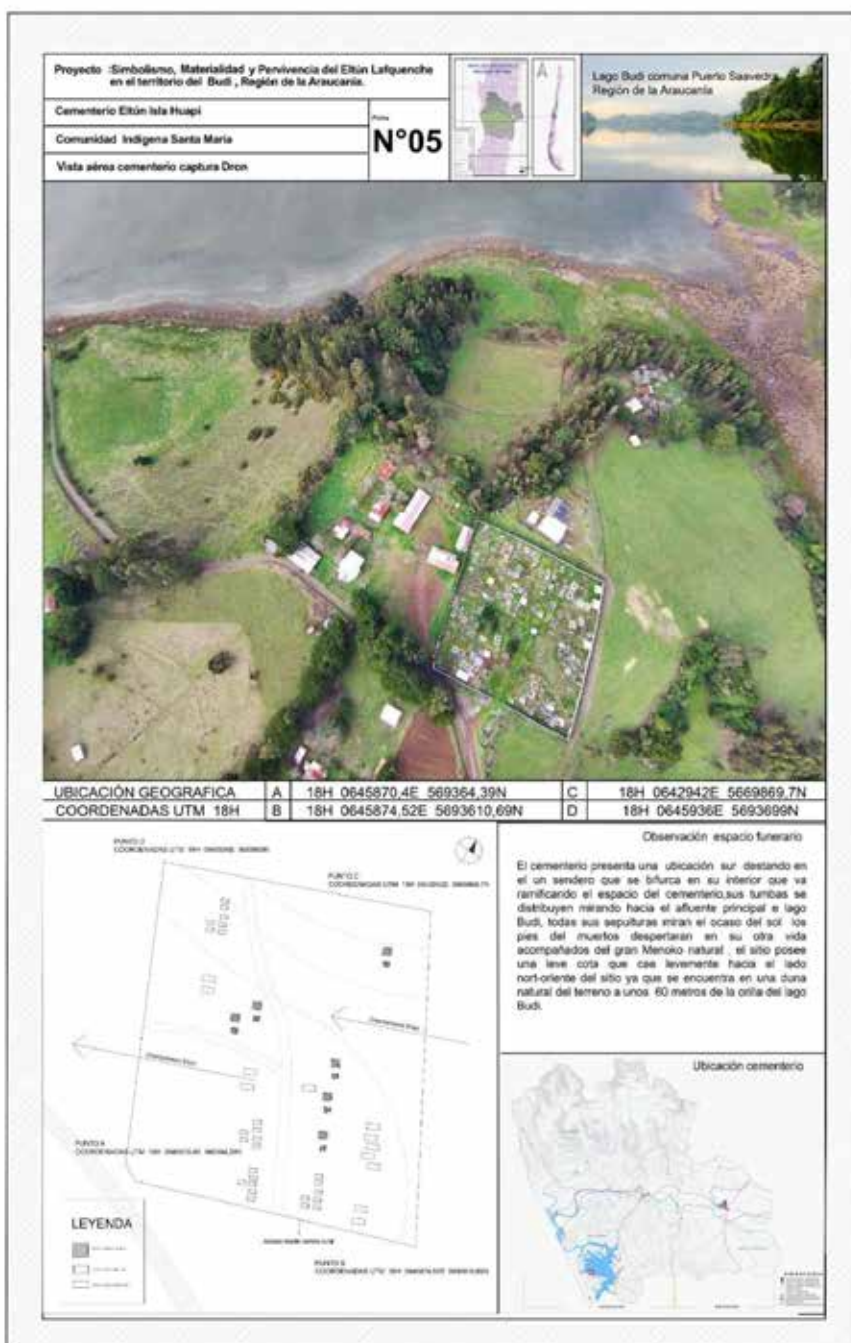
Elevación frontal

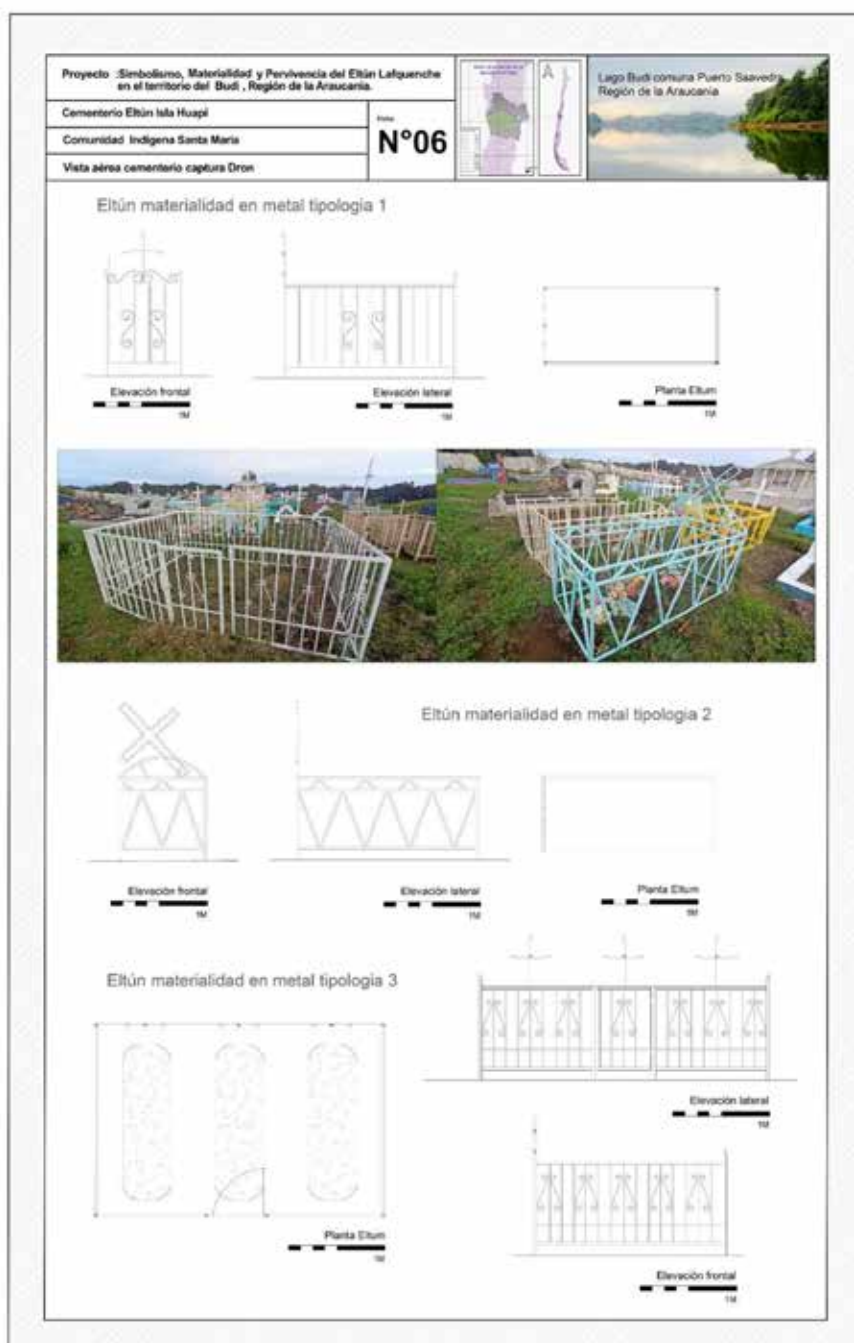


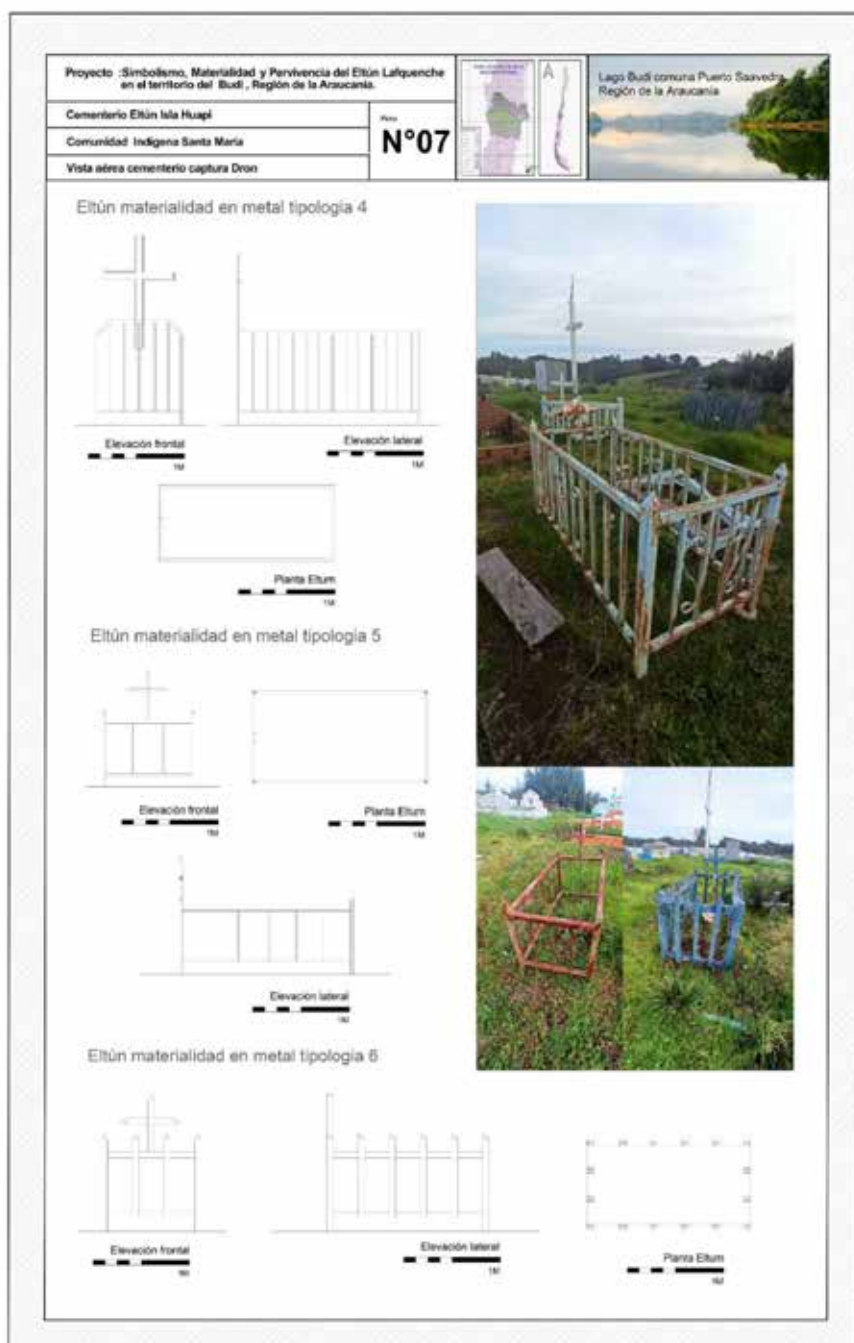


Elevación lateral

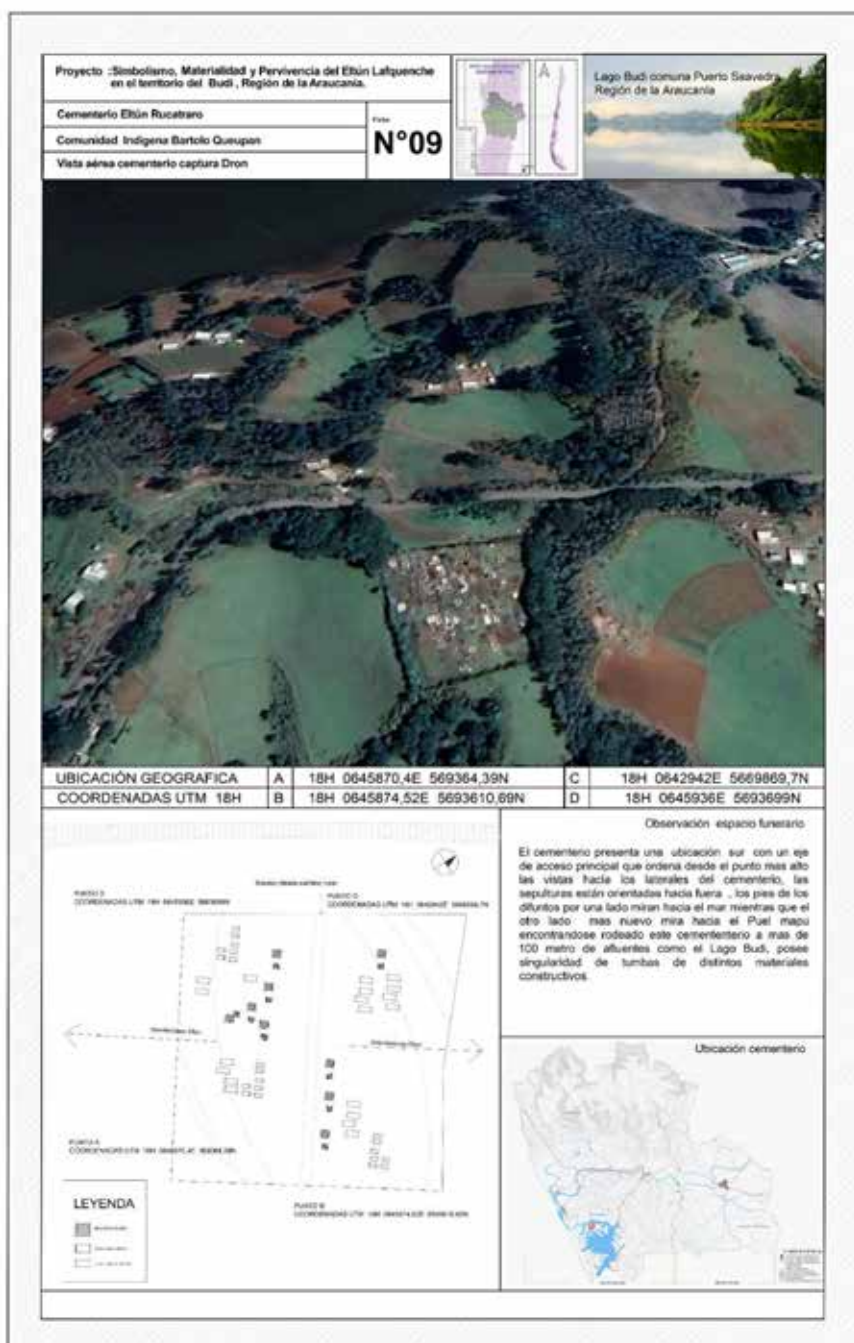


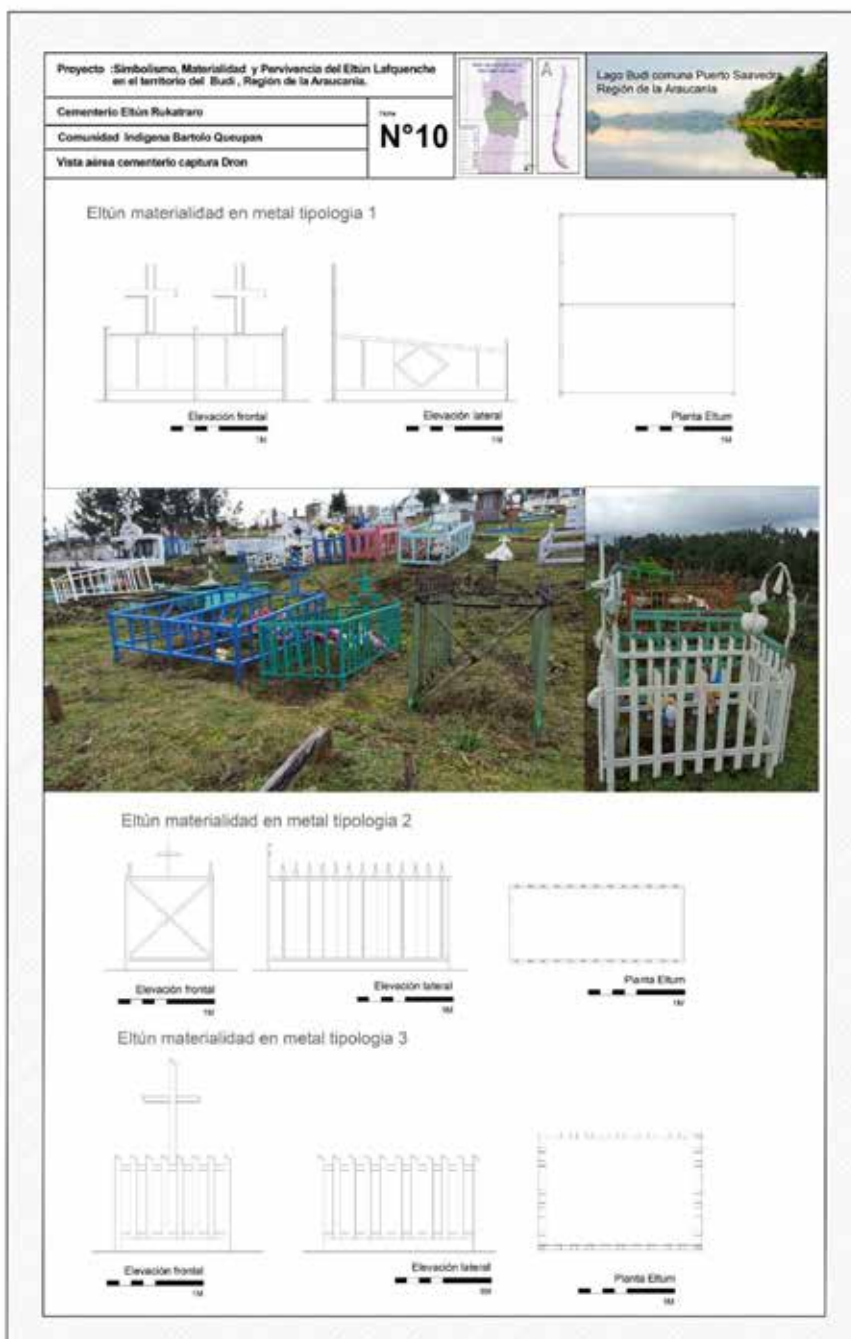


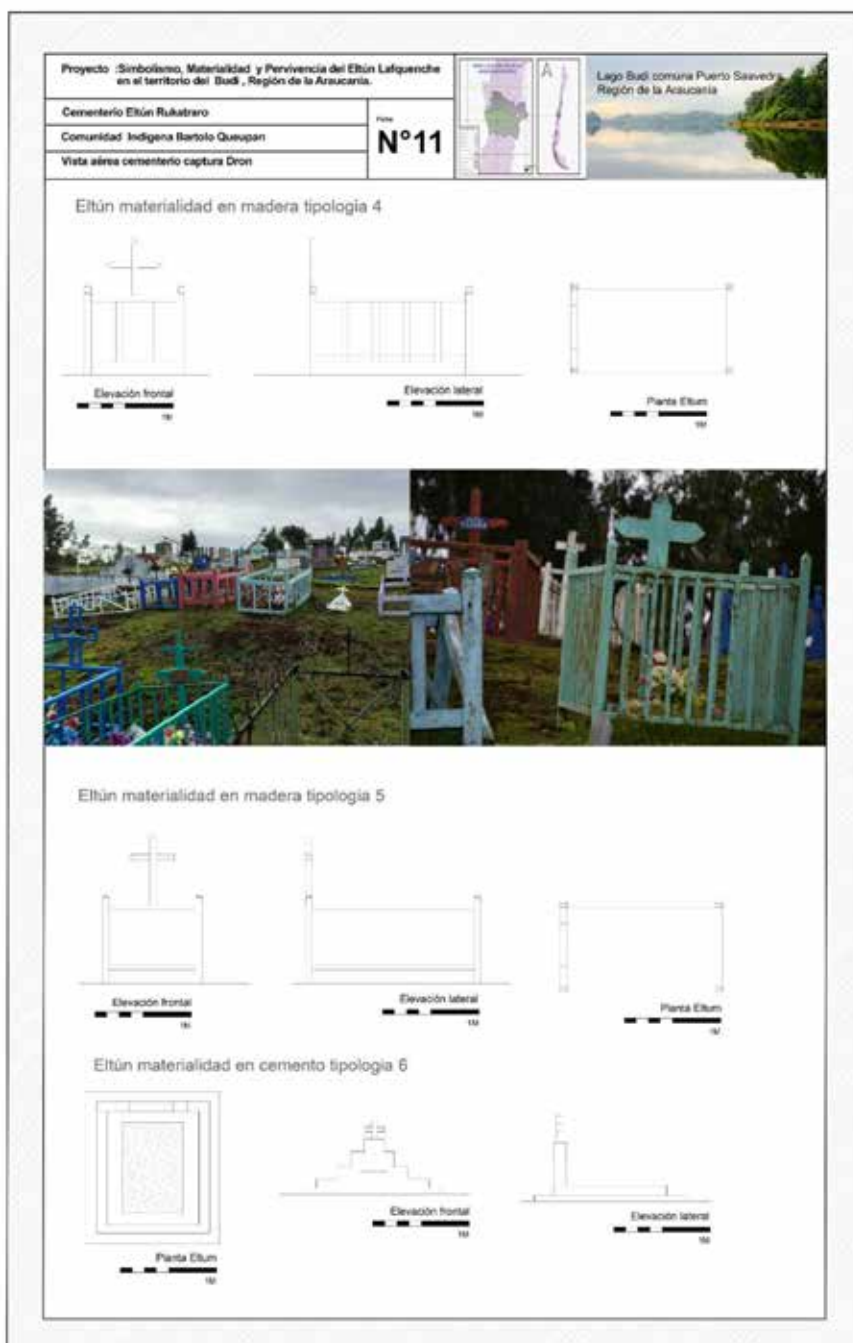


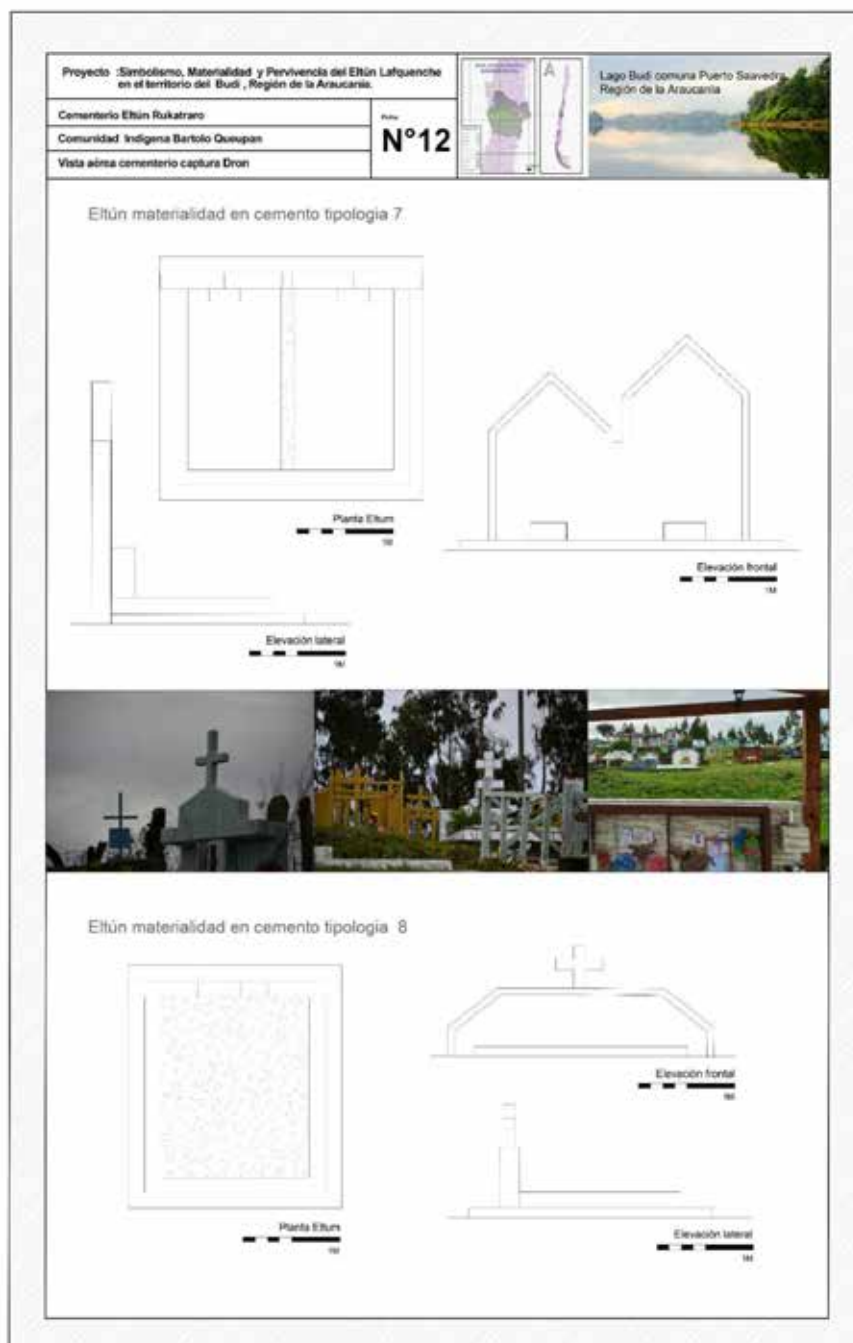












INFORME FINAL:

***TRARÜWE Y KUPÜLWE PARA PICHIKECHE:
ARTEFACTOS PARA LA CRIANZA MAPUCHE***

INTRODUCCIÓN

Esta investigación profundiza y amplía el conocimiento de la colección de textiles mapuche, específicamente de los *trarüwe*, al conectarla con la colección de *kupülwe*¹, o cunas mapuche custodiadas por el Museo Regional de La Araucanía, ambos artefactos elaborados para el cuidado de las y los *pichikeche* (niños y niñas mapuche) en sus primeros meses de vida.

Anteriores proyectos FAIP (Chacana, 2012, 2013) evidencian que una de las piezas textiles del Museo Regional de La Araucanía es un *pichitrarüwe* (pequeña faja) que corresponde a las usadas en los *kupülwe*. Esta faja para cuna motivó nuestro interés investigativo en las relaciones técnicas, sociales y simbólicas mediante la asociación de artefactos textiles y de madera creados para la crianza mapuche. En consecuencia, la pregunta que orientó este estudio fue: ¿Qué características y relaciones técnicas, sociales y simbólicas contienen los *pichitrarüwe* y *kupülwe* en la crianza de *pichikeche*?

