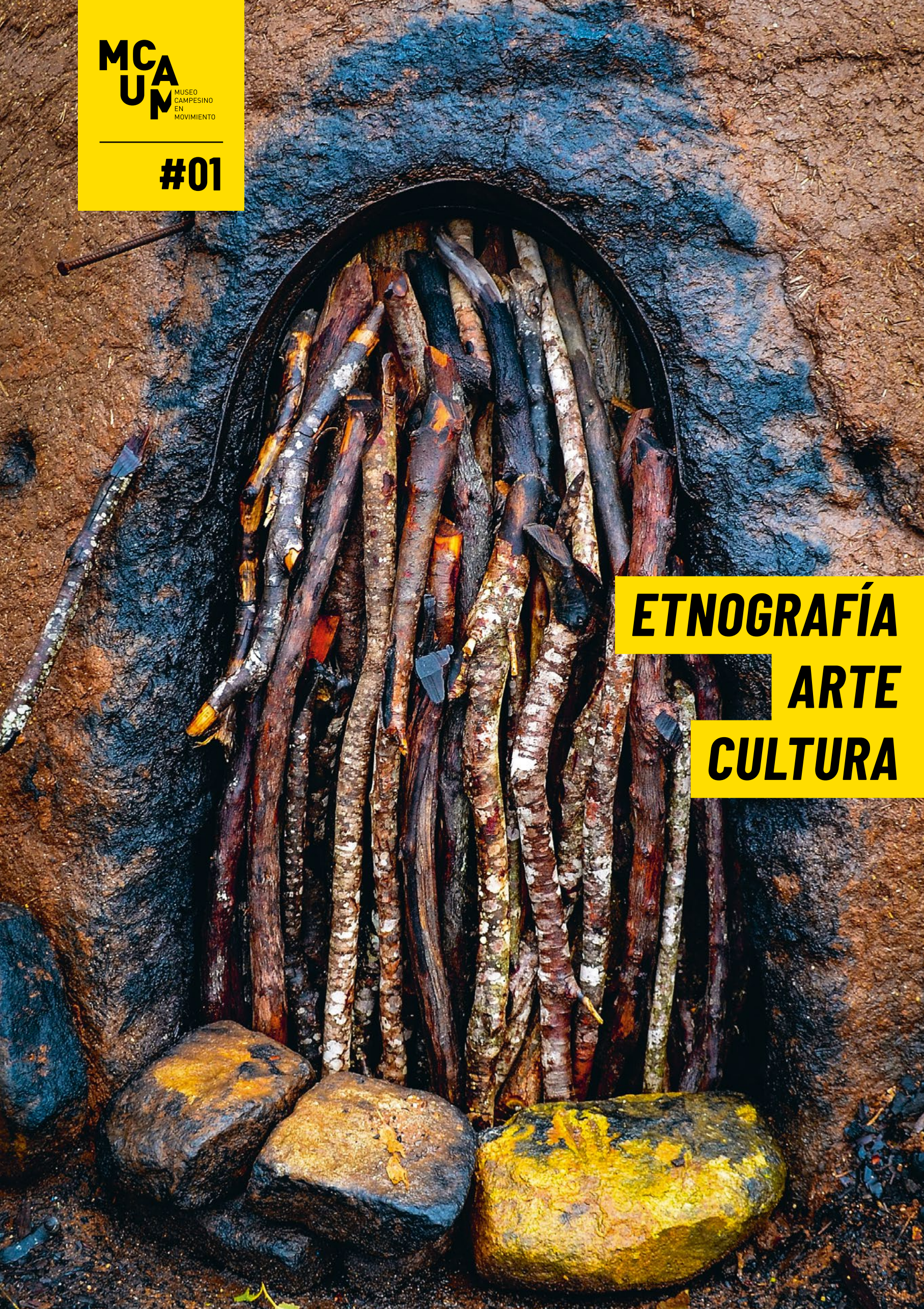


**MCA
UN**
MUSEO
CAMPEÑO
EN
MOVIMIENTO

#01

ETNOGRAFÍA
ARTE
CULTURA



EL ATRAPAMOSCAS

La pequeña localidad de El Pedernal se ubica en una zona precordillerana al interior del valle de Petorca en la Región de Valparaíso. Atravesada por un río y rodeada por majestuosos peñones y nieves vírgenes que se divisan durante todo el año, es habitada por personas que aún mantienen un estilo de vida que podríamos llamar “tradicional”, o bien, campesino. Muchos se dedican a la agricultura de baja escala a pesar de la gran escasez de agua que afecta a toda la región hace más de una década. Otros, todavía “comen tierra” en los antiguos piques que penetran los cerros aledaños. Algunos también son arrieros. Los demás ya se han ido.