Este estudio es exploratorio, recurre a un método integrado basado en una investigación de corte etnográfico, etnohistórico e histórico, y museológico, de manera de ampliar el conocimiento de las colecciones de artefactos mapuche custodiadas por el Museo Regional de La Araucanía y de otros tres museos locales. La hipótesis es que el textil *pichitrarüwe* y la cuna *kupülwe* son parte de distintas dimensiones de la crianza de los niños y niñas mapuche (*pichikeche*) desde antes del nacimiento. Estos artefactos cumplían un importante rol en los cuidados iniciales de *pichikeche* y circulaban entre familias mapuche. Su creación y uso comparten aspectos técnicos, sociales y simbólicos propios del *kimün* o sistema de conocimiento mapuche. Dado que el objetivo general fue explorar los vínculos entre artefactos mapuche más allá de su materialidad, se analizaron contenidos en la literatura y en la memoria que expresa el *kimün* mapuche de quienes conocen, elaboran, usaron y usan estos artefactos.

Es así como esta investigación aumenta el conocimiento sobre las condiciones de la crianza inicial mapuche, sus prácticas socioculturales relativas a la formación y educación mapuche de las niñas y niños, asociada y potenciada por objetos relevantes que

¹ En la escritura del mapuzugun se utiliza el grafemario unificado. La pluralidad de la palabra *mapuche* ya se encuentra incorporada, por lo tanto, no incluye la letra *s*.

forman a la persona mapuche. También contribuye a la pertinencia cultural de estos artefactos en la nueva museografía del Museo Regional de La Araucanía, pues genera documentación y contenidos para un guion actualizado desde perspectivas interculturales y de género. Finalmente, este estudio integrará fotografías de alta calidad al registro de las colecciones, además de explorar y aportar en conocimiento desde y para museos locales, e incluso proponer posibles tipologías para estos artefactos.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Este estudio explora conexiones y características de dos artefactos de la crianza inicial mapuche: *trarüwe* y *kupülwe*, es decir, fajas textiles y cunas para *pichikeche*, relaciones poco conocidas desde la perspectiva de un museo. Para las fajas textiles contamos con documentación producida en anteriores investigaciones FAIP (Chacana, 2012, 2013), sin embargo, no hemos estudiado los *kupülwe* ni contamos con investigaciones específicas que vinculen estos artefactos.

En suma, esta investigación es un aporte a este vacío de conocimiento y, además, entrega una reflexión respecto de la importancia de abordar la relación sistémica de los artefactos indígenas, su vitalidad y la relevancia del conocimiento y uso de la terminología original, pues la documentación y la clasificación occidental de museos tiende a separar, traducir y estandarizar.

Las Imágenes 1 y 2 muestran dos escenas de madres y *pichiche* en *kupülwe*, e ilustran la relación entre los artefactos estudiados y la función del cuidado de niñas y niños mapuche, en específico, el amamantamiento y el porteo materno. La faja textil o *trarüwe* (*trar*: atar o amarrar; *we*: lugar) se reconoce como una prenda que se amarra en la cintura de la mujer mapuche y en este caso su uso en el *kupülwe*, donde destaca su utilidad y belleza técnica².

La investigación y conocimiento generado sobre el universo textil mapuche, especialmente sobre las fajas (Alvarado, 1988; Gordon, 1986; Joseph, 1929; Mege, 1987; Sepúlveda, 1985; Willson, 1992), junto a la investigación de la colección de *trarüwe* que custodia el Museo Regional de La Araucanía (Chacana, 2012, 2013, 2017), reconocen las complejas dimensiones del textil mapuche y del *trarüwe* en particular, a la vez que demuestran la importancia de abrir las colecciones de museos a investigadores no académicos, como las textileras.

² La presencia del *trarüwe* mapuche es prehispánica, según lo demuestran los fragmentos de una faja elaborada en lana de llama (*Lama glama*) perteneciente al sitio arqueológico Alboyanco (1300-1350 d. C.), cercano a la ciudad de Angol (Brugnoli y Hoces, 1995).



Imagen 1. Mujeres mapuches con sus hijos, una de ellas amamantando, circa 1901. (Autor desconocido. Colección del Museo Histórico Nacional, N.º de inventario: FB-4340, papel positivo monocromo)



Imagen 2. Mujeres mapuche con hijo en *kupülwe*, 1950. (Autor desconocido. Colección del Museo Histórico Nacional, N.º de inventario: FC 36-06)

A grandes rasgos, en su dimensión práctica la faja se relaciona con la necesidad de otorgar “firmeza” a la zona central del cuerpo. En las mujeres la firmeza se concentra en la zona del vientre y, en el caso del varón, hacia la zona lumbar. En su dimensión simbólica, la faja otorga una “fortaleza” ligada a la mujer, la maternidad y el cuidado del ser que está por nacer. Las investigaciones indican que los *trariwe* contienen mensajes dinámicos y trascendentes, además de ser artefactos diferenciadores socio-territoriales:

Los mensajes que transmite, lejos de contradecirse, se complementan y potencian. Las variadas interpretaciones que han dado sus investigadores han visto la conexión con las grandes fuerzas de la naturaleza, con la creación del mundo, con la fertilidad, con la capacidad femenina de procrear y con la divinidad suprema (Chacana, 2012, p. 154).

La existencia de una pequeña y delicada faja textil en la colección fue el impulso para seguir con estas nuevas hebras investigativas relacionadas con la presencia y sentido de las fajas en distintas etapas del ciclo vital mapuche.

Las textileras mapuche manejan códigos textiles que nos permiten considerar un textil indígena como una “otra textualidad” (Arnold y Yapita, 2005) cuyos tejidos comunican elementos propios de su cultura. Estos códigos indígenas³ se expresan materialmente en aspectos técnicos como firmeza, tamaño, color, iconografía, bordes, terminaciones, entre otros, y en aspectos inmateriales posibles de interpretar por sus creadoras; de ahí también la importancia de activar la memoria personal y colectiva unida a los artefactos. Así, desde una metodología participativa, con perspectiva intercultural y etnoestética (Grebe, 1983), las textileras mapuche posibilitaron otras clasificaciones para la colección de *trariwe* del Museo Regional de La Araucanía.

Entonces, esta investigación postula que los artefactos *trariwe* y *kupülwe* actuaban unidos en la etapa inicial del ciclo vital y circulaban asociados en un sistema de relaciones sociales, económicas, simbólicas mapuche.

El Museo Regional de La Araucanía resguarda siete *kupülwe*, sin embargo, la exposición permanente actual no los integra. Por eso, este estudio también proporciona avances investigativos para aportar a una nueva museografía con mayor pertinencia cultural respecto del sistema de clasificación de la sociedad que los creó. Vemos la importancia de conectar estos artefactos domésticos con aspectos educativos y didácticos actuales, uniendo el pasado con el presente, de modo de reconocer a los mapuche como cultura viva. Además, es necesario reflexionar y modificar todos estos contenidos del guion desde la perspectiva de género e interculturalidad actual.

³ Chacana (2012) indica que los códigos textiles de los *trariwe* contienen diferenciadores territoriales y sociales. En la dimensión territorial, las fajas de la colección provenían de distintos sectores del Wallmapu y en la dimensión social se logró identificar que la mayoría de los *trariwe* fueron usados, según roles y ciclo de vida mapuche, por machi hombre, machi mujer, parteras, mujer *kimche*, mujeres jóvenes y *pichikeche*.

Como se mencionó, el Museo Regional de La Araucanía (MRA) custodia una pequeña faja textil de *kupülwe* cuyo número de inventario es 906 (Imagen 3).



Imagen 3. *Trariüwe* de *kupülwe*, N.º de inventario 906, lana de oveja. Colección de fajas del Museo Regional de La Araucanía. (Fotografía: Gastón Calliñir Schifferli)

La finalidad de la investigación es caracterizar y encontrar relaciones entre dos artefactos de crianza mapuche: *pichitrariüwe* y *kupülwe*. Entonces, interesa responder a la pregunta: ¿Qué características técnicas, sociales y simbólicas contienen los *pichitrariüwe* y los *kupülwe* en relación con la crianza de *pichikeche*?

Para abordar la dimensión material de los artefactos observamos y medimos las cunas tanto de la colección del MRA como de cuatro museos locales de La Araucanía y un museo de la región de Los Ríos, sector Malalche. Investigamos los *kupülwe* del Museo Antropológico Municipal Rosa Sandoval Grandon (comuna de Cunco), del Museo Comunitario Despierta Hermano de Malalhue (comuna de Lanco), del Museo de la Escuela Deume de la comuna de Puerto Saavedra y del Museo Leandro Penchulef PUC-Villarrica.

Nuestra hipótesis, amplia y plausible, es que el textil *pichitrariüwe* y la cuna *kupülwe* se relacionan en las distintas dimensiones de la crianza de los niños y niñas mapuche desde antes del nacimiento. Estos artefactos cumplían un importante rol en los cuidados iniciales de *pichikeche* y circulaban entre familias mapuche. Su creación y uso contenía aspectos técnicos, prácticos y simbólicos propios del *kimiün* o sistema de conocimiento mapuche.

El método integró trabajo de gabinete y de campo, además de la asesoría permanente de Soledad Pichicón, joven textilera experta en *trariüwe*, quien realizó la réplica del *pichitrariüwe* (n.º 906) de la colección del Museo Regional de La Araucanía.

METODOLOGÍA

Dado el carácter del problema, este estudio se plantea como exploratorio y utiliza un método integrado fundamentado en una investigación de corte etnográfico principalmente mediante entrevistas, histórico, documental y museológico basado en el registro y análisis de colecciones de cunas mapuche con fajas que se encuentran en museos de La Araucanía.

Por la amplitud ancestral del territorio mapuche, el recorrido investigativo nos llevó más allá de la región, por ejemplo, al Museo de Malalhue, comuna de Lanco y territorio

huilliche, región de Los Ríos, y a entrevistar al *kimche* Antonio Chihuaicura en Tirúa, región del Biobío.

Abordamos conocimientos y memoria actual contrastada con antecedentes históricos sobre costumbres de crianza mapuche. Paralelamente, se desarrolló un proceso de prospección y análisis de *kupülwe* y sus relaciones con *trariüwe* existentes en colecciones de museos locales con el fin de identificar diferencias materiales y de hacer un registro fotográfico en alta calidad para generar una exposición temporal en el Museo Regional de La Araucanía.

Las técnicas de registro y de análisis utilizadas fueron las siguientes:

—Análisis bibliográfico y fotográfico: Esta etapa se orientó a la revisión de literatura pertinente y a contrastar la información histórica y fotográfica. Los textos fueron fichados y analizados de acuerdo con técnicas historiográficas.

—Registro de entrevistas: Se realizaron nueve entrevistas en profundidad a textileras mapuche, *machi*-partera o *puñeñelche*, *lonko* y a hombres *kimche* que usaron o fueron creadores de *kupülwe*. En tres de ellas participaron otros miembros de la familia. Este proceso fue registrado en grabaciones de audio, fotografía y notas de campo, y se basó en criterios de respeto intercultural y consentimiento informado firmado de cada participante, según el protocolo de investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

—Registro de objetos en museos locales: Etapa orientada al análisis, descripción y fotografía de alta calidad de la colección de *kupülwe* del Museo Regional de La Araucanía y de tres museos locales (ver Anexo 1).

—Reproducción textil de *pichitrariüwe*: Soledad Pichicón, textilera asesora del proyecto, elaboró una réplica del *pichitrariüwe* (pieza n.º 906) con fines didácticos (Imagen 4).



Imagen 4. Izquierda: *Pichitrariüwe* original. Centro: Soledad Pichicón y bebé en su vientre analizando el textil para elaborar la réplica del *pichitrariüwe*. Derecha: Réplica.

RESULTADOS

Algunas referencias históricas del *kupülwe*

La crianza mapuche y sus artefactos tiene escasa presencia en la literatura. Sabemos que los estudios históricos se caracterizan por su androcentrismo y, en este caso, maternidad e infancia mapuche se encuentran en una esfera doméstica indígena y femenina, lugar alejado del interés común de cronistas, viajeros, antropólogos o historiadores de la sociedad mapuche.

Los autores que consideran describir la cuna mapuche notan su importancia y condición especial de cuna transportable, observaciones que se desarrollan principalmente desde mediados del siglo XIX.

Entre los primeros relatos identificados se encuentra el del cacique Pascual Coña (1840-1927), del lago Budi, La Araucanía. Este testimonio fue entregado al misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach y remite al pasado prerreduccional. Esta descripción del *kupülwe* es una de las más detalladas. El lonko Pascual Coña describe que “la cuna se compone de varias tablillas, puestas en forma de canoa; las dos tablas laterales quedan más largas, de manera que sobresalen en el extremo superior e inferior de la cuna; ‘tiene patas’, se dice” (Moesbach, 2017, p. 202).

Dadas las diferencias lingüísticas entre los territorios mapuche, en algunos términos asociados al *kupülwe* y *trariwe* provenientes del territorio *lafkenche*, Pascual Coña se refiere a la faja del *kupülwe* como *pollqui*.

También destaca la condición de observador del *pichiche* en su cuna: “La cuna con la guagua queda arrimada a la pared de la casa. El niño que está parado en su cuna puede ver a su madre y todas las personas que trajinan por la casa, con eso se sosiega” (Moesbach, 2017, p. 203). El relato indica la importancia de la observación del entorno familiar en la crianza y la tranquilidad que ello produce en el infante.

En otro testimonio de mediados del siglo XIX, el investigador y viajero norteamericano por territorio mapuche Edmond Reuel Smith nota tranquilidad y felicidad en la crianza en cuna mapuche:

Había una guagua que pasaba suspendida de un gancho, o apoyada contra la pared; estaba fijada de tal manera a un marco de colihues que solo por el movimiento de los ojos se podía notar que estaba viva. Era de suponer que con el constreñimiento tan prolongado sería bastante molesto para la criatura; pero no demostró ninguna intranquilidad y mis observaciones me convencieron de que el más sosegado y contento de los nenes es el de los mapuches (Salgado, 2016, p. 184).

En la Imagen 5, el grabado de Reul Smith muestra dos cunas, a la derecha el *kupülwe* y con faja *trariüwe*; a la izquierda, una colgante llamada *chiwa*⁴.

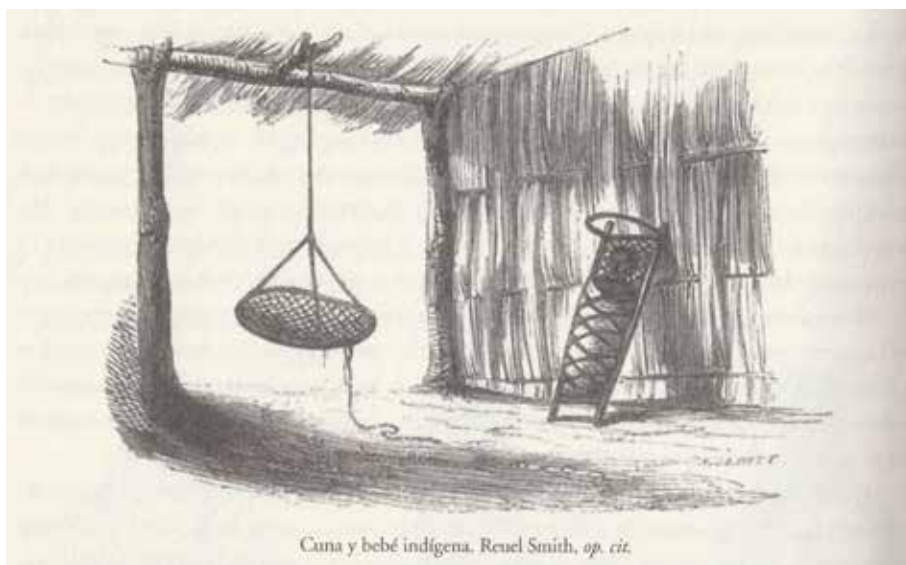


Imagen 5. Grabado de Edmund Reuel Smith. (Salgado, 2016)

Las descripciones del siglo XIX, así como algunas fotografías⁵, indican el uso, conocimiento y vigencia del *kupülwe* antes de la ocupación de La Araucanía; los detalles de Pascual Coña, el grabado y la admiración sobre el artefacto son también evidencias de su importancia en la crianza y vida mapuche.

Para este periodo también identificamos un relato sobre el *kupülwe* en el Puelmapu, de autoría del militar argentino Federico Barbará (1838-1893), destinado al ejército fronterizo contra las agrupaciones pampas, quien a mediados del siglo XIX escribió “Usos y costumbres de los indios pampas”:

Las indias para criar a sus hijos, se sirven (en lugar de cama) de una tablita de dos pies de longitud y uno de latitud. Esta tablita la alisan lo más que pueden, y en los costados, hace quince o veinte agujeros con distancia de una y media pulgada; enseguida pasan por ellos unos cordeles o correas, cuyas extremidades las anudan dejando un vacío semicircular, para colocar al indiecito (Barbará, 1856, p. 142).

⁴ La *chiwa* o cuna colgante fue nombrada por algunos de las y los participantes de la investigación, sin embargo, nadie la usó ni la tiene entre sus artefactos actuales.

⁵ Este estudio permitió recopilar fotografías de cunas *kupülwe* que no se incluyen en este texto.

Barbará describe el artefacto desde el Puelmapu (territorio mapuche al oriente de la cordillera de los Andes):

Adentro de este vacío ponen unas pieles de carnero; y varias otras para llenar por este medio los claros que hacen los cordeles; envuelven a la criatura en una bayeta; la colocan dentro del cajoncito y pasando una faja por encima de los brazos y a los pies otra, queda ligado de modo que no pueda hacer otro movimiento que con la cabeza, que es lo único que queda descubierto (Barbará, 1856, p. 142).

Entonces, el uso del *kupülwe* estaba asentado entre las agrupaciones indígenas del Puelmapu de mediados del siglo XIX y fue parte del interés descriptivo del militar argentino que avanzaba en su conquista.

Para inicios del siglo XX, en el texto *Comentarios del pueblo araucano, la gimnasia nacional* (1914), del profesor Manuel Manquilef con comentarios de Rodolfo Lenz⁶, ya se plantea abiertamente una pregunta crítica sobre el uso de la cuna: “Desde que el niño viene al mundo sabe lo que es el frío, calor, agua y prisión pues ¿Cuan doloroso no será para él permanecer encerrado en su cuna, envuelto en fajas sin poder mover ningún miembro de su cuerpo?” (Manquilef, 1914, p. 85).

El profesor Manquilef cuestiona las condiciones de salud corporal de los niños y niñas que ocupaban este artefacto. Seguramente, esta crítica se fue ampliando en el tiempo, especialmente con el ingreso masivo de los niños y niñas mapuche a las escuelas.

A mediados del siglo XX se desarrollaron investigaciones antropológicas que incluyeron aspectos más detallados de la vida doméstica mapuche. Destaca aquella sobre las prácticas de crianza de la infancia mapuche de la religiosa e investigadora alemana, doctora *honoris causa* en Antropología, Inez Hilger (1891-1977), quien durante 1946-1947 recorrió Panguipulli, Coñaripe, Boroa y principalmente Alepué, en San José de la Mariquina, realizando trabajo de campo. Sobre la creación y uso de un *kupülwe*, indica: “El *kupülwe* se construye antes que nazca el primer hijo y permanece en la familia hasta que no se esperen más niños y luego se regala a quien lo necesite, pero previo a eso nunca se presta ni se pide prestado” (Hilger, 2015, p. 27).

La autora plantea que es un artefacto que está en uso, que se debía preparar desde antes del nacimiento y que circulaba bajo las relaciones de redistribución de los recursos familiares. Además, la investigadora se refiere a dos tipos de cuna de madera, una con un respaldo en la cabeza y la otra no. También identifica distintos propósitos, como mantener una postura correcta, aliviar el trabajo de la madre, solicitar a

⁶ En el texto, Rodolfo Lenz traduce a Manquilef: “Desde su nacimiento el indio conoce el frío, el calor, el agua i el estar amarrado; pues como no habría de conocer el estar amarrado, cuando está tan bien fajado en su cuna?”. Sobre estas interesantes diferencias, ver Payàs (2015, p. 105).

otro niño que lo cuide, lugar de protección para dormir siesta, medio de transporte para llevar la guagua a la espalda en cortas distancias y también a caballo, por largas distancias (Hilger, 2015). Hilger detalla que no hay medidas estándar ni ceremonias sobre su construcción, ni tampoco se fija en aspectos simbólicos de su uso, sino que más bien se centra en las prácticas domésticas cotidianas.

Por la misma época llegó a Chile el antropólogo estadounidense de origen ruso Titiev Mischa (1901-1978), académico de la Universidad de Michigan que desarrolló trabajo de campo en las cercanías de Chol Chol, región de La Araucanía, en 1947. Sobre el *kupülwe*, expresa:

El bebé pasaba aproximadamente el primer año de su vida atado a una cuna, *kupulwe*, pero la costumbre ya no existe. Ya no es universal. La cuna araucana está hecha de una especie de visera para proteger al niño del sol, ya que se cree que demasiada luz solar provoca pecas y ojos bizcos. Se envuelve al niño en una tela suave y luego se le sujeta con suaves tiras de cuero, en lugar de cuerdas o cordones (Titiev, 1951, p. 87).

Este investigador relega el *kupülwe* al pasado y se fija en las transiciones culturales de la zona de Chol Chol, donde, según sus notas de campo, la cuna tradicional ya no se usa. Tal como propone el Estado chileno, la educación y la salud pública van de la mano, lo que provocó enormes transformaciones sobre la familia mapuche y su modo de crianza, sin embargo, la investigadora Inez Hilger observa mayor vigencia de este artefacto en los territorios que visitó.

En el siglo XXI múltiples textos académicos abordan la crianza y valores de la cultura mapuche (Alarcón y Nahuelcheo, 2008; Alarcón et al., 2017; CIEG, 2006; Llanquino, 2009; Mella, 2022; Quidel et al., 2005; Sadler y Obach, 2006, entre otros).

Por su parte, en diversos organismos públicos han surgido documentos sobre la educación y la salud de la niñez que abordan elementos culturales que permiten reconocer la diferencia con mayor perspectiva intercultural en salas cuna o jardines infantiles, considerando que ya no solo son educados por la familia. Actualmente se asume una perspectiva intercultural más integral y conectada con el *zugun* (habla como capacidad de todo ser vivo) y *kimün*, o sistema de conocimiento mapuche, en la formación de la persona o *che*:

Existe una idea que los *püchukeche* deben participar del mundo desde muy temprana edad. Por ello es la explicación que posee la cuna mapuche que se deja en una posición vertical en donde el bebé tiene un dominio visual del mundo que lo circunda (Quidel, 2023, p. 149).

Para Quidel (2023), el artefacto expresa el *kimün* mapuche respecto de la formación de un *külfün che*, es decir, de una persona sana.

Alarcón y Nahuelcheo, por ejemplo, abordan creencias sobre el embarazo, parto y puerperio en la mujer mapuche. En su investigación, las mujeres entrevistadas se refieren a las fajas elaboradas de manera especial para los recién nacidos: “Yo lo hago como lo hacía mi mamá, le pongo jugo de matico y un trapito con una fajita, antes se hacían fajas especiales para los niños, pero ahora ya no hay esa costumbre, yo le pongo una faja de género” (Alarcón y Nahuelcheo, 2008, p. 198).

El testimonio demuestra que determinadas prácticas de cuidado y crianza permanecen en la intimidad del hogar y se traspasan entre mujeres por generaciones.

Desde los años 80 en adelante del *trariüwe* se destacan sus múltiples y heterogéneos mensajes (Alvarado, 1988; Bélec, 1990; Gordon, 1986; Mege, 1987; Riquelme, 1990; Sepúlveda, 1985; Willson, 1992).

Alvarado se refiere a la fuerza que otorga el *trariüwe*: “El apego e identificación de la mujer adulta mapuche con su *trariüwe* es tan significativo y es una pieza tan sustancial de su atuendo, que cuando se desprende de él siente que está abandonada de la fuerza primordial” (1988, p. 64). Protección y fuerza se concentran en el *trariüwe* que amarra el vientre materno.

Las fajas contienen mensajes socioterritoriales y, lejos de contradecirse, se complementan y potencian (Chacana, 2012). Entonces, el textil *trariüwe* condensa información personal y social que se une al *kupülwe* para la formación de la persona o *che*.

A continuación se sintetizan conceptos y elementos relevantes que emanan de los testimonios de las y los participantes, y que contribuyen a la consecución de los objetivos propuestos. Se identifican cuatro temas centrales: artefactos para la renovación del *che*, materialidades del *kupülwe*, formación corporal del *che* y el *newen* del *kupülwe*.

Artefactos para proteger la renovación del *che*

Al remitirse al origen lingüístico de los términos mapuche *trariüwe* y *kupülwe*, se observan interesantes diferencias entre traducciones literales provenientes de diccionarios y los conocimientos derivados del *kimün* mapuche y la memoria actual. Así, en el diccionario de Fray Félix de Augusta, *kupülwe* se define como una “cuna (la de los indios)” (1996, p. 95) y *trariüwe*, como una faja para amarrar “con los que se viste a los recién nacidos” (De Augusta, 1995, p. 161). En un texto más antiguo, el *Diccionario Araucano-Español o sea Calepino Chileno-Hispano*, del padre Andrés Febrés, de la Compañía de Jesús, reproducido textualmente de la edición de Lima 1765 por Juan M. Larsen, e impreso por Juan Alsina, Buenos Aires, se indica: “Cupulhue, la cuna de los chiquillos en que duermen y los cargan” (Febrés, 1882, p. 72). Al descomponer

las palabras *trariwe* y *kupülwe* emana una mejor comprensión de su relación con aspectos relativos a la crianza mapuche. Sobre el sufijo “*we*”, el diccionario de Félix de Augusta indica que significa “lugar donde hay dichas cosas” y que cuando se trata de un adjetivo se refiere a “lo nuevo o reciente”; en esta última acepción, el significado y sentido de los artefactos estudiados se afianza.

Respecto del sentido de los términos, el educador intercultural Luis Nahuel Alchao, de Collileufu, de la comunidad Pascual Painemilla, Puerto Saavedra, indica: “Hay dos sonidos ahí, como *kupul* y *we*, el *kupul* sería como el proteger, el cubrir y cuidar, serían como tres palabras así, tres conceptos: proteger, cuidar y cubrir, ese sería el *kupul*, y el *we*, que esa protección y esa de cubrir y ese cuidar siempre está presente” (Luis Nahuel, *kimelfe*, Collileufu).

La cita destaca el amplio sentido del concepto de protección del vocablo, de modo que este artefacto no solo cubre y cuida al *pichiche* en sus primeros meses de vida, sino que además se plantea como permanente.

Complementando el sentido anterior, la machi Silvia Llanquileo Quilamán, de la comunidad pehuenche Quilaleo de Chol Chol, indica que *kupülwe* “es envolver lo nuevo, envolver ese bebé que es algo nuevo, algo pequeñito, a veces tan chiquitito, es *kupülwe*, ...es como abrazar” (Silvia Llanquileo, machi, Chol Chol).

Así, al abordar el vocablo desde una perspectiva lingüística, se va configurando una comprensión más integral del artefacto. El *kupülwe* protege y abraza a los más pequeños, pero además contiene un sentido social que nos remite a la permanente renovación mapuche.

Otro cariz del término lo presenta Isabel Riveros Quilacán, encargada del Museo Comunitario Despierta Hermano, de Malalhue. Para ella, el significado de *kupülwe* se asocia a un lugar que ya conocemos, un lugar al que se vuelve, concepto que se relaciona con llevar a caballo: “Te llevo de nuevo... en el mismo lugar” (Isabel Riveros Quilacán, *kimche*, Museo Malalche).

Respecto del *trariwe* y su relación con el cuidado del *pichiche*, conversamos con el *lonko* Carlos Pehuenche, de Chol Chol, y su esposa, la *machi-puñeñelchefe* (partera) Silvia Llanquileo Quilamán, sabios mapuche que conectan estos objetos con dos sentidos: de una parte, como extensión del ombligo por estar y seguir conectado con la madre, y por otra, como amarra que envuelve para lograr ser una persona recta. A su vez, considera otros dos sentidos al menos, ser *nor-che* tanto en lo físico como en la forma de ser mapuche: “El *trariwe* es como el ombligo del pequeño que está volviendo y me está amarrando, para ser un *norche* o ser una persona recta, derecha. Todo tiene un horizonte en el cual está enmarcado ese tema, todo, todo y un objetivo” (Carlos Pehuenche, *lonko*, Chol Chol).

De esta manera se va configurando un diálogo entre significados y sentidos, entre palabras y objetos, lo que nos introduce en el plano filosófico de los artefactos, asociado al sentido de la vida en la sociedad mapuche, ser persona recta o *norche*. Al ser pensados así, identificamos que estos objetos se encuentran implicados, es decir, *trariüwe* y *kupülwe* colaboran para cumplir objetivos comunes y superiores. Estos componentes materiales se activan simbólicamente bajo las prácticas sociales de crianza y formación del *che*, cuyos contenidos se relevan hacia un plano inmaterial y trascendente para llegar a ser *norche*.

Para denominar la faja pequeña que envuelve al *pichiche* en su cuna, Isabel Riveros Quilacán, de Malalche, sugiere el término *metatrariüwe*: “El *meta* es en brazos, o sea, el *trariüwe* a ti te lleva... *meta* es abrazar, entonces el *trariüwe* cumple esa misión, *pichitrariüwe* es un *trariüwe* pequeño” (Isabel Riveros Quilacán, *kimche*, Museo de Malalche).

Entonces, al adentrarse en la lengua mapuche y el *kimün* de Isabel Riveros, el término *metatrariüwe* se orienta mejor al sentido de la faja textil, es decir, a la protección y cuidado de un recién nacido. Ambos conceptos son correctos, sin embargo, *metatrariüwe* apunta a la acción de contener y *pichitrariüwe* se refiere a su forma pequeña, términos que se complementan y permiten comprender mejor la vida social del objeto.

Materialidades del *kupülwe*

En este apartado nos referiremos principalmente a las condiciones materiales del *kupülwe*, tales como procedencia, tamaños, tipos de madera y partes que conforman la cuna mapuche.

Se identifica que quienes elaboraron los artefactos eran familiares directos. En el caso de la cuna, el fabricante podría ser el abuelo o el padre, y en el caso de las fajas, la abuela o madre. Actualmente, algunos artesanos expertos en maderas los elaboran para familias que lo están volviendo a usar. Al interior de las grandes familias mapuche la cuna también se prestaba, se podía facilitar para otros *pichiche*, pero no antes de terminado su periodo de uso, como indicó Hilger (2015). Además, cuando ya no estaba en buena condición, se hacía otro.

Sobre la elaboración, Antonio Chihuaicura, educador intercultural en Tirúa, relata:

Es la familia la que se encarga de construir el *kupülwe*, generalmente el papá lo sabe hacer, porque generalmente lo sabían hacer, es el papá quien hacía el *kupülwe* y quizás el abuelo, y la abuela era quien tejía, en este caso, el caso que yo sé de mi familia, porque mi tía me dijo, mi mamá me hizo el *pichitrariüwe* para envolverme, esa fue mano de mi mamá.

El préstamo es una posibilidad y en la familia Sandoval Parra la cuna venía de la familia del padre de los hijos:

El viejito dijo: “Ya, este *kupülwe* ya no sirve, voy a hacerlo yo”, entonces hizo dos *kupülwe*, uno para el más chico y otro para el más grande, pero eso mi papá después los prestó... No volvieron ninguno de los dos, y ahí se perdió, ya después yo, cuando crie mi hijo... con el *kupülwe* de mi suegra (Luisa Sandoval, *düwekafe*, Padre Las Casas).

Se evidencia que la elaboración de las cunas mapuche es una tarea familiar masculina y que podían ser utilizadas por varios *pichiche*. Respecto del tamaño, la textilera relata que existen dos medidas, lo que se corrobora en el análisis de las colecciones (ver Anexo 1): “Desde tres meses en un *kupülwe* más chico. Ya de seis meses es más grande, porque hasta un año se puede usar el *kupülwe*” (Luisa Sandoval, *düwekafe*, Padre Las Casas).

Sandoval se refiere a elaboración, tamaño y color del *pichitrariüwe* de sus hijos varones: “Más largo el *kupülwe*, tiene que ser más largo el *trariüwe*. Mi suegra, cuando me pasó el *kupülwe* ya estaba todo malito el *trariüwe*, y tuve que hacerlo yo... parece que era blanco con rojo” (Luisa Sandoval, *düwekafe*, Padre Las Casas).

La textilera también se refiere al artefacto y a que tiempo antes de ocupar la cuna *kupülwe*, para la primera etapa del recién nacido, se usaba un saquito de cuero: “Hay personas hábiles que lo hacen en un rato, mi finao papá lo hacía él mismo..., el cuerito le hizo, sí, cuando nació mi primer hijo... ese ya lo tenía cuando llegaba” (Luisa Sandoval, *düwekafe*, Padre Las Casas).

En síntesis, desde los primeros días de vida se usaba el saco de cuero, que Luisa denomina *kompüch*, luego, desde los tres meses aproximadamente, se usaba un *kupülwe* pequeño, y desde los tres meses de vida y hasta que comienzan a caminar, otro más grande.

Los artesanos Óscar Huaiquimil y Nekul Reumay, creadores de cunas mapuche, indican: “Las tres maderas que más se usaban cuando había madera; el pellín, canelo y avellano porque tienen buenas vibras, es liviano” (Óscar Huaiquimil, artesano, Freire).

El artesano destaca que las maderas son nativas y livianas, lo que transmite fuerza positiva. Nekul Reumay Painequeo, joven artesano hijo del *lonko* del *lof* Launache, en Chol Chol, elaboró un *kupülwe* para su sobrino y fue postulado al Sello de Artesanía 2021, en el que obtuvo mención honrosa⁷: “Toda la estructura se la fui preguntando a

⁷ Sobre el premio de excelencia en artesanía, ver Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (2021).

mi abuela... yo busqué un avellano para poder fabricar uno, por justamente por el peso que tiene y para apoyar los pies, no lleva ningún otro tipo de madera ahí, solamente el cuerito” (Nekul Reumay, artesano, Chol Chol).

La maestra textilera María Ester Llancaleo, de Puerto Saavedra, también recuerda que su *kupülwe* era de madera nativa y enfatiza en el color de su *trariwe*:

Cuando yo nací me hicieron un *kupülwe* de laurel, entonces, el laurel para ser una mujer fiel, fiel al hombre, y mi *trariwe* era de tricolor y rosado, rosado puro y si no celeste puro, y eso es teñido todo y ese hacía una cinta larga y se pasaba, y mi *kupülwe* era clavado también, lo clavaron, pero era madera de laurel” (María Ester Llancaleo, *düwekafe*, Puerto Saavedra).

María Ester Llancaleo comenta que las materialidades de ambos artefactos, madera y color, otorgan una fuerza especial a la mujer. Por otro lado, la utilización de clavos⁸ al parecer es una integración más contemporánea.

Óscar Huaiquimil identifica las partes principales de la cuna:

Alrededor del *kupülwe* había una perforación hecha por un fierro caliente, igual era regulable, porque si la guagua crecía un poco más, unos centímetros, hay que alargar para abajo... Lleva una cuerda como apretarse los zapatos o zapatillas para tensarla, soltarla, hacerle un nudo fácil en caso de emergencia desatar, pa las camitas, pa sus cabeceras, cuero enrollado así cilíndricamente y como una sábana pa que se acueste ahí de espalda (Óscar Huaiquimil, artesano, Freire).

Sobre las materialidades de la cuna, Luis Nahuel considera que el cuero, la lana y la madera son las tres fundamentales (Imagen 6):

Yo creo que tendríamos que hablar del *trülke uficha* y del pontro porque usaban el cuero, pero también usaban la lana, el tejido a telar, y se sigue usando el tejido de la lana... pero eso también depende del territorio, en la cordillera a lo mejor usaban otro tipo de material o, en el norte, cada pueblo, otro animal, exactamente otro animal, depende de eso y madera, obvio, nativa (Luis Nahuel, *kimelfe*, Puerto Saavedra).

⁸ De los 15 *kupülwe* investigados, 11 tienen clavos, al parecer algunos originales, mientras que otros son parte de su conservación en el museo. Esta es aún materia de investigación.

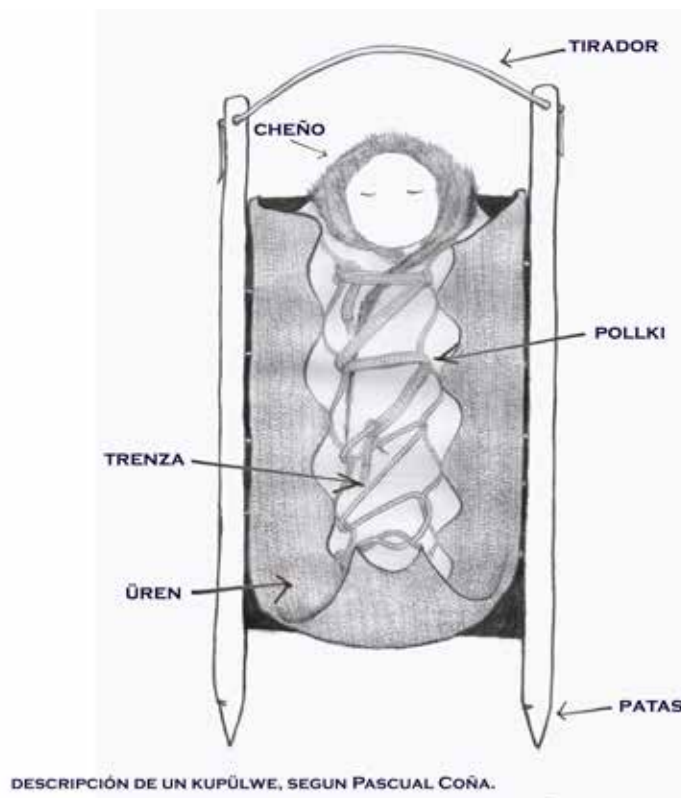


Imagen 6. *Kupülwe*. (Ilustración de Patricia Muñoz Pérez a partir de las memorias de Pascual Coña)

Una descripción más actual, proveniente de la *diüwekafe* Luisa Sandoval, de Padre Las Casas, cerro Conunhueno, se basa en un *kupülwe* elaborado para su nieta. Desde afuera hacia dentro las partes son la *cuna* de madera en sí, el *textil* tejido a palillos con perforaciones por ambas partes, unas para acoplarse a la madera y otras a la faja. Estos ojales están en el borde del textil y permiten pasar las fajas que sujetan el *pichiche*. También está el textil o *pañó suave* para envolver como un lulo a la guagua y encima un cuero suave llamado *kompüch* (*trülke*), luego se pone la faja pequeña o *pichitrariüwe* y el cordón trenzado con crin de caballo o *wezki*, que amarra las piernas y termina de acomodar y sostener todo el sistema de cuidado. Por arriba de la cuna puede haber un *colihue* para instalar una sombrilla, paño para evitar el sol en la cara, y una *cuerda de cuero* para tomar o colgarse la cuna en la espalda.

Se identificó que en la zona de Lonquimay, en sector Pedregoso, las cunas se elaboran en colihue, que es más práctica y liviana para agrupaciones trashumantes que viajaban largas distancias.

Formación corporal del *che*

La investigación indica que el uso del *kupülwe* y *trariüwe* es considerado de gran beneficio en el proceso de formación corporal y crecimiento sano de los niños y niñas mapuche.

Respecto de la faja, se evidencia que el *trariüwe* es una prenda que fortalece el vientre materno desde el embarazo. En la memoria está el recuerdo de que se usaba el *trariüwe* en el momento del parto. En las etapas posteriores al parto, los relatos profundizan en la relevancia del cuidado de la placenta y el ombligo⁹ según el protocolo o costumbre mapuche, prácticas que han sido poco o nada consideradas por la obstetricia occidental, lo que trasgrede el respeto a la persona y su cultura.

Para Janequeo Reiman Panchillo, el *trariüwe* tiene importancia desde antes del nacimiento y durante el embarazo la faja ayuda a sujetar el vientre de la madre, especialmente cuando la mujer teje: “Es para retener y para tejer... incluso hasta para dar a luz, porque mi suegra dice que cuando ella tenía su bebé, la amarraron con el *trariüwe*” (Janequeo Reiman, *diüwekafe*, Chol Chol).

En suma, las fajas ayudan a sostener el vientre antes y durante el embarazo, de ahí que el tejido bien apretado cumpla mejor esta función.

Respecto del inicio de uso del *kupülwe* se observan discrepancias. Se mencionan dos momentos de inicio: desde el primer mes de vida o desde el tercero, pero nunca antes. Para Nekul Reumay, el *kupülwe* se debe utilizar desde los tres meses:

Bueno, a mí me dijo mi abuela que era la etapa para poder poner el niño en el *kupülwe* era de los tres meses en adelante, porque ahí el niño afirma su cabecita, entonces, eso es lo primordial para que pueda estar en el *kupülwe* y poder mantenerlo en una posición un poco más vertical (Nekul Reumay, artesano, Chol Chol).

El uso prematuro del *kupülwe* conlleva la posibilidad de dañar la salud del infante, especialmente por la postura vertical. Al respecto, Isabel Riveros plantea:

⁹ En la entrevista a la *machi puñeñelchefe* Silvia Llanquileo Quilamán, de la comunidad pehuenche Quilaleo, sector Enoco, y el *lonko* de la misma comunidad, Carlos Pehuenche Lillo, indican que la placenta “se debía plantar al lado de un árbol para que la descendencia siga creciendo. En un canelo por lo general, nunca en un árbol que no sea nativo o productivo, porque si se planta en un árbol que no dé nada, no sigue la familia. Sobre el tema del ombligo hay enseñanza, cómo lo dejamos, de qué forma lo dejamos, de qué medida lo cortamos, porque si, por ejemplo, si usted a una mujer, a una niñita mujer, a una bebé mujer, usted le corta muy corta el ombligo, esa personita después va a tener problemas para ser mamá. Porque en el ombligo nosotros tenemos toda la conexión con la vida, cómo vivimos, cómo andamos, qué escuchamos, qué oímos, qué miramos, todo está aquí en nuestro ombligo” (2023).

No nos permitían que paráramos inmediatamente los bebés así derecho, así, o que hiciéramos ese movimiento así, dos cosas decía mi abuelita, se caían los cachitos de la cara hacia abajo, tres, uno le sacudía sus órganos dentro y le producía una hernia aquí debajito del ombligo (Isabel Riveros, *kimche*, Lanco).

El tamaño de la cuna se relaciona con los tiempos y postura del bebé, de manera que es importante lograr una posición vertical, pero no antes de los tres meses. El crecimiento normal del *pichiche* y la llegada de la etapa del gateo permiten dejar de usar *kupülwe*, tal como lo menciona Dominga Avilés: “Cuando ya comenzaban a mover más las manitas era peligroso dejarlo en el *kupülwe*, se podía caer porque empiezan a moverse, los *kupülwe* se usaban hasta cuando ya la guagua empezaban así a manotear y a gatear” (*düwekafe*, Pucón).

Respecto del gateo¹⁰, Antonio Chihuaicura plantea: “Hay dos conceptos que son muy importantes: el libre movimiento, que se usa mucho, al principio está como muy atado, pero después como que se suelta y tiene que ahí tocar, conocer su espacio” (Antonio Chihuaicura, *kimelfe*, Tirúa).

Respecto de las condiciones de salud del infante, los relatos destacan su efecto positivo sobre el cuerpo, tales como el fortalecimiento de toda la estructura ósea y de las piernas, rectitud al caminar, de espalda y columna, entre otros. Óscar Huaquimil relata: “Se cría derecho, fortalecido de todas partes, los brazos, la espalda, siempre va a andar con la cabeza de frente, no agachado ni muy echado pa atrás” (artesano, Freire).

Otro de los efectos destacados de la crianza en *kupülwe* se refieren a la formación del AZ o forma de ser mapuche (Quidel, 2023), dado que la posibilidad de observar y escuchar desde la cuna constituye los primeros aprendizajes relevantes del desarrollo del pensamiento y de la personalidad mapuche: “Entonces, yo aquí en esta etapa que estoy aquí en este *kupülwe* y yo estoy aprendiendo, solamente aprendiendo, viendo y escuchando” (Isabel Riveros, *kimche*, Lanco).

En suma, la cuna favorece las buenas condiciones fisiológicas junto a adecuadas condiciones de aprendizaje, basadas en los sentidos de observación y escucha, considerados previos y necesarios para el posterior aprendizaje del movimiento corporal y desenvolvimiento social-comunitario.

¹⁰ Otros artefactos son la *chiwa*, una cuna colgante como la ilustrada por Rehuel Smith. En esta investigación el recuerdo de la *chiwa* viene desde el territorio pehuenche. Para la nueva etapa de gateo se fabricaba el *kuil kuil*, una especie de corral o pasillo, artefacto usado hasta la actualidad.

El *newen* del *kupülwe*

Como se ha mencionado, la cuna portátil y la faja mapuche se potencian entre sí en la formación de la persona. El cuidado y la formación del cuerpo tendrán componentes simbólicos que otorgan fuerza vital y moral para enfrentar el futuro en el camino de ser *norche*, condiciones que se pueden vislumbrar en el proceso de la elaboración de los artefactos y posteriormente en la fase práctica de su uso cotidiano.

La condensación de la fuerza o *newen* es una de las características más sobresalientes de estos artefactos. Carmelo Huaiquillán Nahuelpan, de Lonquimay, experimenta personalmente la fuerza del *kupülwe*: “Para que agarre el *newen* el *pichikeche*, que tenga fuerza.... Yo crecí en kupulwe, yo tengo ya cerca de ochenta años y todavía trabajo” (Carmelo Huaiquillán, Lonquimay).

Entonces, fuerza y protección se unen en las amarras textiles. El cordón *wezki* condensa la fuerza vinculada al caballo. Se trata de un trenzado de lana y crin, generalmente de color rojo, que amarra las piernas del *pichiche*. Carmelo indica: “Porque el caballo también tiene buena energía, también es protección pa darle fuerza a la criatura que está ahí y también para protegerlo de cualquier mala energía” (Carmelo Huaiquillán, Lonquimay).

Así, la fuerza ligada al caballo se transfiere al *pichiche*. Pero para Antonio Chihuaicura la fuerza del caballo no solo se concentra en el crin: “El caballo es un animal noble y además muy importante, y a veces no solamente el crin, sino que el sudor o el aliento del caballo, pero como que sostiene al niño, no se enferma, no se asusta con facilidad, tanto física como espiritualmente, se fortalece” (Antonio Chihuaicura, *kimelfe*, Tirúa).

Otro aspecto del *newen* del *kupülwe* es la posibilidad de anticipar el carácter o personalidad del *pichiche* para corregir y apoyar su educación moral con la rectitud material e inmaterial de los objetos. Por ejemplo, durante la elaboración del *trariwe* es posible anticipar algunas características por medio de la *düwekafe*:

Cuando la tejedora construye la pieza, la *düwekafe* además hace *pelontun*¹¹, se le va mostrando, se le va adelantando cómo puede ser ese niño o niña, el portador de la pieza. Entonces sí, a veces se le corta mucho, el hilo le indica algo, si no se le corta, si lo teje rápido, si le cuesta tejerlo, si se le suelta, todo eso le va indicando situaciones de la persona (Antonio Chihuaicura, *kimelfe*, Tirúa).

La maestra textilera podrá relacionar el comportamiento de las lanas al tejer y así diagnosticar el futuro del *pichiche*.

¹¹ Quidel define el concepto de *pelontun* como “mirar con una luz, iluminar” (2023, p. 200).

A la rectitud contenida en estos artefactos se asocian aspectos físicos y morales. Por ello, también podrían evitar malas conductas futuras, especialmente el robo. El cuerpo del *pichiche* será envuelto y amarrado para que no sea ladrón. Sobre esta forma de impedir el desarrollo de una mala conducta, Dominga Avilés indica: “Al estar en el *kupülwe* crecen así ordenaditos, no muy apretado tampoco, y para que no sean ladrones le ponían un hilito rojo, cuando nacía la guagua le ponían en las dos manos” (Dominga Avilés Catrilaf, *düwekafe*, Pucón).

María Ester Llancaleo también se refiere a esta característica de la crianza mapuche sobre la formación moral del *pichiche*: “Entonces, se amarra de pie hasta aquí, cosa que los bracitos también, para que los niños no tuvieran malas costumbres, tenía que ser amarrado de los brazos” (*düwekafe*, Puerto Saavedra).

De este modo, la protección espiritual y física están unidas en el *kupülwe*, y se potencia con *wezki* y *trarüwe*, materialidades para el buen futuro del *pichiche*. También se plantea una conexión entre el *kupülwe* y el útero: “El útero hace lo mismo casi, mantiene ahí nueve meses a ese bebé como protegido y el *kupülwe* igual después, hasta una cierta edad, lo sigue manteniendo abrazado” (Silvia Llanquileo, machi, Chol Chol).

Para finalizar este informe de investigación, se propone un diagrama que sintetiza algunos conceptos fundamentales (Imagen 7).

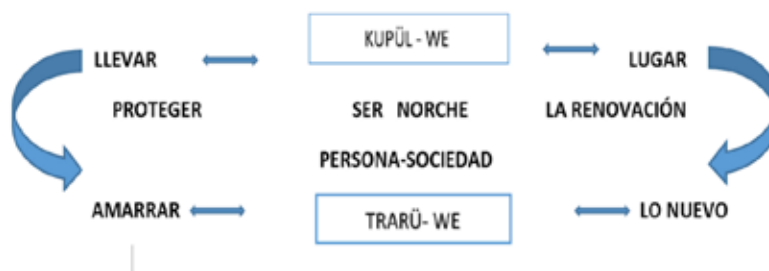


Imagen 7. Llevar y amarrar para proteger la renovación mapuche. (Elaboración propia)

El *kupülwe* y el *trarüwe* se asocian. El nacimiento de un *pichiche* es renovación y supervivencia social, de ahí que estos artefactos apoyen en este proceso cumpliendo también el rol de sostener la sociedad en el tiempo:

La vida tiene que haber sido muy importante porque era la supervivencia de este pueblo... Y cuando ellos hablan de los niños generalmente se reconoce el renuevo porque lo asocian al bosque, lo asocian a las plantas, lo asocian a la vida, a lo que estaba volviendo (Antonio Chihuaicura, *kimelfe*, Tirúa).

Antonio Chihuaicura se refiere a la resistencia de su pueblo, de manera que los nacimientos representan, en concreto, la posibilidad de seguir existiendo y siendo parte del mundo natural.

El *kimelfe* Luis Nahuel también desarrolla la idea del *kupülwe* más allá del artefacto como un concepto social:

El *kupülwe* como concepto es cuando se forma otra familia, se casa, forma una familia y se sale, se desconecta de la casa por esa familia, aunque instale su casa al lado y forma otro *kupülwe*, y los *kupülwe* se pueden ir reproduciendo, pero llega un momento que tiene que ser así porque es la lógica de la vida (Puerto Saavedra).

Visto de esta manera, el *kupülwe* es la existencia de la vida reproductiva en el seno de la familia mapuche como un proceso de renovación permanente.

CONCLUSIONES

El *kupülwe* es un artefacto compuesto por varios otros objetos de crianza mapuche que, unidos, forman un sistema de cuidado, formación y protección para los *pichikeche*. Las materialidades utilizadas en cada una de las partes son elementos de la naturaleza que en sí mismos, desde la espiritualidad y *kimün*, contienen fuerzas que potencian el *newen* del *kupülwe*, fuerzas materiales e inmateriales que se traspasan al niño o niña y que se dirigen principalmente a la formación de una persona recta o *norche*.

En este sistema de crianza denominado *kupülwe* el *trariüwe* es fundamental, pues amarra y contiene al *pichiche* en su lugar de protección, extendiendo el cuidado y unión con la madre que ofrecían el cordón umbilical y el útero materno. El *kupülwe* actúa como un nido extendido en el tiempo cuyo contenido es lo más preciado, es la vida nueva, es la renovación y permanencia de la sociedad mapuche. Entonces, cada una de las partes se refuerzan entre sí para conformar un solo artefacto y es justamente esta relación colaborativa entre los objetos la que genera completitud en el sentido complejo del artefacto y le permite cumplir sus propósitos. Bajo esta condición de ser unión y parte, el *trariüwe* potencia la protección, la firmeza y la conexión con la madre.

Los textos y fotografías nos remiten al siglo XIX, cuando el *kupülwe* se extendía por todo el Wallmapu. Los viajeros se fijan en este artefacto, lo ilustran y nombran como prácticas de cuidado feliz. A principios del siglo XX se nota un cambio respecto de su uso, ahora menos extendido. Sin embargo, en el siglo XXI la educación intercultural, académicos mapuche y algunas familias mapuche reactivan su importancia.

Identificamos que indagar significados y sentidos de los términos en mapudungun amplía la comprensión de los artefactos y los sitúa en su realidad sistémica, entre lo

material y lo inmaterial. Los museos con colecciones mapuche requieren incorporar estas perspectivas abordando de manera respetuosa y con mayor apertura la episteme del mundo indígena ligada a sus artefactos.

Respecto de la materialidad, maderas y lanas se complementan para apoyar la formación del cuerpo desde antes del nacimiento. El *kupülwe* puede ser de dos tamaños en diferentes maderas, e incluso en algunos territorios son de colihue. En la primera etapa de la formación del *che*, las prácticas de crianza se centran en la observación y la escucha, para luego dar libertad a los movimientos corporales. Rectitud de cuerpo y conducta van unidas, y para ello *trariwe* y *kupülwe* se potencian junto a la fuerza del caballo con el cordón trenzado *wezki*, para anticiparse y prevenir las malas conductas, parte de los cuidados de la persona pequeña, de modo que se vaya haciendo *norche* en el transcurso de la vida.

Esta investigación ha despejado las dudas que la inspiraron y se trata de un primer acercamiento a nuestro conocimiento y comprensión de las lógicas de la crianza mapuche asociadas a los artefactos que para ella se crearon.

Anexo 1. *Kupülwe* investigados

N.º inventario (u otro)	Institución custodiante	Comuna, región	Fotografías		Medidas (cm) alto x ancho x profundidad	Materiales	Estado de conservación (criterios CNC)	Observaciones
			Anverso	Reverso				
135	Museo Escuela Particular Deume	Puerto Saavedra, La Araucanía			76,5 x 28 x 5,3	Madera, metal (clavo), cordel	Bueno	Sin <i>trariwe</i> . No se logra identificar el material del cordel. Oxidación.
117	Museo Escuela Particular Deume	Puerto Saavedra, La Araucanía			76,5 x 32,4 x 12	Madera, metal (clavos), textil	Bueno	Sin <i>trariwe</i> . El textil corresponde a la reutilización de un chaleco. Oxidación.
136	Museo Escuela Particular Deume	Puerto Saavedra, La Araucanía			88 x 34 x 7,3	Madera, metal (clavos), plástico y lana (cordel)	Bueno	Sin <i>trariwe</i> . Oxidación.
S/N	Museo Malalhue	Lanco, Los Ríos			79 x 26,5 x 5	Madera y cuero	Bueno	Sin <i>trariwe</i> . El objeto estaba montado al revés de su uso original conocido.
S/N	Museo Leandro Penchulef	Villarrica, La Araucanía			55 x 23	Madera, textil (lana), metal (clavos y otras partes), plástico	Bueno	Sin <i>trariwe</i> . El armazón de madera del <i>kupülwe</i> corresponde a la reutilización de otro artefacto, desconocido. Oxidación.

S/N	Museo Leandro Penchulef	Villarrica, La Araucanía			71,5 x 27	Madera, textil (lana), cuero, plástico (cordel)	Regular	Sin <i>trariwe</i> . Textil dañado por agentes bióticos.
0179	Museo Arqueológico Municipal Rosa Sandoval Grandón	Cunco, La Araucanía			80 x 26 x 6	Madera, cuero, textil	Bueno	Con <i>trariwe</i> .
5620	Museo Arqueológico Municipal Rosa Sandoval Grandón	Cunco, La Araucanía			75 x 25 x 5	Madera, metal (clavos)	Bueno	Sin <i>trariwe</i> . Oxidación.
S/N	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			80 x 31,2 x 5	Madera, textiles, metal (clavos), cordeles (lana y fibra vegetal)	Bueno a regular	Sin <i>trariwe</i> . Textiles corresponden a reutilización de otras prendas textiles. Los textiles presentan daños por agentes bióticos. Oxidación.
1987	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			64,5 x 23 x 7,1	Madera, textiles, cuero, cordel (lana), metal (clavos)	Bueno	Con <i>trariwe</i> . Oxidación.
3824 6-593	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			69,5 x 27,5 x 7,1	Madera, textiles, cuero, metal (clavos)	Bueno	Con <i>trariwe</i> . Oxidación.

2167 6-497	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			79,5 x 23 x 7	Madera, textil, cordel, metal (clavos)	Bueno	Sin trariwe. Oxidación.
3181	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			77 x 30,3 x 6,5	Madera, textiles, cordeles (lana y plástico), metal (clavos), tela	Bueno	Sin trariwe. Textil presenta niveles menores de daño por agentes bióticos. Oxidación.
985 6-1743	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			61,5 x 24,5 x 5,5	Madera, cordel, papel (etiqueta)	Bueno	Sin trariwe.
2141 6-464	Museo Regional de La Araucanía	Temuco, La Araucanía			86 x 33,5 x 7,5	Madera, metal (clavos)	Bueno	Sin trariwe. Oxidación.

CNCR: Centro Nacional de Conservación y Restauración.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al equipo de investigación, a Patricia Muñoz Pérez, Soledad Pichicón Beroiza y al fotógrafo Gastón Calliñir Schifferli. Al equipo del Museo Regional de La Araucanía y de la Dirección Regional SERPAT Araucanía, especialmente a Johana Soto y Pilar Hermosilla, por el apoyo administrativo. A la doctora Gertrudis Payás, por la literatura facilitada. A la Subdirección de Investigación del Servicio del Patrimonio Cultural, especialmente a Susana Herrera. Sobre todo, agradecemos a las mujeres y hombres mapuche que nos compartieron sus valiosos conocimientos: Óscar Huaiquimil Millahueque, Dominga Avilés Catrilaf, Isabel Riveros Quilacán, Luisa Sandoval Parra, Silvia Llanquileo Quilamán, Carlos Pehuenche Lillo, Luis Nahuel Alchao,

Antonio Chihuaicura Chihuaicura, Carmelo Huaiquillán Nahuelpan, Juana Huaiquillán LLevileo, Nekul Reumai Painequeo, Janequeo Reiman Panchillo, y también el apoyo de Beatriz Painequeo Curiqueo, Kalfuray Reumai Painequeo, Úrsula Marihuan Rain, Yoselin Huaiquillán Marihuan y Antonieta Utreras, encargada de la Unidad de Cultura de Lonquimay.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, Ana M., y Yolanda Nahuelcheo (2008). “Creencias sobre el embarazo, parto y puerperio en la mujer mapuche, conversaciones privadas”, en: *Chungará*, 40(2), pp. 193-202.
- Alarcón, Ana M., Marcela Castro, Paula Astudillo y Yolanda Nahuelcheo (2018). “La paradoja entre cultura y realidad: el esfuerzo de criar niños y niñas mapuche en comunidades indígenas de Chile”, en: *Chungará*, 50(4), pp. 651-662.
- Alvarado, Margarita (1988). *Reveladores de claves estéticas de la cultura mapuche: lo textil* (tesis de Estética). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Arnold, Denise, y Juan Yapita (2005). *El rincón de las cabezas: Luchas textuales, educación y tierras en los Andes*. La Paz: ILCA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
- Barbará, Federico (1856). *Usos y costumbres de los indios pampas y algunos apuntes históricos sobre la guerra de frontera*. Buenos Aires.
- Bélec, Frank (1990). “Proteger la vida emergente: el *trarihue* mapuche”, en: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 4.
- Brugnoli, Paulina, y Soledad Hocés (1995). “Estudio de fragmentos textiles del sitio Alboyanco Cultura el Vergel”, en: *Hombre y Desierto*, 9.
- Chacana, Susana (2012). “Diferenciadores de la textualidad y etnoestética femenina contenida en la colección de *trariwe* del Museo Regional de La Araucanía”, en: *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial* (pp. 137-157). Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- (2013). “La mujer del color. Usos y significados de los tintes del *trariwe* o faja femenina de la colección del Museo Regional de La Araucanía”, en: *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial* (pp. 119-141). Santiago: DIBAM-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- (2017). “*Trariwe* de machi: investigación y documentación”. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación Dibam. Recuperado de www.museoregionalaraucania.cl
- CIEG (2006). *Pautas de crianza mapuche. Estudio “Significaciones, actitudes y prácticas de familias mapuches en relación a la crianza y cuidado infantil de los niños y niñas desde la gestación hasta los cinco años”*. Centro Interdisciplinario de Estudios de Género CIEG, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Departamento de Salud Pública, CIGES, Universidad de La Frontera. Recuperado de www.crececontigo.gob.cl

- De Augusta, Félix José (1996). *Diccionario Araucano*. Santiago: Cerro Manquehue.
- Febres, Andrés (1882). *Diccionario Araucano-Español o sea Calepino Chileno-Hispano*. Buenos Aires: Juan Alsina.
- Gordon, Américo (1986). “El mito del diluvio tejido en la faja de la mujer mapuche”, en: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 2(1).
- Grebe, María (1983). “Etnoestética: Un replanteamiento antropológico del arte”, en: *Aisthesis*, 15, pp. 13-18.
- Hilger, Inez (2015). *Infancia, vida y cultura mapuche*. Santiago: Pehuén.
- Joseph, Claude (1929). “Los tejidos araucanos”, en: *Revista Universitaria*, XIII(10).
- Llanquino, Hilda (2009). *Valores de la educación tradicional mapuche: posibles contribuciones al sistema educativo chileno* (tesis doctoral). Universidad de Barcelona, España.
- Manquilef, Manuel (1914). *Comentarios del pueblo araucano II: la Gimnasia Nacional*. Recuperado de www.memoriachilena.gob.cl
- Mege, Pedro (1987). “Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches”, en: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 2, pp. 89-128.
- Mella, Cristhie (2022). “Infancia y familias mapuche en la intervención profesional desde la protección a la infancia en Chile: Tensiones entre el paradigma de derechos y la pertenencia cultural”, en: *CUHSO*, 32(1), pp. 24-57.
- Moesbach, Ernesto (2017). *Lonco Pascual Coña. Testimonio de un cacique mapuche* (10ª ed.). Santiago: Pehuén.
- Quidel, José (2023). *La noción mapuche de che (persona)*. Santiago: Pehuén.
- Quidel, José, Mireya Cerda, Araceli Caro, Marlene Opazo y Marcela Chávez (2005). *Estudio respecto de las pautas de crianza de las familias mapuche y de los contenidos más relevantes de su cultura*. Universidad Autónoma de Chile.
- Payàs, Gertrudis (2015). “‘Tan verídica como patriota’: La pugna sobre traducción entre Rodolfo Lenz y Manuel Manquilef”, en: *CUHSO*, 2(25).
- Riquelme, Gladys (1990). “El motivo del orante arrodillado y el mito de trentren y kaikai”, en: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, 4.
- Sadler, Michelle, y Alexandra Obach (2006). *Pautas de crianza mapuche: estudio significaciones, actitudes y prácticas de familias mapuches en relación a la crianza y cuidado infantil de los niños y niñas desde la gestación hasta los cinco años*. Universidad de Chile-Universidad de La Frontera.
- Salgado, Ítalo (comp.) (2016). *Travesías por La Araucanía. Relatos de viajeros*. Temuco: Ediciones de la Universidad Católica.
- Sepúlveda, Gastón (1985). “Proposiciones para un análisis semiótico de la iconografía textil mapuche”, en: *Boletín Museo Regional de La Araucanía*, 2.
- Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (2021). “Sello Artesanía Indígena”. Recuperado de www.pueblosoriginarios.gob.cl
- Titiev, Mischa (1951). “Araucanian Culture in Transition”, en: *Occasional Contributions from the Museum of Anthropology of the University of Michigan*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Wilson, Angélica (1992). *Arte de mujeres*. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer.

Investigadora responsable

SUSANA CHACANA HIDALGO
Museo Regional de La Araucanía

Coinvestigadoras

PATRICIA MUÑOZ PÉREZ
Museo Regional de La Araucanía

SOLEDAD PICHICÓN BEROÍZA
Fundación Chol Chol

INFORME FINAL:

**CESTERÍA EN JUNCÁCEAS.
¿HERENCIA CANOERA?**

INTRODUCCIÓN

La vinculación entre la cestería en juncáceas —presente hasta hoy en Chiloé— y las culturas canoeras ha sido nuestro interés de estudio. Buscamos comprobar que para la cestería tradicional el uso de estas fibras en el territorio histórico de Chiloé¹ provendría de los pueblos canoeros que han habitado los canales del sur de Chile entre el seno del Reloncaví y el cabo de Hornos.

Esta hipótesis surge del trabajo previo realizado por las autoras en el territorio, desde Ilque y Huelmo, en el seno del Reloncaví, hasta Melinka, en el archipiélago de las Guaitecas; investigaciones sobre cestería (González y Van Meurs 2007, 2011, 2013; Oliva, 2015, 2018; Van Meurs y González, 2019; Van Meurs, González y Oliva, 2022) y encuentros con cesteras en juncáceas realizados en el Museo Regional de Ancud en 2018, 2021 y 2022. Además, se consideran los resultados del 8.º *Seminario Chiloé: Historia del contacto. De canoeros a navegantes* (2019).

Para este estudio se consultó y analizó bibliografía y colecciones resguardadas en museos, y se realizó trabajo de campo en islas de la zona archipelágica del este y sur de Chiloé (Chaulinec, Acuy y Laitec), donde el equipo no había hecho investigaciones previas y existían antecedentes de la presencia temprana del pueblo Chono en el periodo histórico. Además, se visitó a artesanos y artesanas del centro de producción cestería de Ilque-Huelmo, en el seno del Reloncaví, y a mujeres mapuche de la costa de Osorno.

El presente informe reúne los principales resultados obtenidos mediante estas tres metodologías; resume los atributos y características territoriales de la cestería en juncáceas desde la región de Los Lagos a la región de Magallanes entregando información sobre los tipos de juncáceas, formas de recolección, manejo y preparación de la fibra, tipos de técnica, puntos, objetos y usos; y establece la relación entre estas tradiciones cesteras y los pueblos indígenas del territorio estudiado.

¹ Desde hace algunos años, el Museo Regional de Ancud trabaja con una zona que va más allá de la provincia, y que comprende un territorio histórico y un área de influencia cultural. El territorio que el museo considera *Chiloé histórico* comprende, además del archipiélago de Chiloé, las localidades de Carelmapu y Maullín, la ribera del seno del Reloncaví y el archipiélago de Calbuco; la costa de la provincia de Palena, las islas Desertores y los archipiélagos de las Guaitecas y de los Chonos. Mientras que el área de influencia cultural comprende los canales australes al sur del istmo de Ofqui, la Patagonia chilena y argentina.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Si bien los primeros habitantes de Chiloé fueron cazadores recolectores y pescadores marinos (ca. 6.000 AP), al momento de la ocupación española, a mediados del siglo XVI, se identificaron dos grupos: uno canoero y nómade, asociado al pueblo Chono, descendientes de aquellos primeros habitantes, y el otro horticultor, asociado al pueblo Mapuche-Williche, quienes habrían llegado hace ca. 700-1.000 AP. Sin embargo, para entonces estos pueblos ya estaban relacionados: los canoeros ya habían adoptado elementos agrícolas, tenían siembras de papas y maíz, mientras que los horticultores se trasladaban en canoas de tres tablas. Es decir, Chiloé era un territorio bisagra entre estas dos culturas australes.

En cuanto a las fibras vegetales en Chiloé, existen antecedentes del uso de distintas especies para la confección de dalcas a partir del siglo XVI, y de sogas de quilineja desde el XVII (Van Meurs y González, 2019), mientras que el primer registro del uso de cestería identificado hasta la fecha proviene de Del Techo (1667), historiador de la Compañía de Jesús. Sin embargo, la cestería no será documentada sistemáticamente sino desde fines del siglo XIX.

Esta falta de información sobre el oficio cestero, y de la vida cotidiana en general, de las comunidades indígenas es aún mayor en el caso del pueblo Chono, al que los encomenderos españoles no pudieron esclavizar tan fácilmente como a los williche por su vida nómade, que cambió radicalmente a partir del siglo XVIII, cuando buscaron la protección de los jesuitas para evadir la violencia colonial.

Tras los constantes intentos de reubicarlos y sedentarizarlos durante el siglo XVIII, muchos volvieron a su habitual forma de vida nómade canoera, mientras que otros se habituaron a la cultura mestiza de Chiloé. Para entonces la población había mermado considerablemente.

Durante el siglo XIX los testimonios sobre el pueblo Chono disminuyen y en el siglo XX se instala en Chile el discurso de su desaparición. A esto se suma el discurso del mestizaje como característica fundamental de la cultura de Chiloé, lo que genera una invisibilización de la indianidad, y se vuelve un problema para quienes estudian a este pueblo y su herencia cultural.

El proyecto “Cestería en juncáceas. ¿Herencia canoera?” responde a la necesidad de dilucidar si en el territorio histórico de Chiloé la cestería tradicional en juncáceas tiene un sustrato en los pueblos canoeros que han habitado los canales del sur de nuestro país. Por eso, los objetivos específicos fueron: i) establecer los atributos y expresiones territoriales de la cestería en juncáceas entre las regiones de Los Lagos y Magallanes; ii) relacionar las características territoriales de la cestería en juncáceas con los diferentes pueblos originarios que han poblado esta zona del país; y iii) establecer la relación entre la cestería en juncáceas de Chiloé y el pueblo Chono.

La hipótesis de trabajo es que la cestería en juncáceas se encuentra preferentemente en el territorio archipelágico del sur de Chile, desde el seno de Reloncaví hasta el cabo de Hornos, y que se trata de un conocimiento y oficio de las mujeres de los pueblos canoeros que habitaron y habitan este territorio (Chono, Kawésqar y Yagán).

METODOLOGÍA

Esta investigación se basó en tres líneas de acción. Se consultó y analizó bibliografía y colecciones resguardadas en museos, y se realizó investigación en terreno en Ilque y Huelmo, en el seno del Reloncaví, en Osorno y las islas Chaulinec, Acuy y Laitec, ubicadas al este y sur del archipiélago de Chiloé.

Se revisó ampliamente la bibliografía existente sobre los pueblos Chono, Kawésqar y Yagán, especialmente del periodo del contacto, y sobre cestería y uso de juncáceas en estos pueblos canoeros y el Mapuche. Además, se consultaron fuentes lexicográficas para documentar e identificar las distintas denominaciones locales y descripciones dadas a los diferentes tipos de juncáceas, objetos, puntos, etcétera. Esto fundamentalmente para Chiloé, pero también para el pueblo Kawésqar.

Se identificaron y analizaron piezas de cestería tradicional elaboradas con juncáceas, disponibles en los museos estatales del país. Para ello se utilizó como fuente el Sistema Unificado de Registro y Documentación (Surdoc) del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. También se consultó la colección de cestería del Museo Histórico y Antropológico Maurice van de Maele, por tratarse de un referente de la cultura mapuche de la región de Los Ríos. Y se visitó de manera virtual la colección del National Museum of the American Indian, específicamente para revisar las piezas recolectadas por Samuel K. Lothrop (Mrs. Thea Heye-Lothrop expedition 1929-1930)².

La tercera línea fue el trabajo de campo realizado en Ilque, Huelmo y Osorno buscando las estribaciones hacia el norte de la cestería en juncáceas; y en las islas Chaulinec (comuna de Quinchao), Acuy (comuna de Queilen) y Laitec (comuna de Quellón), territorios vinculados al pueblo Chono según la bibliografía consultada y donde no habíamos estudiado la cestería.

En Ilque y Huelmo se visitó y entrevistó a Raimundo Villarroel Almonacid, Procelia Almonacid Velásquez, Juan Villarroel Almonacid, Marianela Villarroel, Mirtia Oyarzo, Rodrigo Mansilla y Eduvina Mansilla. En isla Chaulinec entrevistamos a Margarita Güichaquelén Vargas, Héctor Paillán Cheuquepil, María y Maura Talma

² Ver Anexo 1. Resumen de piezas identificadas, según museo o colección, y territorio o pueblo.

Haro, Erminia Alvarado Cárdenas y Rosa Chiguay Güichapani. En isla Laitec, a Orfa Llaitureo Carimoney, María Editha Carimoney Lepío, María Fedima Remolcoy Teca, Amandina Pairo Pairo, Elba Teca Montecinos, Emilio Chiguay Carimoney, Guillermina Llaitureo, José Santos Teca Nauto y Purísima Cayún Chiguay. Y en isla Acuy, a Blanca Chiguay, María Rebeca Teiguel Chiguay, Silvia Barría Millalonco, Silvia Teiguel Chiguay, Eliana Andrade Millalonco, Elsa Nelda Chiguay y Bernardino Teiguel.

La combinación de estas tres miradas aportó una perspectiva amplia y multidimensional respecto del problema de estudio y nos entregó información que continuaremos sistematizando y analizando más allá de los resultados entregados en este informe.

RESULTADOS: ATRIBUTOS Y EXPRESIONES TERRITORIALES DE LA CESTERÍA EN JUNCÁCEAS ENTRE LA REGIÓN DE LOS LAGOS Y DE MAGALLANES

El único hallazgo arqueológico asociado al uso de juncáceas en este amplio territorio es de hace 12.500 años y corresponde a un nudo encontrado en el sitio Monte Verde (Dillehay, 2016), en la comuna de Puerto Montt. No hay registros de piezas o fragmentos de cestería prehispánica. El registro documental, etnográfico y/o material de las tradiciones cesteras especializadas en el tejido de juncáceas, presentes en toda la zona de los canales, desde Los Lagos a Magallanes, corresponde al periodo histórico.

En algunos lugares este conocimiento especializado y el uso doméstico de cestos de junquillo se mantienen, mientras que en otros los juncos han sido reemplazados por la manila o los cabos que la industria acuícola abandona en las playas. También hay territorios que se han desarrollado como centros de producción dedicados a la comercialización, lo cual ha dado continuidad al oficio.

Para el periodo histórico no encontramos tradiciones cesteras especializadas en el tejido de estas fibras al norte del seno del Reloncaví³. Esto se explicaría porque todo este fragmentado territorio, también conocido como Patagonia occidental insular (Olivares, Quiroz y Araya, 2021), está conformado por innumerables canales, fiordos e islas que poseen grandes humedales donde crecen diferentes tipos de juncáceas. En este entorno, los pueblos canoeros, o *nómades del mar* (Emperaire, 1946), adquirieron un gran conocimiento del territorio y principalmente del *maritorio* (Álvarez et al., 2019), de donde aprovecharon de manera eficiente los recursos disponibles.

³ En las colecciones solo identificamos tres piezas procedentes de la zona de Valdivia (dos en la colección del Museo Histórico y Antropológico Maurice Van de Maele, y una en la colección de Lothrop), ninguna de más al norte, lo que se condice con los resultados de la revisión bibliográfica, según la cual el pueblo Mapuche solo usa los juncos para la cestería cuando escasea la materia prima.

Las mujeres de estos pueblos se especializaron en el tejido de juncos y elaboraban cestos que ellas mismas usaban para la recolección de alimentos, los que buceaban desde sus canoas.

Entre las técnicas utilizadas por estas tradiciones cesteras encontramos la de aduja y entramado (Rebolledo, 1993). La técnica de aduja o espiral es una de las más antiguas. Para utilizarla es necesario contar con dos tipos de materiales vegetales: uno más consistente, que servirá para formar el esqueleto o interior, y las hebras vegetales para recubrir y amarrar, cuya cualidad esencial debe ser la flexibilidad (Rebolledo, 1993, p. 17). La técnica de aduja, que puede ser simple o con espiral de medio enlace (cosida con punta de ojal), sería la utilizada por los pueblos fueguinos (Piñeiro, 1967, p. 12). Según Palma et al., el entramado o apareado corresponde al “entrecruzamiento de fibras sobre una urdimbre previa. Es decir, se realiza un esqueleto de fibras que luego se van cubriendo con otras fibras entrecruzándolas” (2016, p. 38). Esta sería la técnica utilizada en Chiloé histórico.

Características de la cestería en juncáceas en Chiloé histórico

Seno del Reloncaví

A lo largo de toda la ribera del seno del Reloncaví (desde Calbuco por el poniente hasta caleta La Arena por el oriente) es posible encontrar juncáceas para la elaboración de cestería utilitaria. Esta tradición habría llegado con las familias provenientes de Chiloé y Calbuco, las que repoblaron este territorio a mediados del siglo XIX (Oliva, 2015). Aquí destacan los centros de producción cestería de Ilque y Huelmo, localidades ubicadas en el camino costero entre Puerto Montt y Calbuco, cuya labor ha estado orientada desde sus inicios al mercado, con Angelmó como centro de intercambio y venta de productos.

Actualmente se mantiene la producción al interior del hogar y participa toda la familia, no solo las mujeres. Si bien son menos las familias que mantienen el trabajo, conservan las formas tradicionales de recolección, procesamiento y tejido.

Tejen solo el junquillo (*Juncus procerus*), aunque algunos recuerdan que también usaban ñapo. Su recolección y tratamiento es una tarea ardua y específica de la época estival (noviembre a febrero), pues se requiere aprovechar el brote tierno de la planta. Cada fibra es arrancada a mano una a una, luego acomodada en atados o *quichas* que se trasladan al lugar donde se ha preparado la quema. Con antelación se han sacado champas de pasto de la pampa y se han dejado secar, y con ellas se hace una fogata alimentada de palos secos que ayuda a que las champas ardan y generen una gran cantidad de ceniza. Luego, con un gualato van pasando las varas de junquillo por la ceniza caliente, sin dejar que se quemen. Una vez tostado el junquillo, para blanquearlo se deja serenar en la pampa por 7 a 10 días, cuando no llueve. Terminado este proceso

se vuelven a juntar en quichas, las que se almacenan en bodegas para ser utilizadas a lo largo del año.

Si bien se utiliza la técnica de entramado, en los últimos 15 años ha ingresado la aduja o tejido circular debido directamente a la introducción de la manila (*Phormium tenax*). Con la técnica de entramado tejen cuatro puntos, los que denominan tupido, ralo, ralo horizontal y ralo en V.

En estas localidades solo encontramos una producción con vocación comercial, canastos con tapa de diversos tamaños, y pisos redondos y ovalados tejidos en serie. Hasta principios de la década de 1980 había pisos-camino, una especie de alfombra-piso angosto de varios metros utilizado para cubrir los pasillos de las casas de Puerto Montt⁴.

Asociados a esta tradición cestería se identificaron dos pisos redondos (*circular mat*) en el National Museum of the American Indian, los que habrían sido colectados por Samuel K. Lothrop (1929-1930) en islas del seno del Reloncaví.

Archipiélago de Calbuco

Más al sur, entre el seno del Reloncaví y el golfo de Ancud, encontramos el tejido y uso doméstico de cestería tradicional en juncáceas en las islas Puluqui y Tabón, donde también utilizan la técnica de entramado, con la que tejen el punto ralo y ralo en V.

De estas islas identificamos seis piezas resguardadas por el Museo Regional de Ancud, las que están asociadas a la recolección de mariscos, y a la siembra y cosecha de papas, hortalizas y frutos: tres canastos marisqueros, dos para guardar semillas y uno papero.

Archipiélago de Chiloé

En el archipiélago de Chiloé se utilizan distintos tipos de fibras para la elaboración de cestería: boquis (*Campsidium valdivianum*, *Cissus striata* y *Boquilia trifoliolata*) y quilinejas (*Luzuriaga sp.*), ñocha (*Greigia landbeckii*) y quiscal (*Greigia sphacelata*), pero principalmente diferentes juncáceas (*Juncus sp.*), que las tejedoras denominan cunquillo o conquillo, ñapo, naya y ñocoi.

⁴ Para dimensionar la producción cestería de este territorio y su traslado por mar hasta Angelmó, ver el siguiente registro de 1960 de Radiodiffusion Télévision Française, *Chili: Puerto Monte*, recuperado de www.ina.fr. Los grandes rollos trasladados corresponderían a los pisos-camino. Agradecemos a David Núñez por compartir este documento audiovisual.

La cestería tradicional en juncáceas está extendida por todo el archipiélago. Sin embargo, logramos identificar que la producción es mayor desde el archipiélago de Quinchao hasta las islas al sur de Quellón, donde destaca el centro de producción y comercialización de Chaiguao⁵.

En todos estos lugares, quienes poseen este conocimiento especializado son las mujeres, quienes lo aprenden cuando son niñas observando a sus abuelas y madres. La recolección la hacen en verano, en hualves o ciénagas; les cortan las puntas y las reúnen en quichas (atados). Luego las pasan por sobre la llama o sobre la cocina a leña, aunque antes también utilizaban ceniza o lejía caliente. Finalmente la dejan serenar al aire libre.

La técnica utilizada es el entramado, con que tejen y han tejido distintos tipos de canastos para el mar y la tierra, ya sea con punto ralo o llano, punto tupido, *chean*, *chía* o *chaupe*, y el *coo*, *ojito de coo* u *ojeao*.

En las colecciones estudiadas logramos identificar lloles, canastos y canastas, secadores, ahumadores, chaiwe o cernidores, y litas, cestos asociados a la recolección de mariscos, al secado y ahumado de pescados y mariscos, a la recolección y preparación de papas, granos, frutas y verduras, pero también esteras y canastos roperos de uso doméstico al interior de la casa.

Gracias al trabajo de campo realizado en las islas Laitec, Acuy y Chau-linec —donde también entrevistamos a personas de Alao y Apiao—, pudimos conocer nuevos antecedentes sobre la cestería en juncáceas del archipiélago de Chiloé y validar información que hemos ido reuniendo durante años, además de observar y documentar la continuidad de algunos elementos vinculados al pueblo Chono identificados en la bibliografía consultada.

Así, las mujeres de estas islas no solo siguieron mariscando, curanteando, oreando y tejiendo conquillos y ñapos, sino también gobernando, remando y cruzando mares, incluso embarazadas. Mientras que los hombres siguieron cazando lobos para obtener aceite, chicharrón, coyundas, charqui y costillar.

Durante la investigación en terreno logramos identificar cestos, usos y puntos, algunos vigentes, otros en el recuerdo. En todas las islas visitadas apareció el llole tejido con punto coo, antes de conquillo (o cunquillo), principalmente de cabos de plástico que recolectan las mismas mujeres en las playas. En Laitec también encontramos lloles de punto llano o ralo de conquillo.

⁵ Las tradiciones de las islas Lemuy y Chaiguao fueron tratadas en González y Van Meurs (2013).

Se confirma, entonces, el uso extendido hasta la actualidad del llole como canasto recolector, usado en el mar y en la tierra, preponderantemente elaborado con punto coo, lo que no habíamos visto en otros lugares. También se usa el chaiwe de ñapo para colar papa rallada, de secadores y ahumadores, al menos hasta el siglo XX. Sin embargo, solo encontramos un chaiwe de ñapo en Chaulec, pero a modo de revitalización cultural, y un secador de mariscos tejido.

También apareció un cesto, ya en desuso, que desconocíamos: el canasto chigüero de 6 almud, tejido con punto coo⁶, que era utilizado para recolectar guano de ave en Alao y crustáceos en Acuy.

Para la recolección y preparación de las juncáceas se repite la misma información detectada en investigaciones previas: el conquillo se busca en los ciénagos, se saca, se lleva a la casa y se pasa por el fuego, después se seca y se serena dos o tres días.

Las piezas del archipiélago de Chiloé identificadas en las colecciones suman 69, las que se encuentran principalmente en el Museo Regional de Ancud. Sin embargo, también se encontraron 10 piezas en el National Museum of the American Indian colectadas por Samuel Lothrop (1929-1930), 8 cestos y 2 esteras de Castro y Chonchi (atribuidos a los Chilote Indians). Además, hay dos canastos en el Museo de Arte y Artesanía de Linares, y una cesta en el Museo Nacional de Historia Natural atribuida a Chiloé⁷.

Se identificaron también cinco lloles y una canasta en el Museo Territorial Yagan Usi – Martín González Calderón, pero no corresponden a la cultura yagán, sino a la tradición cestería de Chiloé, lo que se explicaría por la migración constante de mujeres y hombres de Chiloé a la Patagonia.

Hasta 2022 el Museo Regional de Ancud resguardaba 56 piezas tejidas con juncáceas en la Colección Cestería de Chiloé. En total, se resguardan 20 lloles, 17 canastos, 16 canastas, 5 chaiwe, 4 litas, 2 secadores, uno para el trigo y otro para mariscos, y 1 ahumador para pescados y mariscos. Estos objetos provienen de Puqueldón (47), Quellón (11), Quinchao (4) y Ancud (1), pero también de Porvenir (1) y Tierra del Fuego (1), y fueron tejidos por mujeres de Guabún (Ancud) e isla Tranqui (Queilen), quienes migraron hace años hacia el extremo sur.

⁶ En estas islas el punto coo también se denomina punto *ojeao*, *ojito* u *ojito de coo*.

⁷ Sin embargo, es muy similar a otra pieza arqueológica del Norte Grande y sus características no nos permiten asociarla a ninguna tradición de Chiloé.

Guaitecas

En este territorio identificamos una tradición cesterá de origen chilote⁸, elaborada principalmente con junquillo (*Juncus procerus*), aunque comienza a introducirse con fuerza la manila.

Las cesteras, descendientes de familias chilotas, recolectan manualmente (Carabelli del Nido, 2017) la fibra, le cortan las puntas, y la pasan rápidamente por el fuego o la cocina a leña. Algunas tejen el junquillo verde, por lo que las piezas confeccionadas son blandas y se deforman a medida que la fibra comienza a secarse. Usan la técnica de entramado y tejen los puntos ralo, tupido y coo, como en Chiloé, con los que fabrican canastos, esteras, pisos rectangulares, costureros y paneras, principalmente para su comercialización (Oliva, 2018).

De Guaitecas identificamos solo dos piezas de cestería tradicional, dos canastos tejidos con punto coo provenientes de Melinka, uno en la colección del Museo Regional de Aysén y otro en la del Museo Regional de Ancud.

Características de la cestería en juncáceas en Magallanes

En 1959, los expertos chilenos que participaron en la Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno reconocieron pequeños núcleos de arte indígena en el territorio nacional. “En la región austral y Tierra del Fuego subsisten rastros de antiguas tribus de origen mucho más remoto en trance de extinción: alacalufes, yámanas y onas (en total no pasarán de quinientos), que sólo trabajan la cestería” (Universidad de Chile, 1959, p. 32).

La cestería en juncáceas de kawésqar y yaganes se encuentra ampliamente documentada gracias al trabajo de navegantes, viajeros, científicos y misioneros, quienes, especialmente en los siglos XIX y XX, tuvieron contacto con estos pueblos y se preocuparon de registrar su modo de vida y su cultura.

Para los grupos kawésqar⁹ la cestería es uno de los pocos elementos que caracterizan su cultura material. Los cestos son elaborados por mujeres a base de juncos que crecen en los pantanos: “Para su uso personal o para las necesidades de la pesca, o bien, y sobre todo, como materia de trueque para el próximo paso del buque”. Son las mujeres quienes recolectan y preparan los juncos para darles flexibilidad y resistencia (Emperaire, 1946, p. 117).

⁸ A mediados del siglo XIX se crea el asentamiento de Melinka, donde se instalarán durante el siglo XX los guaitequeros de Chiloé junto a sus familias, quienes llevaron el oficio a la zona.

⁹ El relato de Joseph Emperaire se refiere a lo observado directamente por él entre 1948 y 1949, tiempo en el que compartió con los kawésqar (denominados por él alacalufes), especialmente en Puerto Edén (costa oeste de la isla Wellington).

Elaboran diferentes tipos de cestos para la pesca, algunos fabricados “en espirales de mallas muy sueltas, de manera de formar un conjunto sin rigidez que puede aplanarse sobre sí mismo” (Emperaire, 1946, p. 117). Además tejen otro tipo de cestos llamados *tayo*, más rígidos y de mayor tamaño y con una tapa amarrada mediante una bisagra. Estos también están hechos con técnica de aduja, un tejido “en espiral, en torno a una fuerte armadura de junco (...). Su trenzado es excesivamente apretado y fino”. Lo utilizan para “guardar sus cosas personales, vestidos, hilo, agujas, botones, adornos y a veces aun las cosas de los hombres” (Emperaire, 1946, pp. 117-118). También elaboran canastos destinados al trueque con los buques, que son como el tayo, pero con espirales más sueltas, que tienden a deformarse (Emperaire, 1946).

En el caso de los yaganes está ampliamente descrito que fueron las mujeres las portadoras del conocimiento cestero (Hyades, 2002 [1885]), el que aprendían siendo niñas (Bridge, 2022[1884], p. 143) en su rutina cotidiana o en ceremonias especiales como el *chiejáus*¹⁰ (Barros, 1975, p. 22).

De acuerdo con Hyades (2022) y Lothrop (1928), la fibra utilizada para la cestería yagán es el *mapi* (*Juncus magallanicus*) y según Lovisato (2022), *Rostkovia grandiflora*.

Son también las mujeres quienes recolectan los juncos, los preparan y utilizan para elaborar cuerdas y diferentes cestos y mallas (Lothrop, 1928). Durante la fabricación, cada fibra es mascada para aplanarla y hacerla más plegable. No hay registros que señalen la cocción de la fibra.

Contribuir a las labores de buceo y recolección de mariscos es uno de los usos más importantes de la cestería, y también está en manos de las mujeres (Hyades, 2022). Además, los cestos se utilizan como contenedores de objetos de valor para la familia o las mujeres, como objeto valorado de intercambio, y como elemento para almacenar la recolección de mariscos y la pesca (Fitz-Roy, 2022; Hahn, 2022; Hyades, 2022; Spegazzinni, 2022).

Los autores distinguen principalmente dos tipos de cestos: el *taouala* y el *caigim*, aun cuando hay variantes (Bridge, 2002; Hyades, 2022; Lothrop, 1928; Lovisato, 2022).

Los yaganes también utilizaban la técnica de aduja, aunque con algunas particularidades, como la “puntada envuelta o anudada” (Piñeiro, 1967, p. 29) o, como describe Lothrop (1928), tejido circular o aduja, con un centro de relleno envuelto con una media puntada (*half hitch* o de ojal), o sin relleno. Además utilizan la técnica del anudado, con la que elaboran mallas o redes.

¹⁰ “El *chiejáus*. Esto último era el período de iniciación de la pubertad, verdadera escuela de formación del carácter y las costumbres, como asimismo aprendizaje de todas las técnicas para enfrentar a la Naturaleza” (Barros, 1931, p. 17).

De estos dos pueblos del extremo sur encontramos 67 piezas, de las cuales, de acuerdo con su documentación, solo dos pertenecerían al pueblo Kawésqar. Ambas fueron colectadas por el sacerdote Martín Gusinde durante su estadía en Magallanes en 1923 y se encuentran en el Museo Nacional de Historia Natural.

La mayoría de las piezas yaganas fueron recolectadas por Samuel Lothrop en el lado argentino de Tierra del Fuego y se encuentran en el National Museum of the American Indian (33). Las demás están en el Museo Territorial Yagan Usi – Martín González Calderón (28) y en el Museo Nacional de Historia Natural (4). Casi ninguno de estos objetos ha sido documentado con su denominación local, solo 15 fueron nombrados como *tawela* y una como *kgeiche*.

Resumen de atributos de la cestería en juncáceas tejidas entre el seno del Reloncaví y el cabo de Hornos

Tabla 1. Resumen de atributos de la cestería según territorio o cultura asociada

Atributo o característica	Chiloé histórico	Chono	Kawésqar	Yagán
Tipo de juncácea (nombre local y científico)	Cunquillo, conquillo Ñapo Ñocoi Naya	Junco (Guell)	c'apás (junquillo) (<i>Marsippospermum grandiflorum</i>) (Aguilera, 1978) Ñapu (MHM Natales)	Mapi (junco, <i>Juncus magellanicus</i> , <i>Marsippospermum grandiflorum</i>)
Recolección y manejo de la fibra	Recolección en verano, en hualves y ciénagos, en quichas (atados) Cocción por llama, ceniza o sobre cocina a leña Serénar por 4 a 6 días	s/i	Recolección en pantanos, tallos más largos y gruesos Cocción por brasas. Luego mascan los juncos para aplanarlos	Recolectan juncos de 18 pulgadas de alto y los llevan al campamento en atados grandes Cada fibra es mascada para aplanarla y hacerla más flexible
Técnica (según clasificación occidental)	Entramado	s/i	Aduja o espiral	Aduja o espiral
Puntos (según denominación local)	Coo, ojito de coo, ojeao Chean, chía, chaupe, chaiwe Canasta o tupido Ralo, llano, llóle	s/i	Espirales muy sueltas	Tejido circular con relleno y sin relleno Puntada de ojal sobre una base, sin la base y puntada de ojal anudada (para redes)

Objetos	Yole o llole Chaiwe o cernidor Secador Lita Ahumador Canasta Canasto chigüero Esteras Pisos	Yoli o canastita	c'apasjetána (canasto de junquillo) (Aguilera, 1978) tájo (canasto antiguo cholgüero) (Aguilera, 1978)	Tawela (Tocuala-touwulla -tauala -tauwöla-tawe'la) Cijim (caigin-kaidjime-kaidzim-kaiaim) Uloánastába Tayapu (tayapú-tapyapu)
Usos	Recolección de mariscos, de papas, cernidor de papa rallada, manzana, etc., secador y oreador de mariscos y pescados, para pisar el trigo, estera debajo del colchón y cubrepisos	Recolección de mariscos y apoyo en tareas de buceo	Canasto para recoger mariscos Canasto de pesca Tayo (cestas rígidas con tapa circular amarrada por bisagra) Tayo de factura menos cuidada para intercambiar con buques	Labores de buceo, recolección de mariscos, hongos, bayas, sarta de peces, piezas para intercambio, almacenamiento de bienes familiares

Resumen de tipos de piezas identificadas entre el seno del Reloncaví y el cabo de Hornos

Tabla 2. Resumen de tipos de piezas identificadas, agrupadas por territorio y cultura, y diferenciadas por técnica y punto

Territorio / cultura	Objetos	Documentación ¹¹	Técnica / punto
Seno del Reloncaví		Nombre: <i>Circular mat</i> N.º de inventario: 17/5589 Colección Samuel K. Lothrop National Museum of the American Indian Procedencia: Islands of Reloncaví Sound	Entramado o apareado Punto tupido

¹¹ De acuerdo con la información difundida por cada museo.

Archipiélago de Calbuco		Nombre: Canasto marisquero N.º de inventario: 2270 N.º de registro Surdoc: 22-2125 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Puluqu, Calbuco	Entramado o apareado Punto ralo o llano
Archipiélago de Chiloé		Nombre: Llolle N.º de inventario: T135 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Meulín, Quinchao	Entramado o apareado Punto ralo o llano
		Nombre: Llolle N.º de inventario: 2308 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Acuy, Queilen	Entramado o apareado Punto coo, ojo de coo, coito u ojeao
		Nombre: Secador de mariscos N.º de inventario: 1037 N.º de registro Surdoc: 22-1037 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Lemuy, Puqueldón	Entramado o apareado Punto chean, chía, chaupe o en V
		Nombre: Chaiwe N.º de inventario: T354 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Apiao, Quinchao	Entramado o apareado Punto chean, chía, chaupe o en V
		Nombre: Canasta N.º de inventario: T134 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Meulín, Quinchao	Entramado o apareado Punto canasta o tupido

		Nombre: Lita N.º de inventario: 1026 N.º de registro Surdoc: 22-1026 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Lemuy, Puqueldón	Entramado o apareado Punto canasta o tupido
		Nombre: Secador de trigo N.º de inventario: 1028 N.º de registro Surdoc: 22-1028 Colección Museo Regional de Ancud Procedencia: Isla Lemuy, Puqueldón	Entramado o apareado Punto canasta o tupido
Guaitecas		Nombre: Canasto N.º de inventario: 304 N.º de registro Surdoc: 15-190 Colección Museo Regional de Aysén Procedencia: Melinka, Guaitecas	Entramado o apareado Punto coo, ojo de coo, coito u ojeao
Kawésqar		Nombre: Cesto N.º de inventario: 2018.3.1096 y 5048MHN N.º de registro Surdoc: 1-2982 Colección Museo Nacional de Historia Natural	Aduja o espiral
		Nombre: Cesto N.º de inventario: 2018.3.1096 N.º de registro Surdoc: 5047MHN 1-3001 Colección Museo Nacional de Historia Natural	Aduja o espiral
Yagán		Nombre: Canasto N.º de inventario: 2012.3.27 N.º de registro Surdoc: 1-220 Colección Museo Nacional de Historia Natural	Aduja o espiral

		Nombre: Cesto N.º de inventario: 2012.3.28 N.º de registro Surdoc: 1-214 Colección Museo Nacional de Historia Natural	Aduja o espiral
		Nombre: Canasto N.º de inventario: T282 N.º de registro Surdoc: 21-282 Colección Museo Territorial Yagan Usi – Martín González Calderón	Aduja o espiral

Discusión: relación entre la cestería en juncáceas y los pueblos indígenas

En el extremo sur de Chile, la arqueología y registros bioantropológicos muestran que los primeros pobladores fueron “grupos cazadores, recolectores y pescadores marinos, desde el Holoceno Medio (...) (6260-330 años cal AP)” (Urbina et al., 2020, p. 336)¹².

En tiempos históricos, los pueblos canoeros¹³ que han habitado el territorio archipelágico austral son el Chono, el Kawésqar y el Yagán. Mientras los chonos ocuparon desde

¹² Dos teorías buscan entender dónde comienza la adaptación marítima de estas poblaciones tempranas. Una plantea que la ocupación del territorio partiría desde el sur, en torno al estrecho de Magallanes, y que irradiaría hacia el norte. Esta teoría está avalada por los fechados más antiguos, que indican que esta adaptación se encontraba consolidada hace 6.000 años (AP). La segunda sostiene que el proceso habría surgido en el “archipiélago patagónico septentrional (41°30' a 47°S aproximadamente), incluyendo el seno de Reloncaví, el archipiélago de Chiloé y su borde continental adyacente, junto a los archipiélagos de las Guaitecas y de los Chonos (...) registra los primeros indicios de ocupación humana desde hace ~6.500 años cal AP, por parte de grupos cazadores recolectores marinos” (Reyes, 2021, p. 53).

Cabe destacar aquí la ocupación de Monte Verde (12.500 AP), donde, junto a la caza de animales extintos, encontramos amarras de juncáceas. Es importante mencionar también la dispersión de obsidiana proveniente del volcán Chaitén entre las costas de Chan-Chan, Chiloé y el archipiélago de los Chonos durante el Holoceno Medio (7.000-5.000 AP,) lo que implicaría el uso temprano de embarcaciones para su traslado.

¹³ Nos referimos a ellos como pueblos, aun cuando habría diferencias al interior de cada uno de ellos. Para el caso del pueblo Chono, ver Ovalle, 1646 (en Quiroz y Olivares, 1988); para el Yagán, ver Cooper (1917) y, para el Kawésqar, Emperaire (1946).

Chiloé, o las islas Guaitecas¹⁴, al golfo de Penas (península de Taitao o islas Guayane-co), los kawésqar se desplazaban entre el golfo de Penas y el estrecho de Magallanes, y los yaganes por el sur del canal Beagle hasta el cabo de Hornos y Tierra del Fuego (Chapman, 2012; Emperaire, 1946; Gusinde, 1979; Urbina, 2007; Urbina et al., 2020).

La permanente movilidad caracterizó la forma de vida tanto de los chonos como de los kawésqar y yaganes, todos los cuales se desplazaban en embarcaciones (construidas de cortezas o tablas cosidas o simples troncos ahuecados, ya fuera una dalca, canoa, *hallef*, chalupa, etc.)¹⁵ a través de canales y fiordos. Este desplazamiento habría estado estructurado en torno a la provisión de alimentos, de modo que se trasladaban con sus familias, perros¹⁶ y enseres hacia lugares adecuados para la recolección de moluscos, huevos de aves, plantas y frutos terrestres, así como para la pesca y la caza de mamíferos marinos, terrestres y aves en las diferentes épocas del año. La mayor parte del día ocurría en sus embarcaciones, las que estaban provistas de fuego¹⁷, cuidadosamente resguardado por mujeres y niños. Montaban campamentos temporales en las costas, los que armaban con las varas y cueros que cargaban en sus canoas.

Los elementos de la cultura material de cada grupo familiar canoero debían poder trasladarse en su embarcación. Entre los objetos que se encuentran en las canoas de los yagán y los kawésqar, Carlos Spegazzinni identifica algunas canastitas de junco de mallas espesas para hongos, otras de mallas sueltas para marisco y pescados, y algunas cuerdas de cuero o de junco (2022, p. 105). Skottsberg (2022) y Bridge (1869) corroboran esta información.

Las definiciones de género determinaban tareas específicas para mujeres y hombres, de manera que era labor de las primeras la elaboración de sogas y cestos, así como el abastecimiento de alimentos, lo que lograban hacer gracias a sus amplias habilidades como buzas y a la ayuda de sus perros.

Si bien el pueblo Chono¹⁸ está compuesto de grupos canoeros que poblaron tempranamente el territorio comprendido entre el norte del canal de Chacao y la península de

¹⁴ Dependiendo de los autores.

¹⁵ Para mayor información sobre las dalcas o canoas de tres tablas, ver Rosales (1877) y Skottsberg (2022, pp. 99-100), quien señala que las familias yaganes usaban la dalca chona.

¹⁶ Los perros eran muy valorados y ocupaban un lugar importante en las familias, pues ayudaban activamente en la pesca y la caza (Byron, 1901; Fitz-Roy, 1839; Künckel d'Herculais, 2022). La presencia de perros también está documentada para el siglo XVI (De Vivar, 1979 y Goizueta, en Cortés Hojea, 1879, p. 518).

¹⁷ Refiriéndose a los kawésqar, Annette Laming describe: "Mientras estaban en tierra, el fuego era mantenido en la choza; durante los viajes, en una pequeña plataforma de arcilla puesta en el centro de las canoas" (2011, p. 234).

¹⁸ Según Cooper (1946), el nombre *chono* habría sido usado por primera vez por Ferrufino (2007) en 1610.

Taitao (Núñez, 2018; Urbina et al., 2020), investigaciones arqueológicas (Reyes, 2021) señalan que cerca del 700 cal AP en el archipiélago de los Chonos (43° a 47° S) habría un cambio en el registro arqueológico producido por el contacto con grupos culturalmente distintos que traen consigo la horticultura, la cerámica y, suponemos, la cestería.

Estas investigaciones refuerzan lo registrado por los primeros cronistas, quienes observaron que las poblaciones canoeras nómades también desarrollaban la agricultura¹⁹; sin embargo, entre el pueblo Chono no hay antecedentes de que utilizaran piezas asociadas a este tipo de faenas, sino que solo identificamos datos sobre el uso de cestos para recolectar los alimentos del mar recién desde el siglo XVII: “Los nativos viven de pescado y lo que arroja la mar, las mujeres bucean hasta el fondo, y después de un tiempo aparecen con una gran cantidad de pescado en cestos que cuelgan de sus cuellos” (Del Techo, 1746, p. 44).

La primera vez que se menciona el uso de juncáceas en Chiloé es en el siglo XVIII, cuando Segismundo Guell (1769-1770) describe la vida de los indígenas canoeros reubicados en la isla Caillín:

Desnudos, como casi siempre lo están, se ligan un yoli o canastilla de juncos a la cintura, se zambullen y estando cinco minutos dentro del mar, salen a respirar. Continúan así hasta llenar el yoli de mariscos, que luego comen, y van a buscar más, turnándose unos después de otros. Las mujeres aguantan más debajo del agua. Estas, luego que han parido, llevan su recién nacido, y lavándose a sí mismas en el mar, lo lavan también a él (Hanisch, 1982, pp. 247-248).

No encontramos descripciones de estos cestos ni de la técnica o punto utilizado, tampoco de la forma de recolección y tratamiento de la fibra. Lo más específico que descubrimos es que usaban un cesto de juncos llamado *yoli*, término que reaparece desde fines del siglo XIX en la bibliografía consultada para nombrar los canastos de recolección de mariscos y papas usados en Chiloé, los que hasta la actualidad se tejen con la técnica de entramado, con punto ralo o coo.

Tampoco existen datos sobre la cestería que los grupos horticultores trajeron a Chiloé. Solo tenemos antecedentes acerca de la cestería mapuche, pero recién desde el siglo XIX. De acuerdo con la bibliografía revisada (Coña, 2017; Cooper, 1963; Guevara, 1898; Hilger, 2015; Joseph, 1931; Rebolledo, 1993), los grupos mapuche practicaban ampliamente y con gran especialización el oficio cestero utilizando la gran diversidad de fibras vegetales disponibles en su entorno.

¹⁹ Así, por ejemplo, De Vivar (1979 [1558]) menciona que en un archipiélago, a los 45° S, ve ranchos pequeños con papas y maíz y una “canoa hecha de tres tablas muy bien cosida, de veynte y quatro v veynte y cinco pies, y por las costuras tenían echado vn betun que ellos hazen. Era a manera de lançadera con las puntas muy grandes”.

El voqui blanco (*Cissus striatus*) y (*Lardizabala biternata*) el coral (*Luzuriaga radicans*), el copihue (*Lapageria rosea*), el chupón o ñocha (*Bromelia spha-celata*) y materiales de relleno: el colihue (*Chusquea cummingii*), el coirón (*Andropogón argenteus* y *Nasella chilensis*), la curagüilla (*Holcus halapensis*), la mostaza (*Sinapis nigra*), la paja de trigo, avena y cereales comunes (Joseph, 1931, p. 241).

Joseph (1931, p. 36) menciona que usaban juncáceas (reme: *Juncus procerus*, *dom-beyanus* y *planifolius*) para techar y forrar la ruka, y también para confeccionar sogas que se utilizan como amarras cuando no hay otras enredaderas disponibles por la desaparición de los bosques. Para trenzar sogas, el reme se parte y se raspa la médula, se deja secar por un día o dos, y se moja antes de trenzarlo para devolverle la flexibilidad.

La cestería mapuche estaba en manos de hombres (Guevara, 1898) y de mujeres (Joseph, 1931), quienes elaboraban piezas como chaiwe, külko, longo, llepu y wilall utilizando las técnicas aduja, entramado y anudado.

De todos estos elementos asociados a la cestería mapuche, en Chiloé también encontramos que se usaban distintas fibras del bosque, sin embargo, el uso más extendido es el de las juncáceas. Todas estas fibras se tejen con diferentes puntos utilizando la técnica de entramado, excepto en la lita de boqui, que es tejida con la técnica aduja. Cabe destacar que en Chiloé esta lita corresponde al llepu mapuche en cuanto a fibra, técnica y uso, pero que existe también otra lita tejida con junquillo con técnica de entramado y punto tupido.

Otro elemento que relaciona la cestería mapuche con la de Chiloé es el término *chaiwe*, cesto utilizado en ambos casos para colar, tejido con técnica de entramado tupido, pero con distintos puntos y usos: en Chiloé se teje con ñapo con punto chean, chía o chaupe, y se utiliza preferentemente para colar papa rallada, mientras que en La Araucanía se encuentra mayormente asociado a los granos.

A diferencia de la cestería mapuche, la materia prima de la de Chiloé es preferentemente juncáceas, pero comparten la técnica de entramado, la terminología en mapudungun para nombrar algunas piezas y el uso en las faenas agrícolas. Por otro lado, si bien tanto la cestería de Chiloé como la de los pueblos canoeros del extremo sur usa juncáceas, se diferencian en las técnicas utilizadas.

CONCLUSIONES

La principal conclusión de esta investigación es que el uso de juncáceas para la confección de cestería es, sin duda alguna, un elemento de la cultura material que

compartieron las mujeres de los pueblos canoeros Chono, Kawésqar y Yagán, que se mantiene hasta hoy desde el seno del Reloncaví hasta los canales australes.

Las mujeres kawésqar y yagán fueron y son las encargadas de elaborar los cestos. Sobre quiénes elaboraban los canastos en la cultura chona no tenemos antecedentes, pero —así como en las culturas kawésqar y yagán— en Chiloé son las mujeres, quienes aprendieron de sus madres y abuelas, las que continúan siendo las responsables de la confección de cestos de cunquillo.

Si analizamos las técnicas utilizadas, hasta la fecha los pueblos canoeros australes recurren a la aduja. Mientras que la técnica entramado no es utilizada por las mujeres kawésqar ni yaganas, sí es ampliamente utilizada en Chiloé en la elaboración de cestería tradicional²⁰.

En la cultura mapuche encontramos ambas técnicas, pero aplicadas a fibras del bosque siempreverde, no a juncáceas.

En Chiloé, donde también se elabora cestería con fibras del bosque, las juncáceas recolectadas en ciénagos, o hualves, juegan un rol fundamental, pues han sido la materia prima más utilizada en la elaboración de cestos de diferentes tipos requeridos en distintas faenas, y para cumplir diversas funciones: para recolectar alimentos del mar se tejerán lloles de punto ralo y punto coo; para secarlos y ahumarlos, cestos planos de punto ralo y chean; y para la tierra, desde lloles para las papas hasta chaiwe para colar papa rallada, colar el jugo de manzana, cernir harina y pisar y lavar mote, y canastas para pisar y guardar el trigo y el pan.

Por lo tanto, a diferencia de las mujeres kawésqar y yagán, si bien las mujeres de Chiloé tejen juncos con la técnica de entramado, se puede considerar un elemento que refleja el traspaso de elementos culturales entre los pueblos Chono y Williche. Es decir, se mantiene el uso de juncáceas, como en los pueblos canoeros australes, pero producto del contacto con esta otra cultura incorporarán prácticas agrícolas, nuevos alimentos y nuevos cestos, los que tejerán con una técnica traída por los grupos horticultores. Así, el territorio histórico de Chiloé se presenta como una zona que actuó como bisagra entre canoeros y agricultores tempranos.

Los chonos históricos se habrían vinculado con los agricultores durante el siglo XIX por diferentes motivos que habría que profundizar, especialmente entre Chonchi y Quellón, zona conocida como territorio de Payos.

²⁰ Durante el siglo XX la técnica aduja se masificó en Chiloé y Chiloé histórico a través de capacitaciones de organismos del Estado y municipalidades que han buscado ampliar y diversificar la oferta de productos artesanales, pero sin considerar criterios de pertinencia cultural.

Como podemos concluir del trabajo en terreno, los habitantes de la zona de Payos mantuvieron tradiciones canoeras: continuaron navegando en familia con sus perros y fuego en sus embarcaciones, en busca de diferentes recursos por un medio que conocían muy bien, los canales y fiordos de Chiloé, Palena y Guaytecas; continuaron cazando, comiendo y utilizando piel y aceite de lobos, mariscando en pilcanes, curanteando luche y mariscos, oreando pescados, mariscos y costillares de lobo, y recolectando guano de pájaro para abonar sus siembras. Muchas de estas prácticas se mantuvieron hasta hace muy poco y nada indica que no se vuelvan a realizar.

Muchos de los viajeros e investigadores que pudimos revisar, y que hacen referencia a la cestería de los pueblos canoeros, corresponden a los siglos XIX y XX, y en gran medida son extranjeros. Algunos de estos autores reconocieron una realidad de la que nuestro país no se ha hecho cargo: Chiloé es un territorio eminentemente indígena, especialmente en las zonas rurales, y no un ejemplo de mestizaje entre indígenas y europeos.

Que la cultura chona se considere desaparecida ya en el siglo XIX ha permitido que el Estado deje de respetar derechos inmemoriales de las comunidades que todavía mantienen esta herencia cultural de una u otra forma: la recolección de orilla ancestral, el navegar libremente e incluso comer alimentos tradicionales.

Es sumamente relevante que una comunidad indígena se declare chona en 2023, ya que cuestiona radicalmente la versión oficial de la extinción de este pueblo. Por eso, creemos que este pueblo y sus herederos se merecen una línea en los documentos elaborados por agencias institucionales como “La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile” (2004) o el “Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato de los Pueblos Indígenas” (2008).

AGRADECIMIENTOS

A las familias de Ilque-Huelmo y de las islas de Laitec, Acuy y Chaulinec, quienes nos acogieron en sus casas y nos permitieron adentrarnos en un mundo fascinante y muchas veces desconocido.

A nuestros colegas investigadores que nos orientaron en la búsqueda de bibliografía y documentos, a quienes saturamos de preguntas.

A los encargados de colecciones de los museos, por facilitarnos información sobre sus piezas.

A las cesteras y cesteros que mantienen viva la tradición del tejido en juncáceas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Ricardo, Francisco Ther-Ríos, Juan Carlos Skewes, Carlos Hidalgo, Diego Carabias y Christian García (2019). “Reflexiones sobre el concepto de maritorio y su relevancia para los estudios de Chiloé contemporáneo”, en: *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 36, pp. 115-126.
- Aguilera, Óscar (1978). *Léxico Kawésqar- Español, Español-Kawésqar*. Santiago: Universidad de Chile.
- Barros, Álvaro (1975). “Yamana, los primitivos más australes de la tierra”, en: *Aborígenes australes de América*. Santiago: Lord Cochrane.
- Bridge, Thomas (2022 [1869]). “Tierra del Fuego y su gente”, en: Francisco Gallardo, *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp. 85-91). Santiago: Pehuén, CIIR.
- (2022 [1884]). “Usos y costumbres de los fueguinos”, en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX*. Santiago: Pehuén, CIIR.
- Byron, John (1901). *Relato del honorable John Byron que contiene una exposición de las grandes penurias sufridas por él i sus compañeros en la costa de la Patagonia desde el año 1740 hasta su arribo a Inglaterra en 1746 con una descripción de Santiago de Chile i de las usanzas i costumbres de sus habitantes i ademas una relacion de la pérdida de la fragata Wager de la escuadra del Almirante Anson*. Imprenta Cervantes.
- Carabelli del Nido, Marcela (2017). *Diseño y técnicas de trabajo con fibra vegetal en los fiordos de la Región de Aysén. Manual ilustrado*. Autoedición.
- Chapman, Anne (2012). *Yaganes del cabo de Hornos, encuentros con los europeos antes y después de Darwin*. Santiago: Pehuén.
- Cooper, John M. (1917). “Analytical and critical bibliography of the tribes of Tierra del fuego and adjacent territory”, en: *Bulletin 63 Bureau of American Ethnology*. Smithsonian Institution, Washington Government Printing Office.
- (1946). “The Chono”, en: J. H. Steward (ed.). *Handbook of South American Indians* (vol. 1, pp. 46-54). Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.
- (1963). “The araucanians”, en: J. H. Steward (ed.). *Handbook of South American Indians* (vol. 5, pp. 687-766). Washington: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology.
- Coña, Pascual (2017 [1930]). *Testimonio de un cacique mapuche* (10.^a ed.). Santiago: Pehuén.
- Cortés Hojea, Francisco (1879 [1558]). “Viaje del capitán Juan Ladrillero al descubrimiento del Estrecho de Magallanes”, en: *Anuario Hidrográfico de la Marina de Chile*, 5, pp. 482-520.
- De Vivar, Gerónimo (1979 [1558]). *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*. Berlín: Colloquium.

- Del Techo, Nicholas (1746). "The history of the provinces of Paraguay. Tucumán, Río de la Plata, Para, Guaira, and Urvaica", en: *A collection of voyages and travels*, VI.
- Dillehay, Tom (2016). *Monte Verde. Un asentamiento humano del Pleistoceno Tardío en el sur de Chile* (2ª. ed.). Santiago: Lom.
- Emperaire, Joseph (1946). *Los nómades del mar*. Recuperado de www.serindigena.org
- Ferrufino, Juan Bautista (2007). "Cartas Anuas de la provincia jesuítica del Paraguay (1645-1646 y 1647-1649)", en: *Documentos de Geohistoria Regional*, 14. Instituto de Investigaciones Geohistóricas-Conicet, Chaco, Argentina.
- Fitz-Roy, Robert (2022 [1839]). "Capítulo IX", en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp.19-41). Santiago: Pehuén, CIIR.
- González, Jannette, y Marijke van Meurs (2007). *La quilineja y la familia Marilicán*. Museo Regional de Ancud.
- González, Jannette, y Marijke van Meurs (2011). "La fijación del mito en Chiloé desde las colecciones del Museo Regional de Ancud", en: *Informes. Proyecto Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2011*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana, DIBAM.
- González, Jannette, y Marijke van Meurs (2013). "Cestería de Chiloé: el oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud", en: *Informes. Proyecto Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2013*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana, DIBAM.
- Guell, Segismundo (1982). "Noticia breve y moderna del archipiélago de Chiloé, de su terreno, costumbres de los indios, misiones, escrita por un misionero de aquellas islas en el año 1769 y 70. La isla de Chiloé... Noticia breve y moderna del Archipiélago de Chiloé, de su terreno, costumbres de los indios". Capítulo IV, Apéndice, Documento VIII, ARSI, Chile V, fs. 345-383 v, en: Walter Hanisch. *La isla de Chiloé, capitana de rutas australes*. Santiago: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas.
- Guevara, Tomás (1898). "Historia de la civilización de Araucanía", en: *Anales de la Universidad*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Gusinde, Martin (1979). *Expedición a Tierra del Fuego*. Santiago: Universitaria.
- Hahn, Philippe (2022 [1883]). "La madre y los niños entre los fueguinos del sur (Yagán)", en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp. 136-138). Santiago: Pehuén, CIIR.
- Hanisch, Walter (1982). *La isla de Chiloé, capitana de rutas australes*. Santiago: Academia Superior de Ciencias Pedagógicas.
- Hilger, Inez (2015). *Infancia: vida y cultura mapuche*. Santiago: Pehuén.
- Hyades, Paul (2022 [1885]). "La caza y la pesca entre los fueguinos del archipiélago del cabo de Hornos", en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp. 187-212). Santiago: Pehuén, CIIR.
- Joseph, H. Claude (1931). "La vivienda araucana", en: *Anales de la Universidad de Chile*, 1(1).

- Künckel d'Herculais, Jules (2022). “Los perros de los fueguinos (1884)”, en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp. 160-186). Santiago: Pehuén, CIIR.
- Laming, Annette (2011). *En la Patagonia, confín del mundo*. Temuco: Ofqui.
- Lothrop, Samuel Kirkland (1928). *The Indians of Tierra del Fuego. Contributions from the American Indian Museum* (vol. X). Nueva York: Heye Foundation.
- Lovisato, Domenico (2022). “Apuntes etnográficos con referencias geológicas sobre Tierra del Fuego II. Notas etnográficas sobre Tierra del Fuego (1884-1885)”, en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp. 160-186). Santiago: Pehuén, CIIR.
- Núñez, David (2018). “Chonos, Payos y Williche del sur de Chiloé. Pasado y presente de la navegación de un pueblo”, en: *Archipiélago de Chiloé*. Chiloé: Centro de Estudios Sociales de Chiloé.
- Oliva, Carolina (2015). “Informe de diagnóstico. Cesteros del seno del Reloncaví, región de Los Lagos”, en: Fundación Artesanías de Chile, Ministerio del Trabajo. Documento interno.
- (2018). “Informe diagnóstico. Artesanos/as de Melinka – Región de Aysén”, en: Fundación Artesanías de Chile, Ministerio del Trabajo. Documento interno.
- Olivares, Juan Carlos, Daniel Quiroz y Pedro Araya (2021). *El oscuro brillo de las pieles. Caza de nutrias en la Patagonia Occidental Insular, comercio peletero & glamour*. Santiago: Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Palma, Juana, Catalina Mekis y Bastienne Schlegel (2016). *Recolección de tallos de Pil-Pil Voqui para cestería. Relato de una tradición originaria del pueblo Lafkenche de Alepúe*. Instituto Forestal (INFOR), Fundación para la Innovación Agraria (FIA).
- Piñeiro, Olga (1967). *La cestería chilena*. Santiago: Museo de Arte Popular. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Universitaria.
- Quiroz, Daniel, y Juan Carlos Olivares (1988). “Nómades canoeros de la Patagonia Occidental Insular Septentrional: el mundo de Don Pedro del Agua”, en: Osvaldo Silva, Eduardo Medina y Eduardo Téllez (eds.). *Encuentro de etnohistoriadores* (pp. 10-33). Santiago: Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.
- Rebolledo, Loreto (1993). “Cestería”, en: Ximena Valdés, Loreto Rebolledo, Vivian Gavilán, L. Ulloa y Angélica Wilson. *Memoria y cultura: femenino y masculino en los oficios artesanales*. CEDEM.
- Reyes, Omar (2021). *Navegando en los canales patagónicos. Arqueología de los grupos canoeros del archipiélago de los Chonos (43°-47°S)*. Editorial Universidad de Magallanes.
- Rosales, Diego de (1877). *Historia general del Reino de Chile desde la conquista hasta la Gran rebelión del siglo XVII*. Valparaíso: Imprenta El Mercurio.
- Skottsberg, Carl (2022). *Patagonia salvaje. Memorias de la Expedición Magallánica Sueca a Patagonia y Tierra del Fuego 1907-1909*. Temuco: Ofqui.

- Spegazzinni, Carlos (2022 [1882]). “Costumbres de los habitantes de la Tierra del Fuego”, en: Francisco Gallardo. *Yagán, gentes del canal Beagle y del Cabo de Hornos en el siglo XIX* (pp. 102-122). Santiago: Pehuén, CIIR.
- Universidad de Chile (1959). *Arte popular chileno. Definiciones, problemáticas, realidad actual. Mesa redonda de los especialistas chilenos, convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con la colaboración de la UNESCO*. Santiago.
- Urbina, Rodolfo (2007). “El pueblo chono: de vagabundo y pagano alzado a cristiano y sedentario amestizado”, en: F. Navarro (ed.). *Orbis Incognitus. Avisos y legajos en el Nuevo Mundo. Homenaje al profesor Luis Navarro García* (tomo I, pp. 325-346). Huelva: Ediciones de la Universidad de Huelva.
- Urbina, Ximena, Omar Reyes y Carolina Belmar (2020). “Canoeros en Chiloé: de facilitadores de las navegaciones españolas en los archipiélagos de los chonos y de guayaneco, a productores y comerciantes, 1567-1792”, en: *Chungará*, 52(2), pp. 335-346.
- Van Meurs, Marijke, y Jannette González (2019). “Uso histórico de la quilineja”, en: *Informe de investigación proyecto “Rescate de la tradición artesanal de quilineja (Luzuriaga polyphylla) mediante su valorización cultural y ecológica en Chiloé”*. FIA PYT-2017-0665.
- Van Meurs, Marijke, Jannette González y Carolina Oliva (2022). *Informe resultados “Convenio de colaboración y transferencia de recursos entre el Instituto de Desarrollo Agropecuario (Indap) y el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Serpat), para la realización del Encuentro Provincial Tejedoras de Juncáceas usuarias en la provincia de Chiloé”*. Museo Regional de Ancud.

Investigadora responsable

MARIJKE VAN MEURS VALDERRAMA

Directora

Museo Regional de Ancud

Coinvestigadoras

JANNETTE GONZÁLEZ PULGAR

Encargada de Colecciones

Museo Regional de Ancud

CAROLINA OLIVA ANDRADE

Subdirectora Sede Sur Austral

Fundación Artesanías de Chile

Anexo 1. Resumen de piezas identificadas, según museo o colección, y territorio o pueblo

Museo o colección	Museo Regional de Aconcagua	Museo de Arte y Artesanía de Linares	Museo Nacional de Historia Natural	Museo Regional de Aysén	Museo Territorial Yagan Usi (...)	Museo Histórico y Antropológico Maurice Van de Maele	Colección Samuel K. Lothrop	N.º de piezas
Territorio o pueblo								
Valdivia	0	0	0	0	0	2	1	3
Seno del Reloncaví	4	0	0	0	0	0	2	6
Archipiélago de Calbuco	6	0	0	0	0	0	0	6
Archipiélago de Chiloé	56	2	1	0	6	0	10	75
Guaitecas	1	0	0	1	0	0	0	2
Kawésqar	0	0	2	0	0	0	0	2
Yagán	0	0	4	0	28	0	33	65
Selk'nam	0	0	1	0	0	0	8	9
N.º de piezas	67	2	8	1	34	2	54	168

INFORME FINAL:**LA MATERIALIDAD EN LA OBRA PICTÓRICA
DE VIOLETA PARRA, UN ACERCAMIENTO A SU
PALETA DE COLOR Y TÉCNICA DE EJECUCIÓN**

No me entienden la palabra, pero sus rostros se ponen brillantes, y tartamudean de emoción cuando quieren tender ese hilito misterioso entre su sangre y la mía, que se llama amor. Si vieras, Adriana, cómo brillan las arruguitas de los viejos y cómo se aclaran las nubes de sus ojos cuando les entrego mi alma en una cueca o en un cuadro.

(Parra, 2011, p. 139)

INTRODUCCIÓN

Un hito importante en la trayectoria artística de Violeta Parra se produjo en 1964, durante su segunda estadía en Europa, cuando exhibió su obra en el Palacio del Museo del Louvre en París. La exposición individual, donde mostró arpilleras, óleos y esculturas, la instauró no solamente como el primer artista hispanoamericano, sino como la primera mujer latinoamericana en exponer de forma individual en ese lugar.

Luego de un periodo de enfermedad y convalecencia, Parra integró los medios visuales en su trabajo creativo, para lo cual experimentó con bordado en arpillera, modelado en arcilla, confección de *papier-mâché* y pintura al óleo, entre otras técnicas. Hacia el final de su carrera (1965), la artista consolidó el proyecto de la *carpa de La Reina*, un espacio de cocreación y de performance interdisciplinaria que le permitiría cultivar diversas formas artísticas en colaboración con su público (Escobar, 2019; Vilches, 2018).

En los últimos años se ha discutido la invisibilidad sostenida de Parra como artista visual, lo que se atribuye fundamentalmente a la falta de estudios formales y a la determinación de la artista por trasgredir los límites interdisciplinarios del arte. Estos motivos, junto con su condición de mujer, podrían explicar el hecho de que haya sido ignorada en la historia del arte de Chile (Bravo y Giadach, 2022; Dillon, 2020a). Si bien su legado a la música popular, la recuperación de las tradiciones campesinas y la poesía es indiscutido, el encasillamiento de su trabajo en estas “artes menores” (Fisher, 2001) difuminaron por mucho tiempo la genialidad con la que Parra se apropió de distintos medios artísticos, superponiéndolos y desafiando las definiciones académicas.

Por otra parte, al desligarse del modelo de arte contemporáneo europeo (preciosista, masculino y blanco), Parra fue capaz de innovar y apostar por la cultura tradicional y

la estética popular (Dillon, 2020b; Giunta, 2020). El cuestionamiento a los límites y lógicas sociales que vemos en su obra es probablemente una de las causas por las que Parra permanece en el imaginario colectivo y se mantiene vigente hasta la actualidad.

Tras su muerte, y durante décadas, la obra visual de Violeta Parra se mantuvo dispersa. Sin embargo, con la inauguración del Museo Violeta Parra (MVP) en 2015, las diversas facetas artísticas de Parra se han ido exhibiendo de forma permanente y dándose a conocer a distintos públicos.

Desde el punto de vista de la conservación del patrimonio, el conocimiento de la materia, es decir, de los materiales con los que un objeto artístico ha sido creado, es una herramienta imprescindible para anticipar o intervenir procesos de deterioro. Más importante aún, conocer la materia permite establecer medidas preventivas de conservación ajustadas a cada obra (Llamas-Pacheco, 2020).

Estudiar los óleos y los materiales usados en el arte moderno y contemporáneo (de fines del 1800) es desafiante porque en la era industrial no solo aparecieron nuevos medios pictóricos, como el acrílico o las resinas alquídicas, que desplazaron al óleo como medio principal, sino que además se sintetizaron nuevos pigmentos de origen orgánico, los cuales abrieron nuevas posibilidades cromáticas y en muchos casos abarataron los costos. La tecnología para producir los nuevos colores estuvo acompañada de procesos de reformulación e innumerables aditivos a las pinturas, lo que permitió comercializar estos materiales a mayor escala (De Keijzer, 2014).

En consecuencia, los artistas modernos comenzaron a experimentar con nuevos materiales, lo que les permitió desligarse de la rigurosidad formal de la pintura y descartar libremente los barnices o bases de preparación para reemplazarlos por innovaciones con fórmulas caseras, de modo de tener mayor control sobre los resultados (The Getty Conservation Institute et al., 2006).

Este profundo cambio en la materialidad ha impactado en la forma de abordar la conservación de una obra moderna y/o contemporánea. Junto con la complejización de las fórmulas pictóricas, surgen nuevos mecanismos de envejecimiento y deterioro, aun cuando la distancia histórica desde la creación del arte moderno sea cercana. Por eso, una de las aproximaciones clave en la conservación del arte contemporáneo es obtener información de sus materiales. El registro de cada obra, la historia de la colección y cualquier dato acerca de la elección y el origen de los elementos que componen una pintura moderna son esenciales para plantear estrategias de conservación efectivas (Llamas-Pacheco, 2020).

Para terminar con el desconocimiento de la materialidad de la obra pictórica de Parra, esta investigación pretende documentar, poner en valor y establecer medidas de conservación adaptadas y específicas para su trabajo. Desde la perspectiva de las ciencias

de la conservación, para cumplir con este objetivo nos centramos en identificar la técnica al óleo usada por Parra y en caracterizar la paleta de color de un conjunto de sus óleos.

Desde el punto de vista científico, caracterizar la paleta pictórica representa un desafío no solo por la falta de antecedentes acerca de los materiales y los lugares donde los adquirió la artista, sino también por la limitada información acerca del origen de cada una de las pinturas y su circulación en el mercado, datos que aún se encuentran en cuestionamiento e investigación.

Los objetivos de este proyecto son profundizar en la investigación de los materiales usados y avanzar en el conocimiento de la técnica de ejecución pictórica utilizada por la artista para crear pinturas de diversos formatos pertenecientes a la colección del MVP y del Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

En el estudio se incluyeron seis pinturas al óleo, algunas de las cuales han sido formalmente atribuidas a la artista, mientras que otras se han incorporado en los últimos años a la colección del MVP, y están en proceso de documentación y autenticación. Las descripciones de cada pintura se detallan en la Tabla 1.

Tabla 1. Descripción formal de las pinturas incluidas en el estudio

Título	Fecha	Medidas (alto x ancho) cm	Institución	Técnica-material
<i>Retrato de Leopoldo Castedo</i>	1962	78 x 59	Museo Violeta Parra	Pintura al óleo – Tela
<i>Justice</i>	1964	149 x 109	Museo Violeta Parra	Pintura al óleo – Tela
<i>La muerte del angelito</i>	1964	154 x 137	Museo de Arte Contemporáneo (MAC)	Pintura al óleo – Tela
<i>Sin título (La cueca)</i>	1964	30 x 37	Museo Violeta Parra	Pintura al óleo – Tela
<i>Sin título (Paisaje)</i>	1964-1965	62 x 82	Museo Violeta Parra	Pintura al óleo – Cartón
<i>Sin título (Abstracto)</i>	1966	80 x 120	Museo Violeta Parra	Pintura al óleo – Tela

Con la participación de la Unidad de Documentación Visual e Imagenología (UDVI) del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), a cada obra se le realizó una documentación visual completa seguida de diversos estudios por imágenes. Este

primer acercamiento permitió definir con mayor certeza las zonas de medición por espectroscopía de fluorescencia de rayos X en su formato portátil (p-XRF), que se realizó en los colores representativos de la paleta pictórica usada por Parra en cada obra.

En una segunda etapa se procesaron las mediciones de p-XRF, lo cual permitió determinar elementos en común con los colores observados en las distintas pinturas de Parra. Con este acercamiento metodológico fue posible establecer la presencia de algunos de los pigmentos usados por la artista y su evolución en la línea temporal de sus obras.

En una tercera etapa metodológica se tomaron micromuestras de estratos pictóricos en cuatro de las seis pinturas en estudio. Esto permitió complementar los resultados obtenidos con un análisis estratigráfico por corte transversal y microscopía microscopía óptica (MO) y, en casos puntuales, con microscopía electrónica de barrido (SEM). De esta forma, se analizó la técnica de ejecución de las seis pinturas y fue posible observar la evolución de la forma de crear de la artista.

Debido a la falta extensiva de estudios científicos sobre la obra visual de Violeta Parra, esta investigación representa un precedente para caracterizar la técnica pictórica y los materiales utilizados por la artista, tareas fundamentales para establecer las medidas de conservación que aseguren su correcta preservación. Por otra parte, se espera contribuir a la reflexión en torno a la valoración de las diferentes expresiones de arte trabajadas por Violeta Parra y avanzar en la difusión de las diversas aristas de su legado.

METODOLOGÍA

La metodología, que corresponde a una primera aproximación interdisciplinar, incluyó la recopilación y actualización de la historia temporal y material de cada pintura en conjunto con las instituciones participantes.

El trabajo científico se planificó en etapas interrelacionadas de forma progresiva, lo cual permitió avanzar de forma independiente con cada pintura, según las posibilidades de acceso. En la Imagen 1 se resume el flujo analítico del estudio.

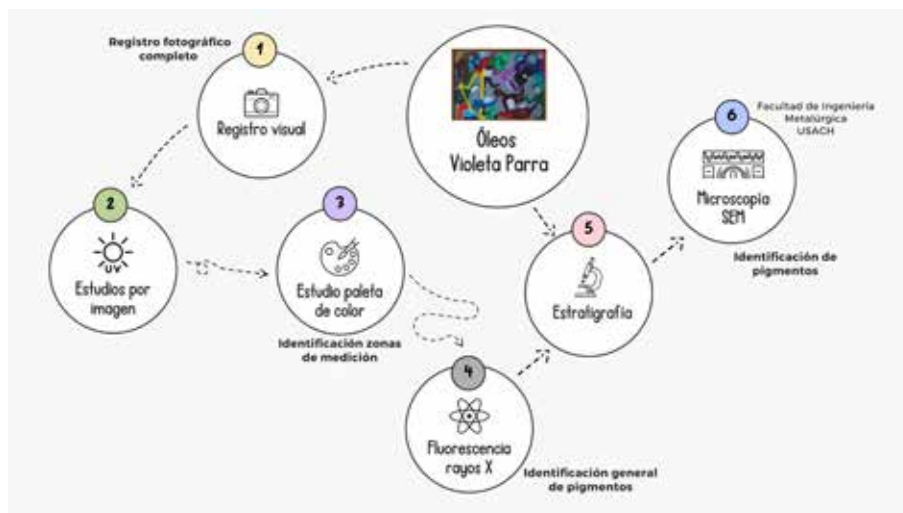


Imagen 1. Resumen general de la metodología utilizada para estudiar los materiales asociados a la obra pictórica de Parra.

Documentación visual. Con una cámara Nikon® D7200 con lente Nikon 105 mm se realizaron tomas generales y de detalles de cada pintura. Las fuentes de iluminación fueron dos unidades de flash-Comet con cajas difusoras Manfrotto®, con el apoyo de una pantalla reflectora blanca.

Análisis por imagen. En esta instancia se documentaron las características específicas de cada pintura a través de estudios por fluorescencia visible inducida por radiación UV (FUV), fotografía digital infrarroja (IR) y falso color (FCIR). Se utilizó un lente Coastal Optic/Jenoptik UV-VIS 60 mm con filtro PECA infrarrojo, modelo 908, y lámpara de tungsteno Pholotita 275 W. FUV 365 nm, y un lente Coastal Optic UV-VIS-IR 60 mm con filtro PECA tipo *hot mirror*, modelo 918, filtro Kodak tipo *color correction*, modelo 2E.

Determinación de paleta pictórica. A partir de la fotografía de toma general de cada obra se identificaron los principales colores de cada pintura y se agruparon en primarios, secundarios, neutros y variaciones de tono por color. Para obtener los distintos colores se utilizaron los softwares de uso libre AdobeColor® y GIMP®. En una segunda etapa, cada paleta de color preliminar se corroboró con las observaciones de los análisis por imagen FUV, IR y FCIR.

Análisis físico-químicos no invasivos. La morfología de la capa pictórica de cada obra se revisó *in situ* utilizando el microscopio digital portátil DinoLyte, que incluye un filtro polarizador. A continuación, sobre la base de la selección de la paleta de

color, se realizaron las medidas de fluorescencia de rayos X portátil (p-XRF) con el instrumento portátil Bruker Tracer III-SD con detector SDD de 10 mm². La fuente de rayos X se configuró a 40 KeV y 11 µA, excitando la muestra por 90 segundos en cada medición. Las mediciones se realizaron sin filtros y los espectros se trataron con el software ARTAX.

Análisis físico-químicos con toma de muestra. Según la accesibilidad y el estado de conservación de cada obra, se extrajeron micromuestras en cuatro de las seis pinturas. Cada muestra se analizó bajo un estereomicroscopio Zeiss Stemi 2000-C. Las imágenes se registraron con una cámara EOS Rebel T3 (Canon®). Para el análisis estratigráfico, estas muestras se montaron utilizando el método descrito previamente por Wachowiak (2002), registrando la secuencia estratigráfica en el microscopio Zeiss® Axioskop 40 con luz incidente polarizada (PL) y filtro UV, con un máximo de excitación en 365 nm y con emisión a partir de los 420 nm (Filter set 02, Zeiss®). Para la observación y registro se usaron aumentos ópticos de 100X, 200X y 500X, según el tamaño de las muestras. Las imágenes se registraron con la cámara EOS Rebel T5 (Canon®).

Microscopía electrónica de barrido con espectroscopía de energía dispersiva (SEM-EDS). De acuerdo con los resultados de los análisis anteriores, algunas muestras ya montadas para el análisis estratigráfico se examinaron en el Laboratorio de Microscopía Electrónica de Barrido de la Facultad de Ingeniería Metalúrgica de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). Se utilizó un microscopio electrónico de barrido Jeol JSM 5410, equipado con una sonda de espectroscopía de rayos X de energía dispersiva (EDS). Antes del análisis las muestras fueron metalizadas utilizando un sistema de pulverización catódica (*sputtering*).

RESULTADOS

Con la finalidad de establecer un marco temporal para estudiar el proceso creativo de Parra, la fecha y lugar de creación de cada obra se clasificaron de forma lineal, a partir de la propuesta de Hormazábal (2013), quien clasificó la trayectoria general de Parra en tres periodos. Sin embargo, como algunas de las fechas de creación de las pinturas se encuentran en estudio y aún no han sido formalmente establecidas, el orden representa una aproximación en curso y quedará sujeto a nuevos resultados de descripción y catalogación de la colección.

Las seis obras en estudio están incluidas en tres fases creativas de la artista (Imagen 2): periodo inicial (1959-1963), periodo creativo de mayor producción plástica de la artista, que coincide con la exhibición en el Louvre (1964-1965), y periodo tardío, antes de su muerte (1965-1967).



Imagen 2. Clasificación de la temporalidad creativa de las pinturas en estudio. (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023)

Proceso creativo y técnica de ejecución

Aun cuando la evidencia científica acerca de la técnica y/o los materiales que Parra utilizó es escasa, a partir del registro audiovisual de las entrevistas dadas por la artista y de las diversas biografías disponibles, es posible obtener datos clave para entender su proceso creativo (Parra, 2020; Sáez, 2007). Uno de los principales antecedentes de su obra es el trabajo pictórico en serie¹ sin dibujo preparatorio, en el que la artista utilizaba el mismo pincel sin cambiar el color para crear distintas zonas de sus pinturas. En la práctica esto implica que al comienzo del proceso pictórico Parra contaba con un número preconcebido de soportes y de materiales artísticos para asegurar el término exitoso de la serie en la que trabajaba. Esto permite inferir que es probable que el óleo, y no el acrílico, fuera el medio preferido de Parra, ya que le permitía retomar sin problemas cada pintura una vez que cambiaba de color.

El trabajo de Parra se caracteriza por el uso tanto de materiales artísticos como de insumos domésticos (Yalkin, 2017). La elección sería mayormente pragmática, pero también respondía a periodos en que no disponía de recursos. Además, existen antecedentes de que la artista recibía como regalo diversos materiales artísticos, pinturas y telas para soporte (Parra, 2020).

¹ “Para mí, quince cuadros son como uno solo. Yo tengo treinta personajes que hacen cosas diferentes. Elijo un solo color, viajo con ese color por todos los cuadros, para así fijar lo que siento cuando quiero poner una expresión en los ojos, por ejemplo” (Brumagne y Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión, 1964).

El primer acercamiento a los materiales correspondió a la caracterización del tipo de soporte usado por la artista. En la Imagen 3 se muestran algunos detalles del reverso de los soportes de *La cueca* (tela de algodón) y *Paisaje* (cartón común). De las seis obras evaluadas, independientemente del periodo creativo, el soporte más utilizado por Parra es la tela de algodón. Las características de manufactura de las telas de algodón analizadas (ligamento, densidad y uniformidad de la trama), los elementos gráficos añadidos al reverso y la base de preparación incluso en el borde interno de la tela indican que aparentemente los soportes de algodón serían de origen comercial.



Imagen 3. Descripción de los soportes pictóricos usados en las seis obras estudiadas. (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023)

Entre los otros tipos de soporte para óleo utilizados por la artista aparece también el cartón (*Paisaje*), que aparentemente correspondería a un *layout* publicitario de la época que habría sido reutilizado por el reverso. Debido a la información que muestra, permite asumir que la pintura procede de Ginebra, Suiza, y que habría sido creada durante su estadia intermitente en esa ciudad entre 1964 y 1965.

Por otra parte, se ha descrito que el soporte pictórico de la pintura *Justice* (1964) es la arpillera (Godoy et al., 2023). En el registro general de la obra de Parra, la arpillera ha estado exclusivamente asociada a su utilización para la técnica de bordado. Por lo que esta pintura es reconocida como la única de la cual se tiene registro en donde la artista habría usado este tipo de tela.

Los análisis iniciales del registro fotográfico bajo luz rasante permitieron describir de forma general el trabajo de impasto, que agrega diversos grados de topología a las obras de Parra. En la Imagen 4 se observa que comúnmente usa capas gruesas de pintura en la expresión facial de los personajes, aunque también se aprecian en el bajorrelieve de fondos (*Justice*, 1964) y en el sobrerrelieve de detalles iconográficos (*Paisaje*, 1964-1965).



Imagen 4. Detalles de las imágenes obtenidas del registro fotográfico con luz rasante, mostrando el trabajo topográfico en detalle realizado por Parra tanto para construir las figuras como el fondo de cada pintura. (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023)

En la progresión temporal de las seis pinturas se observa que en un inicio la artista aplicó cada color directamente sobre el soporte, sin dibujo preparatorio y sin hacer mezclas previamente en una paleta. Esta técnica aparece con claridad en el fondo del *Retrato de Leopoldo Castedo* (Imagen 5, izquierda), donde Parra esfuma o suaviza los límites de encuentro de cada color. En tanto, en la figura principal de Castedo usa pinceladas lineales y continuas. Debido al largo tiempo que probablemente le toma a Parra el esfumado del fondo, en este primer periodo creativo no queda claro si la artista trabaja en serie. Pero, al observar la superposición de colores, es evidente que se dedicó a la figura central una vez concluido el fondo.

Avanzando al periodo creativo, Parra mantiene la práctica de usar el color directamente sobre el soporte preparado. Sin embargo, se evidencia un cambio en su técnica de ejecución. Por una parte, las pinceladas en los personajes y detalles iconográficos aparecen más seguras y cortas; además, la artista crea transiciones de color y sombras haciendo mezclas directamente en la pintura (Imagen 5, derecha). Ya no usa el esfumado en los límites de color y deja que los colores se mezclen y superpongan.

El fondo es mayormente monocromático, con o sin trabajo topográfico de bajo o sobrerrelieve. En este periodo creativo, Parra se dedica al fondo una vez que ha consolidado las figuras o personajes, lo cual se observa al revisar los límites entre personajes y el fondo. La artista llega incluso a cambiarlo completamente de color, como se

observa en *La cueca* (1964), en donde el gris se encuentra cubriendo una capa previa de color ocre (Imagen 5, flechas blancas).

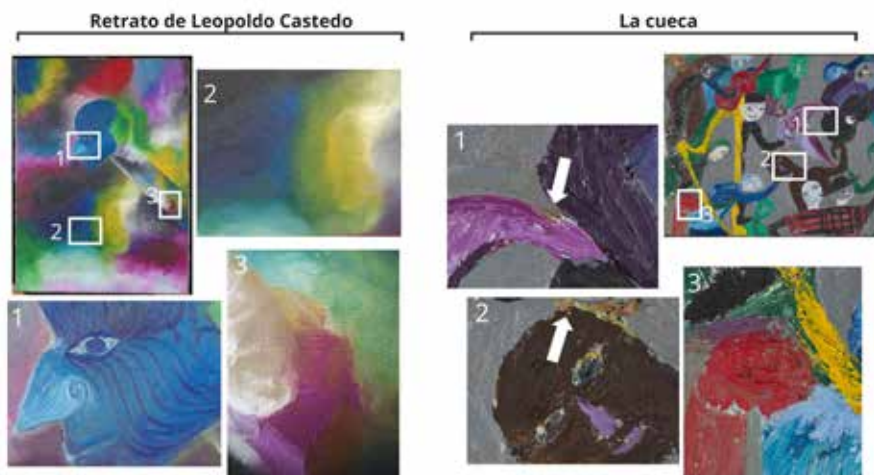


Imagen 5. Técnica de ejecución de Violeta Parra en su periodo inicial (*Retrato de Leopoldo Castedo*, 1962) y creativo (*La cueca*, 1964). Los cuadros en blanco muestran detalles de la creación del fondo y de los personajes de cada pintura. Las flechas blancas señalan las zonas donde se observa el fondo ocre cubierto por el gris. (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023)

Este cambio en el proceso de creación de personajes y del fondo sería más consecuente con el trabajo pictórico en serie al que se refiere la artista (Brumagne y Sociedad de Radiodifusión Suiza, 2016).

Por otra parte, en este periodo también aparecen las pinceladas cortas en sobrerrelieve (Imagen 6). Como se observa en la pintura *Paisaje* (1964-1965), en donde Parra habría agregado un color de base sobre el cual fue aplicando este tipo de pinceladas, lo que le aporta movimiento y profundidad a la composición. Si bien por la ausencia de trabajo en el tercio inferior probablemente esta pintura no se encuentra terminada, la técnica pictórica es similar a la observada en el cielo de la pintura *Regalo de Ginebra* (1964-1965) (Fundación Violeta Parra, 2007).

El análisis demuestra que Parra mantiene y consolida el trabajo de pinceladas cortas, seguras y directas del color sobre el soporte que caracteriza las pinturas *La cueca* (1964) y *Abstracto* (1966). Se observa mayor control y rapidez para resolver expresiones faciales y detalles iconográficos, como se evidencia en el ramo de flores de *La muerte del angelito* (1964), pintura realizada luego de que Parra retornara a Chile para apoyar la candidatura presidencial de Salvador Allende (Imagen 7).

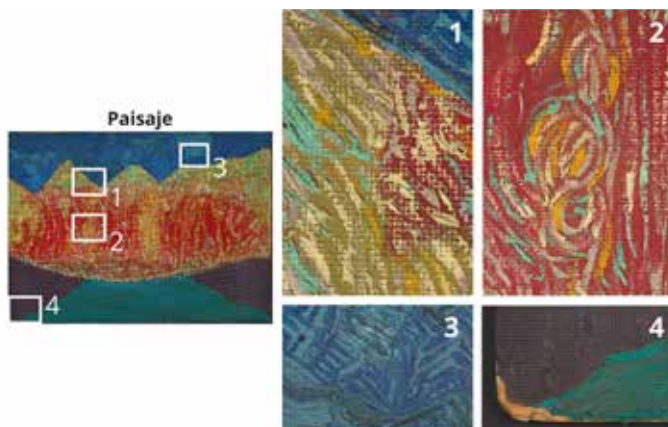


Imagen 6. Detalle del trabajo de sobrerrelieve de Parra en la pintura *Paisaje* (1964-1965). Los cuadros en blanco señalan detalles de la aplicación del color con pincel (1-3) y una zona del tercio inferior (4) libre de este trabajo. (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023)

Particularmente, en el óleo *Abstracto* (1966), parte del periodo creativo final de la artista y la única pintura no figurativa de la colección del MVP, se observa el mismo manejo de pinceladas cortas y directas, y la misma aplicación y mezcla del color con cierta intensidad directamente sobre el soporte.



Imagen 7. Resumen de la evolución de la técnica de aplicación de color de Parra desde el periodo creativo hasta el tardío. Las imágenes corresponden a macrofotografías de detalles de cada pintura (izquierda) y la fotografía del registro realizado por microscopía digital (derecha; 50X). (Fotografía: L. Ormeño, T. Pérez y V. Godoy, Archivo CNCR, 2023).

En los cortes transversales de micromuestras extraídas de los óleos (Figura 8) se observa con más detalle la forma de aplicación de las capas de color. Como ya habíamos visto en *Justice* (1964), Parra las aplica sobre un estrato de base de preparación que va cambiando en cuanto sus características de color y composición, pero que mantiene de forma consistente a través de toda su temporalidad creativa. Este estrato se encuentra al inicio de la cada secuencia estratigráfica, directamente sobre el soporte.

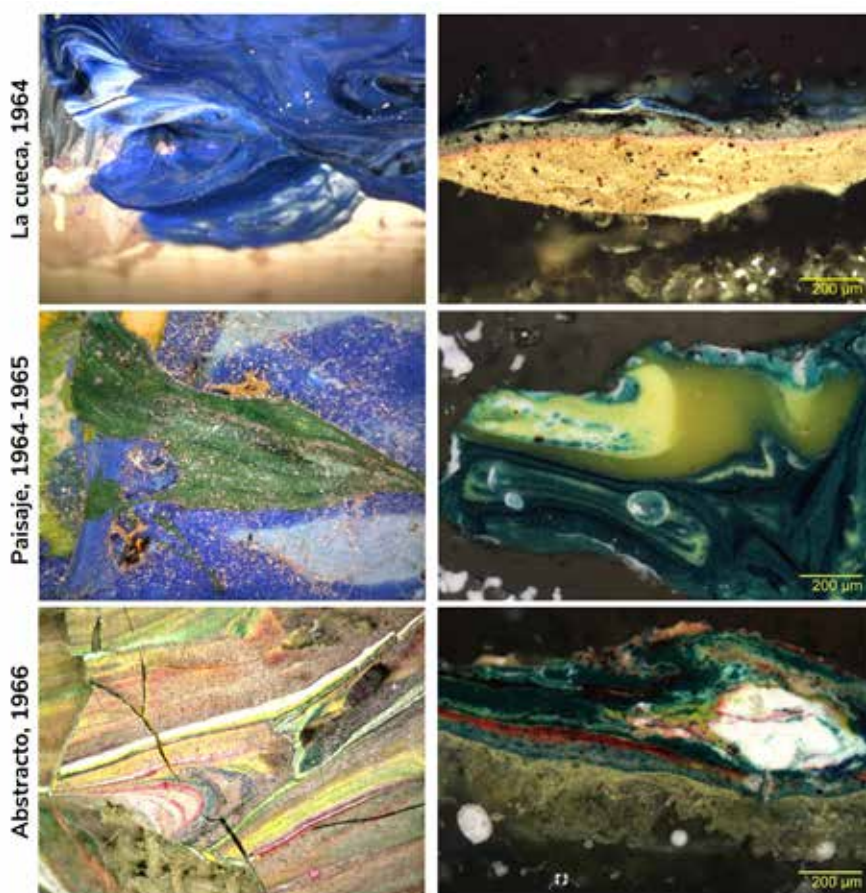


Imagen 8. Análisis por corte transversal de la técnica creativa de Parra. Izq.: captura de la zona de toma de cada micromuestra (50X). Der.: imágenes obtenidas bajo microscopía de las muestras preparadas para estratigrafía (Fotografía: V. Godoy e I. Huentemilla, Archivo CNCR, 2023)

Sobre la base de preparación, Parra aplica las distintas capas de color superponiéndolas y mezclándolas entre sí. Por la ausencia de límites claros entre los estratos de

diferente color, pareciera que intencionalmente trabajó con la pintura en húmedo, de forma de no esperar el tiempo de secado suficiente para crear límites claros. Este tipo de aplicación de color se vuelve recurrente en las distintas pinturas analizadas, y, aun cuando se observa una secuencia de sucesión de color con límites más o menos definidos en algunas zonas de *Justice* y *Retrato de Leopoldo Castedo*, es más común ver mezclas y trabajo de los colores en húmedo (Imagen 8).

Paleta pictórica de Violeta Parra

Como es esperable, el uso y selección de colores de Parra, al igual que la técnica de ejecución, muestra una evolución durante la temporalidad de las distintas pinturas estudiadas. Para la determinación preliminar de las paletas de color de cada pintura se usó el registro visual inicial, mientras que las imágenes de FUV, IRR y FCIR arrojaron las paletas de color de los principales colores observados en cada óleo. Este primer acercamiento mostró de forma más clara cómo Parra partió usando una paleta básica de ocho colores en *Retrato de Leopoldo Castedo* (1962) (Imagen 9), que en el periodo creativo se enriqueció y llegó a incluir más de 12-15 colores. Finalmente, usó solo cinco colores en la pintura *Abstracto* (1966).

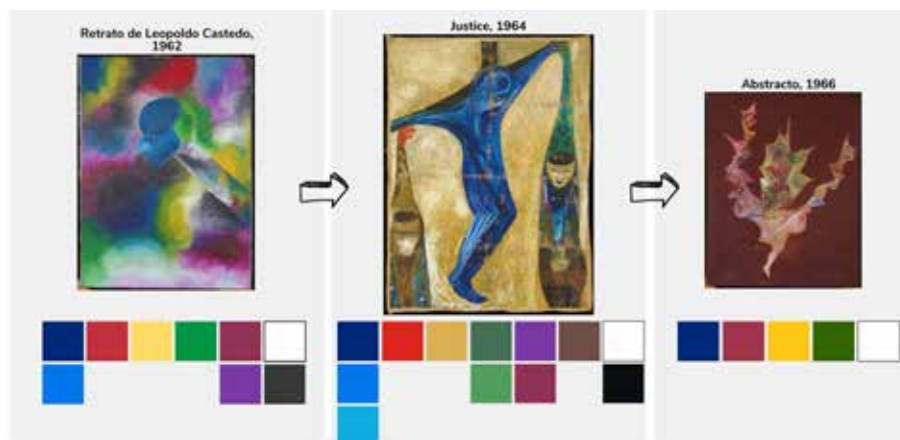


Imagen 9. Evolución de la paleta pictórica de Parra (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023)

La descripción de las paletas de color de cada pintura permitió seleccionar preliminarmente qué colores analizar y determinar las zonas desde donde realizar las mediciones de p-XRF, ya que cada color fue medido por quintuplicado. Además, a medida que se realizaban las mediciones, se fueron incluyeron otros colores que se hicieron más evidentes durante el trabajo en contacto directo con las pinturas. En

total, se realizaron en promedio 350 mediciones de p-XRF, que permitieron analizar los elementos químicos encontrados en cada color en las seis pinturas.

Mediante la composición química preestablecida de los pigmentos inorgánicos encontrados en el mercado, se asoció la presencia e intensidad de un elemento químico con su aparición en las mediciones obtenidas desde cada zona. En la Imagen 10 se describe un ejemplo de mediciones en dos zonas de color blanco en *Retrato de Leopoldo Castedo* (medidas 02 y 03). La fotografía FUV había mostrado extensas zonas de fluorescencia que coincidían con el color blanco, por lo tanto, en ambas fotografías se localizaron las zonas de medición de blanco (Imagen 10a). Las mediciones obtenidas por p-XRF confirmaron la presencia de cinc (Zn) en las zonas blancas, junto con otros elementos como titanio (Ti) y calcio (Ca). Este resultado se mantuvo en todas las zonas de color blanco analizadas, en las seis pinturas en estudio, lo cual indicaría la elección sostenida de la artista del pigmento blanco de titanio mezclado con blanco de cinc como parte de su paleta de color.

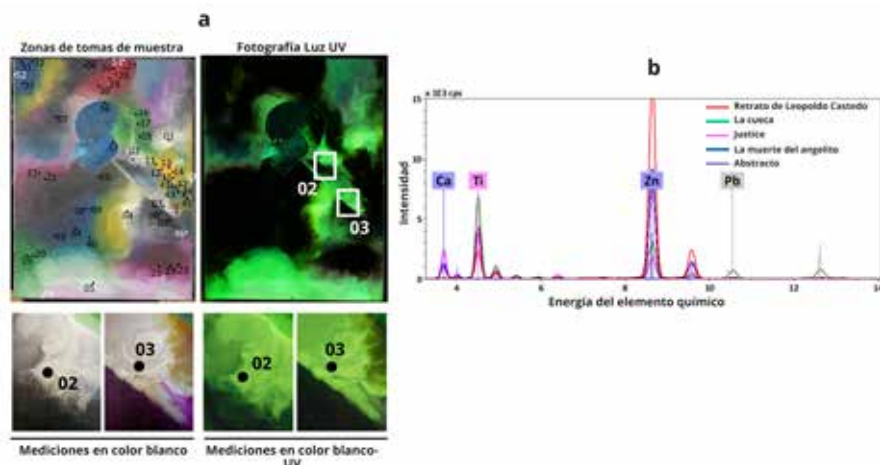


Imagen10. Identificación de pigmentos blancos en la obra de Parra. (a) Detalle de la toma de muestras general realizada en *Retrato de Leopoldo Castedo*, imagen obtenida por el análisis FUV. Abajo, detalle de las mediciones 02 y 03 p-XRF en el color blanco. (b) Resumen del análisis p-XRF con los elementos químicos presentes en el color blanco. (Fotografía: L. Ormeño y T. Pérez, Archivo CNCR, 2023; V. Godoy, Archivo CNCR, 2024)

Otro de los pigmentos claramente identificados por el análisis p-XRF corresponde al amarillo de cromo, cuya presencia se confirma con el comportamiento invisible que adquiere en el análisis de la imagen por FCIR (Imagen 11a). El amarillo es uno de los colores básicos usados por la artista. La identificación conjunta por p-XRF de los elementos cromo (Cr), plomo (Pb), que dan cuenta de la composición del pigmento,

aparece también producto de la mezcla con amarillo de cadmio (Cd) y amarillo de cinc (Zn) en la paleta pictórica de Parra (Imagen 11c).

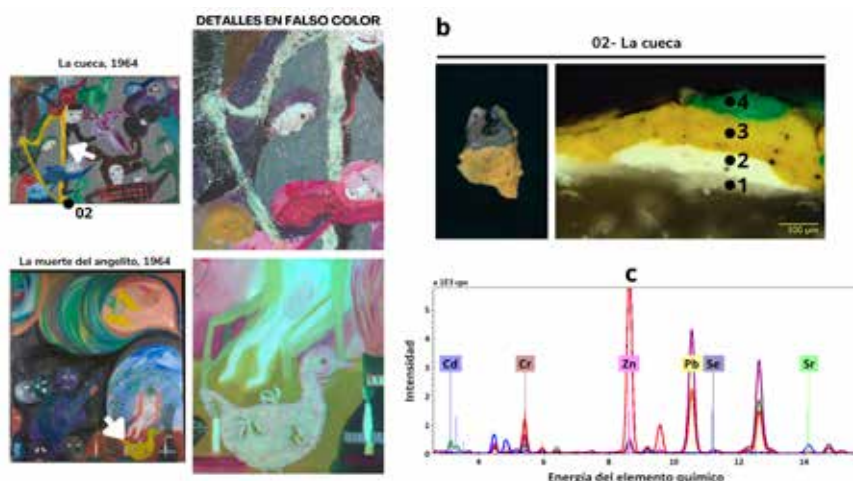


Imagen 11. Identificación de pigmentos amarillos en la obra de Parra. (a) Fotografía inicial de *La cueca* y *La muerte del angelito*, acompañada de una imagen del detalle de la iconografía amarilla de cada óleo, por análisis de FCIR. (b) Detalle de micromuestra 02, tomada desde el borde del marco del arpa, y análisis por estratigrafía que muestra la morfología y disposición del estrato amarillo. (c) Resumen del análisis p-XRF con los elementos químicos presentes en el color amarillo. (Fotografía: L. Ormeño, T. Pérez e I. Huentemilla, Archivo CNCR, 2023; V. Godoy, Archivo CNCR, 2024)

El análisis multivariable de los datos obtenidos desde el estudio por p-XRF permitió establecer de forma preliminar la presencia de otros pigmentos clave asociados a la paleta de color de Parra (Tabla 2).

Tabla 2. Composición elemental de los principales pigmentos identificados por p-XRF

Color	Elemento	Pigmento
Blanco	Ti, Zn	Blanco de titanio, blanco de cinc
Amarillo	Cr, Pb, Cd, S	Amarillo de cromo, amarillo de cadmio, amarillo de cinc
Azul	Al, Si, Co	Azul ultramar, azul de cobalto o cerúleo
Rojo	Cd, Se	Rojo de cadmio
Verde	Cr	Viridián
Marrón	Fe	Tierra o sombra tostada
Negro	Fe, Mn, Ca, P	Negro de hueso

Para precisar la naturaleza de los pigmentos usados por Parra en las obras en estudio, algunas de las muestras del estudio estratigráfico se procesaron para análisis por SEM-EDS (Imagen 12). A nivel microscópico, el análisis confirmó la presencia de los pigmentos anteriormente identificados, como blanco de titanio, amarillo de cromo y azul ultramar. Además se identificaron pigmentos que se encontraban bajo las capas superficiales de pintura, como el verde de cromo (viridián), el violeta de cobalto y el negro de hueso (Tabla 3), que se ubican en capas subyacentes al ocre en *Justice* (1964).

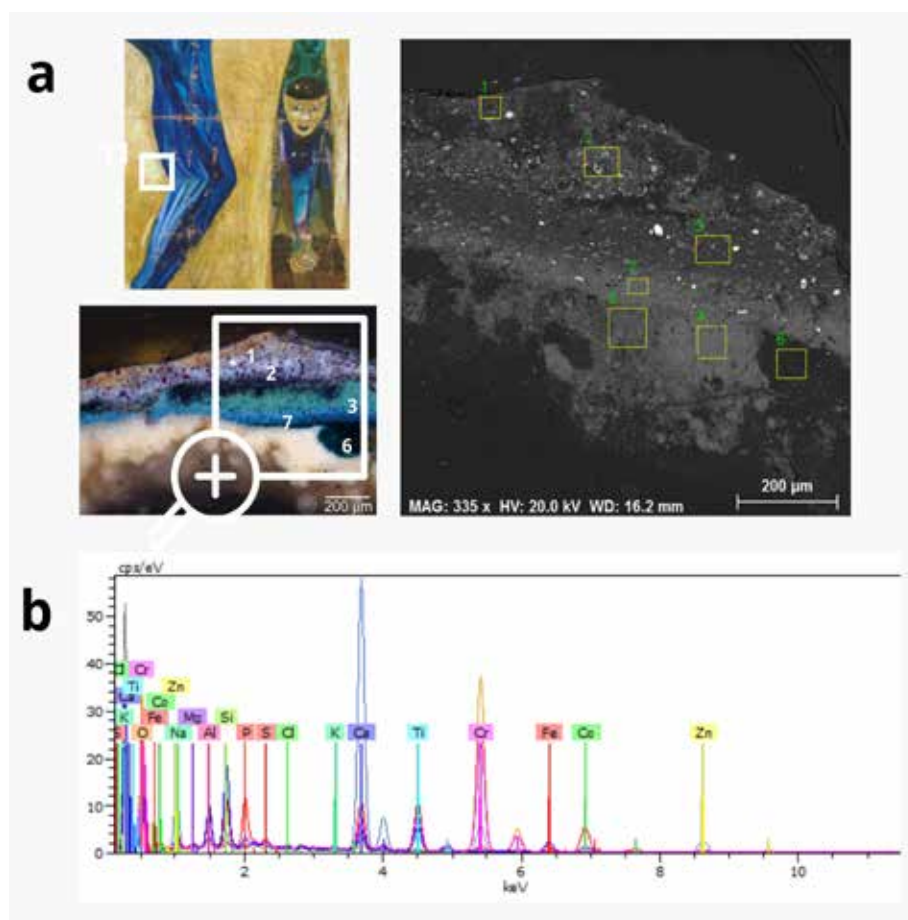


Imagen 12. Identificación de pigmentos por SEM en el corte transversal en *Justice*. (a) Fotografía inicial del óleo con la zona de donde se extrajo la micromuestra, descripción de estratigrafía e imagen obtenida por SEM-EDS. (b) Resumen del análisis espectral por SEM, con los elementos químicos mayoritarios presentes en cada punto de la estratigrafía. (Fotografía: L. Ormeño, T. Pérez y V. Godoy, Archivo CNCR, 2020-2023)

Tabla 3. Descripción por estrato de cada pigmento identificado por SEM en la micromuestra color ocre de *Justice*

N.º estrato	Color	Elemento SEM	Pigmento
1	Ocre	Fe	Tierra ocre
2	Violeta	Co, Ti, P	Violeta de cobalto y negro de hueso
3	Verde	Cr, Al, Si	Viridián, blanco titanio, azul ultramar
4	Verde	Cr	Viridián
5	Blanco	Ca, Si	Sin determinar
6	Verde oscuro	Ca, Al	Sin determinar
7	Azul claro	Cr, Fe, Ti	Azul de Prusia, viridián

Principales deterioros asociados a la materialidad de Parra

La degradación y envejecimiento de los materiales constitutivos de una obra de arte son procesos inevitables. Sin embargo, por su naturaleza, algunos elementos pueden iniciar o potenciar nuevos deterioros. Además, otros materiales usados en mezclas o expuestos a condiciones específicas podrían afectar la preservación de las pinturas en la colecciones.

Los resultados de la primera parte de este estudio muestran que, a pesar del cambio frecuente de lugar de creación debido a los numerosos viajes realizados por Parra, sumado a haber transcurrido por periodos económicos inestables que seguramente afectaron la obtención de materiales, la artista fue consistente con el uso de algunos pigmentos a través de toda la línea temporal creativa.

Algunos de estos materiales han sido previamente investigados, ya que se asocian directamente a la aparición de algunos deterioros específicos en la pintura moderna y contemporánea. A continuación revisamos algunos.

Blanco de cinc (Zn, O). El cinc aparece de forma transversal en todas las pinturas analizadas, probablemente presente como pigmento blanco y carga mineral para dar consistencia a las fórmulas pictóricas, independientemente de su color. El Zn es vital para secar una película pictórica al óleo. Sin embargo, en elevadas cantidades causa la aparición de jabones metálicos y sales solubles en la superficie (Hermans, 2017; Hermans et al., 2016).

Blanco de titanio (Ti, O). Corresponde al pigmento blanco más utilizado durante el siglo XX, que reemplazó de forma definitiva al blanco de plomo. Aun cuando su uso es seguro y tiene una elevada estabilidad, han aparecido en el mercado muchas

variedades de este pigmento, pero de diversa calidad. Investigaciones recientes en pinturas de Picasso, Mondrian y Jackson Pollock muestran que, si no se toman medidas anticipadas, el pigmento actúa como un factor de deterioro, envejeciendo los pigmentos con los que está en contacto a largo plazo y provocando la pérdida de intensidad, color y brillo. Este envejecimiento se debe a la exposición a la luz ultravioleta (UV). El proceso de degradación causa rugosidad en la superficie y eventualmente conduce a la aparición de una capa superior de pigmento degradado y soluble (Van Driel et al., 2016).

Amarillo de cromo (Cr, Pb, S). Debido a que Van Gogh lo usaba, el ennegrecimiento del pigmento amarillo de plomo ha sido bastante estudiado, si bien no se debe a la presencia de cromo, sino a la mezcla con el plomo (Pb) y el azufre (S) durante la síntesis industrial del color amarillo. La exposición a la luz natural, junto a la presencia de otros compuestos de la pintura, como el carbonato y/o el sulfato de calcio, resultan en que el pigmento tienda a generar zonas de oscurecimiento que van aumentando de tamaño de forma progresiva (Imagen 13) (Geldof et al., 2019; Monico et al., 2011).

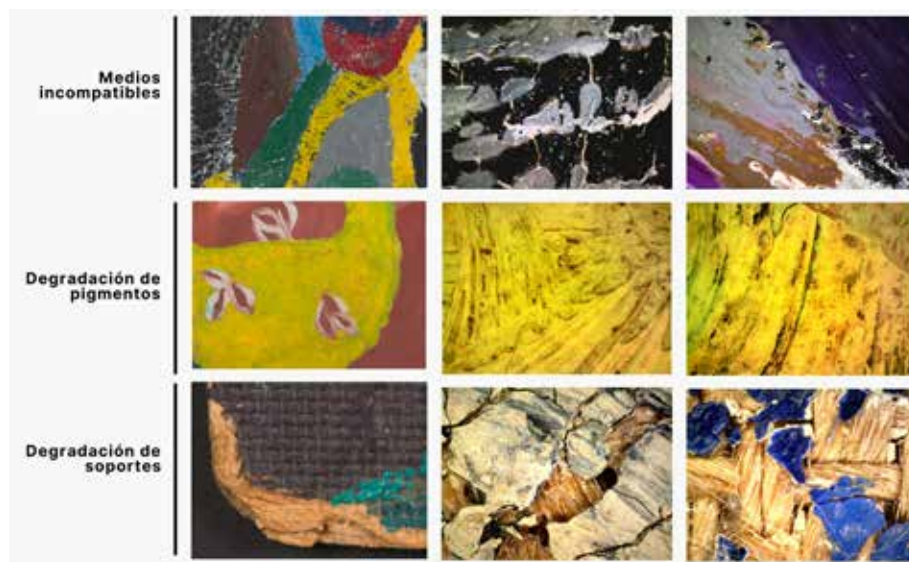


Imagen 13. Principales deterioros identificados en las pinturas de Parra en estudio. (Fotografía: L. Ormeño, T. Pérez y V. Godoy, Archivo CNCR, 2023-2024)

Azul ultramar (S, Al, Si). El pigmento de origen sintético aparece también de forma consistente en la paleta pictórica de Parra, como alternativa al azul oscuro en las pinturas estudiadas. Se considera estable, pero muy sensible a sustancias líquidas y gaseosas de características ácidas. En su contacto, el pigmento reacciona desvaneciéndose y

virando hacia un color más claro, blanquecino o grisáceo (De La Rie et al., 2017). La calidad del medio pictórico usado y los aditivos agregados a la fórmula son importantes para controlar este deterioro.

Tierra, sombra natural o tostada (Fe, Mn, Si). El pigmento responsable del color marrón oscuro, utilizado por Parra con énfasis en el periodo de mayor creación, se obtiene de una combinación de óxidos de hierro y manganeso. Sin embargo, existen diferencias significativas en la composición de las fórmulas de pinturas artísticas a través de los años, algunas relacionadas con un mal comportamiento mecánico de la película pictórica. La cantidad de manganeso en la fórmula, junto con la presencia de diversos tipos de arcillas de origen natural, hacen que esta pintura sea muy sensible a la humedad. Por lo tanto, tiende a generar capas pictóricas extremadamente flexibles, débiles y sensibles a la humedad (Fuster-López et al., 2016).

Amarillo de cadmio (Cd, S). Los pigmentos sintetizados a base de cadmio (amarillos y rojos) fueron bastante populares a partir de 1920, sin embargo, los mismos artistas reconocieron su degradación por su tendencia a perder el color luego de la exposición a la luz natural. Otras características relacionadas con la degradación del cadmio en conjunto con el azufre (S) presente en los sulfatos, incluyen la formación de agrupaciones opacas superficiales, zonas blanquecinas y la tendencia a la friabilidad de la capa pictórica (Comelli et al., 2019). Como este pigmento fue identificado junto con el amarillo de cromo, podría constituir un riesgo mayor de aparición de zonas ennegrecidas.

Craqueladuras y separación de estratos. Las zonas de levantamiento y craqueladuras en las obras estudiadas se encontraron directamente relacionadas con el soporte seleccionado por la artista, de modo que la arpillera usada en *Justice* (1964) fue la pintura que mostró más problemas en este ámbito. Las craqueladuras y pérdidas de película pictórica podrían también constituir un problema en *Paisaje* (1964-1965) debido a la materialidad del cartón y su naturaleza sensible a la humedad.

En la Tabla 4 se resumen algunos de los efectos que podrían causar los factores de deterioro identificados en las pinturas en estudio de forma específica. En general, la principal medida preventiva es mantener las condiciones ambientales estables, evitar la exposición a la suciedad ambiental (polución), y cuidar la exposición a la luz natural y UV. Para la degradación de los pigmentos, en la bibliografía aún no se encuentran indicaciones acerca de tratamientos específicos, pero se aconseja hacer un seguimiento continuo de la aparición o cambio de coloración, principalmente en las zonas amarillas encontradas en las pinturas en estudio.

Tabla 4. Descripción de deterioros y acciones asociadas a la materialidad usada por Parra

Efecto	Causas	Indicaciones
Sensibilidad acuosa	Sales solubles en superficie Degradación de pigmentos	Cuidados en intervenciones de limpieza Control de humedad
Separación entre películas pictóricas	Medios incompatibles	Cuidados en intervenciones de limpieza
Aparición de craqueladuras	Pérdida de adhesión entre la película pictórica y el soporte	Cuidados en intervenciones de limpieza Control de humedad
Cambios de color o saturación	Degradación de pigmentos	Control de exposición a la luz Control de humedad

CONCLUSIONES

Por una parte, los resultados confirman la consideración de la artista de preparar o adquirir telas preparadas para la mayoría de los soportes de sus pinturas, agregando a lo menos un estrato de base de preparación, actividad que realizó incluso en el óleo *Abstracto* (1966), donde la paleta pictórica muestra que es probable que contara con escasos recursos pictóricos.

El conjunto de análisis por imágenes también evidencia la forma como la artista fue perfeccionando su práctica creativa, que fue ganando en firmeza y resolución. Desde este punto de vista, las obras *Paisaje* (1964-1965) y *Abstracto* (1966), cuya autoría aún se está evaluando, coinciden en las características formales de pinceladas y forma de mezclar el color encontradas en las otras obras estudiadas.

El estudio estratigráfico también mostró la habilidad de la artista para construir personajes e iconografía aplicando varias de capas de color con la pintura húmeda.

Los análisis instrumentales fueron fundamentales para identificar a lo menos cinco colores en la paleta de la artista y que en la trayectoria evaluada aparecieron de forma constante (azul, amarillo, rojo, verde, blanco) y que corresponderían casi de forma sostenida a los pigmentos azul ultramar, amarillo de cromo, amarillo de cadmio, verde viridián, blanco de titanio y blanco de cinc. Durante el periodo creativo se observó un enriquecimiento importante de la paleta cromática, a la que la artista incluyó diversos tipos de azul, rojos, violetas, colores tierra y pigmentos aparentemente orgánicos.

Finalmente, analizar los materiales de la artista permitió revisar los deterioros relacionados con su uso, lo cual será importante para hacer seguimiento y tomar medidas preventivas para la conservación de cada pintura.

La posibilidad de inspeccionar detalladamente cada una de las pinturas y de acceder a información de primera fuente fue fundamental para el éxito del estudio. Si bien los resultados no son representativos de la obra pictórica en general de la artista, este acercamiento constituye un esfuerzo por entender desde otra arista la historia y el legado de Parra, entregando conocimientos que ayuden a anticipar el comportamiento de sus materiales en el tiempo. El objetivo es, finalmente, comprometer a la ciencia con la conservación de su obra y contribuir a poner en valor su figura como artista visual contemporánea.

El conjunto de resultados anteriormente mostrados revela que fue una artista plástica con un dominio innegable de la técnica pictórica.

AGRADECIMIENTOS

Los autores agradecen al Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2023 del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, por el financiamiento entregado. A María Isabel Amaya, a Rosalía Astorga e Isabel Huentemilla, de la Unidad de Ciencias de la Conservación, por su continuo apoyo desde un inicio. A la dirección, a la Unidad de Administración y Finanzas, y a la Unidad de Documentación Visual e Imagenología del CNCR. A todas las personas e instituciones que han colaborado, en especial al Museo Violeta Parra y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), por su disposición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo, Julieta, y Matías Giadach (2022). “Violeta: juego y ligereza, sensatez y profundidad. Cruces entre la plástica y la literatura”, en: *Círculo Cromático*, pp. 104-114.
- Brumagne, M., y Sociedad de Radiodifusión Suiza (2016). “Violeta Parra, *brodeuse chilenne* (bordadora chilena)”, en: Marisol García. *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1967)* (pp. 69-76). Santiago: Catalonia.
- Comelli, Daniela, Douglas MacLennan, Marta Ghirardello, Alan Phenix, Catherine Schmidt Patterson, Herant Khanjian et al. (2019). “Degradation of Cadmium Yellow Paint: New Evidence from Photoluminescence Studies of Trap States in Picasso’s *Femme* (époque des ‘demoiselles d’Avignon’)”, en: *Analytical Chemistry*, 91(5), pp. 3421-3428.
- De Keijzer, Matthijs (2014). “The Delight of Modern Organic Pigment Creations”, en: Klaas Jan van den Berg, Aviva Burnstock, Matthijs de Keijzer, Jay Krueger, Tom Learner, Alberto de Tagle y Gunnar Heydenreich (eds.). *Issues in Contemporary Oil Paint* (pp. 45-73). Cham: Springer.

- De La Rie, E. René, Anne Michelin, Manuela Ngako, Eleonora Del Federico y Chelsey Del Grosso (2017). “Photo-catalytic degradation of binding media of ultramarine blue containing paint layers. A new perspective on the phenomenon of ‘ultramarine disease’ in paintings”, en: *Polymer Degradation and Stability*, 144, pp. 43-52.
- Dillon, Lorna (2020a). “Introduction”, en: *Violeta Parra’s Visual Art: Painted Songs*, (pp. 1-45). Cham: Palgrave Macmillan.
- (2020b). “The Regeneration of Chilean Traditional Culture Through Violeta Parra’s Art”, en: Lorna Dillon (ed.). *Violeta Parra’s Visual Art. Painted Songs* (pp. 47-79). Cham: Palgrave Macmillan.
- Escobar, Alejandro (2019). *Translating poetics: analysing the connections between Violeta Parra’s music, poetry and art* (tesis para optar al grado de doctor en Filosofía). University of Sussex, Reino Unido.
- Fisher, John A. (2001). “High Art versus Low Art”, en: Berys Nigel Gaut y Dominic Lopes (eds.). *The Routledge Companion to Aesthetics* (pp. 473-484). Nueva York: Routledge.
- Fundación Violeta Parra (2007). *Violeta Parra. Obra visual*. Santiago: Ocho Libros.
- Fuster-López, Laura, Francesca Izzo, Marco Piovesan, Dolores Yusá-Marco, Laura Spérni y Elisabetta Zendri (2016). “Study of the chemical composition and the mechanical behaviour of 20th century commercial artists’ oil paints containing manganese-based pigments”, en: *Microchemical Journal*, 124, pp. 962-973.
- Geldof, Muriel, Inez D. van der Werf y Ralph Haswell (2019). “The examination of Van Gogh’s chrome yellow pigments in ‘Field with Irises near Arles’ using quantitative SEM-WDX”, en: *Heritage Science*, 7(1).
- Giunta, Andrea (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Godoy, Valeria, Amaya Torres, Fernanda Espinosa y Anita Anselmo (2023). “Unraveling Violeta Parra’s painting technique. A first scientific approach to the study of *Justice*”, en: *The European Physical Journal Plus*, 138, p. 510.
- Hermans, Joen J. (2017). *Metal soaps in oil paint. Structure, mechanisms and dynamics* (tesis). University of Amsterdam, Holanda.
- Hermans, Joen J., Katrien Keune, Annelies van Loon y Piet D. Iedema (2016). “The crystallization of metal soaps and fatty acids in oil paint model systems”, en: *Physical Chemistry Chemical Physics*, 18(16), pp. 10896-10905.
- Hormazábal, Viviana (2013). *La obra visual de Violeta Parra. Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos* (tesis para optar al grado de licenciada en Artes). Universidad de Chile.
- Llamas-Pacheco, Rosario (2020). “Some Theory for the Conservation of Contemporary Art”, en: *Studies in Conservation*, 65(8), pp. 487-498.
- Monico, Letizia, Geert Van der Snickt, Koen Janssens, Wout De Nolf, Costanza Miliani, Johan Verbeeck et al. (2011). “Degradation process of lead chromate in paintings by Vincent van Gogh studied by means of synchrotron x-ray spectromicroscopy and related methods. 1. Artificially aged model samples”, en: *Analytical Chemistry*, 83(4), pp. 1214-1223.

- Parra, Isabel (2020). *El libro mayor de Violeta Parra, un relato biográfico y testimonial*. Santiago: Editorial Universidad Técnica Metropolitana.
- Sáez, Fernando (2007). *La vida intranquila. Violeta Parra. Biografía esencial* (3.ª ed.). Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- The Getty Conservation Institute, Tate y National Gallery of Art (2006). “Modern paints uncovered”, en: Tom Learner y Getty Conservation Institute (eds.). *Modern paints uncovered: proceedings from the modern paints uncovered symposium*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- Van Driel, Birgit, Patricia Jane Kooyman, Klaas Jan van den Berg, A. Schmidt-Ott y Joris Dik (2016). “A quick assessment of the photocatalytic activity of TiO₂ pigments - From lab to conservation studio!”, en: *Microchemical Journal*, 126, pp. 162-171.
- Vilches, Patricia (2018). “Violeta Parra: Her Museum and Carpa as Spaces of Nostalgia”, en: Patricia Vilches (ed.). *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes* (pp. 103-107). Cham: Palgrave Macmillan.
- Wachowiak, J. Melvin (2002). “Routine and high-volume preparation of embedded coatings cross-sections”, en: *Microscope*, 50(4), pp. 147-153.
- Yalkin, Serda (2017). *Folk, the Naïve and Indigeneity: Defining Strategies in Violeta Parra's Visual Art* (tesis para optar al grado de Master of Arts). University of New Mexico, Estados Unidos.

Investigadora responsable

VALERIA GODOY TORRES
Unidad de Ciencias de la Conservación
Centro Nacional de Conservación y Restauración

Coinvestigadores

KARLA LEIVA MIRANDA
Investigadora externa

MARÍA ISABEL AMAYA TORRES
Unidad de Ciencias de la Conservación
Centro Nacional de Conservación y Restauración

MARÍA JOSÉ DELPIANO
Área de Conservación, Investigación y Gestión Patrimonial
Museo Violeta Parra

PABLO MARFÁN CABEZAS
Área de Conservación, Investigación y Gestión Patrimonial
Museo Violeta Parra

MARTA REBORA
Unidad de Conservación y Documentación
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)
Facultad de Artes, Universidad de Chile

PÍA MONTEVERDE PUIG
Unidad de Documentación Visual e Imagenología
Centro Nacional de Conservación y Restauración

ANA ELISA ANSELMO
Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales
Centro Nacional de Conservación y Restauración

FONDO DE APOYO A
LA INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL

Nº 26 – Noviembre – 2024

DIRECTORA DEL SERVICIO
NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

Nélida Pozo Kudo

CONSEJEROS/AS DE INVESTIGACIÓN
DEL SERPAT

Gloria Cortés

Sergio Quiroz

Eileen Leyton

José Ancán

José Fernández

Carolina Tapia

Rosalía Astorga

Mario Castro

Daniel Quiroz

Manuel Correa

SECRETARIA EJECUTIVA

Susana Herrera Rodríguez

COORDINACIÓN DE GESTIÓN ECONÓMICA

Javier Herrera de la Cuadra

EDITORIA DE TEXTO

Pilar de Aguirre Cox

ISSN 0717-487X