A la entrada de la quebrada que cobija este pueblo, la mina de cal “Dulcinea” se mantiene intacta al paso de los años. Dicen que algunas personas todavía la trabajan, lo cierto es que se pueden ver perros merodeándola. Cerca de este lugar se encuentra la famosa “piedra de la colgada”. Es debajo de esta piedra donde todos los años, un día de septiembre, la comunidad aledaña de Chalaco se encuentra con la del Pedernal para entregarle a estos últimos la imagen de la Mercedita, que es como cariñosamente se conoce a la Virgen de la Merced por la zona; esta viene recorriendo los distintos rincones y quebradas del valle hace meses. Debajo de esta peña colgante la gente del pueblo recibe la imagen y comienza

así un ciclo ritual que durará un mes aproximadamente. Los vecinos desde ese momento se convertirán en la compañía de la Virgen. Esta imagen se quedará a alojar en la mayoría de las casas del sector. Durante las frías noches primaverales, se cantará, bailará, comerá, reirá y recordarán historias alrededor de ella.

La piedra de la colgada también es el lugar donde se encontraban los lindes del antiguo fundo que dotó del nombre al pueblo que nos referimos. La antigua vida que se llevaba acá, se hacia dentro de un fundo, es decir, habían inquilinos y peones que debían trabajar para el patrón de turno. Hubo varios patrones de los cuales la gente todavía se acuerda, algunos con cariño, la mayoría con desprecio.

La antigua vida que llevaron los predecesores de los habitantes de estas tierras, hoy queda como un recuerdo, para algunos de añoranza, para otros digno de olvidar. Muchas veces, tras las preguntas insidiosas de nosotros, los investigadores, la memoria detona historias cargadas de emociones encontradas. Por un lado, la pobreza extrema, miserable: pies pelados, nieve, payasas, chalailas, hambre. La vida llevada hace pocas décadas atrás por estas personas fue de un sacrificio por subsistir enorme, difícil incluso de imaginar. Por el otro lado, persisten los recuerdos

de las personas que ya no están, los familiares, las fiestas, las anécdotas, la risa, recuerdos que se alojan en la historia colectiva de la comunidad. Por supuesto que los recuerdos se entrecruzan, se desvanecen, la memoria vislumbra lugares extraños para ellos.

Es en El Pedernal donde conocimos a Pedro Tapia, mas o menos el año 2011. Don Pedro ha vivido toda su vida por los alrededores de esta localidad. Ya sea para el lado norte, en la zona de Quelén (IV Región), o para el sur en Chalaco. Pedro Tapia fue criado dentro del fundo de El Pedernal. A los cuatro años de edad, que es desde cuando él se acuerda, un tío lo echo al anca de su caballo y se lo llevo para su casa. Allí comenzó su periplo por la vida. Primero a cuidar las cabras, luego a subir a la cordillera con los animales para las veranadas, también para trabajar en la mina, y así... vivió una vida en el fundo y otra fuera.

A parte de los distintos trabajos que Pedro ha tenido a lo largo de su vida, una de las facetas que lo distingue dentro de su comunidad es que él canta a lo divino. Todos los años, cuando la Virgen se acerca al Pedernal, Pedro le canta junto a otros cantores por largas noches. Pedro le canta a la imagen, pero también a la compañía, así como a los demás cantores. Les cuenta historias, algunas de ellas se remontan a más de cuatro

EL ATRAPAMOSCAS NOS SIRVE COMO METÁFORA PARA PENSAR QUÉ ES O PUEDE SER EL CAMPO, CÓMO COMPRENDER SUS MÚLTIPLES DIMENSIONES. QUÉ SE QUEDA PEGADO AHÍ Y QUÉ NO. EN QUÉ NOS FIJAMOS, QUÉ REITERAMOS, QUÉ IMAGEN CONSTRUIMOS DE ÉL, QUÉ CENSURAMOS Y QUÉ OLVIDAMOS.

siglos, incluso a continentes y países lejanos. También a las estrellas, a los elementos de la naturaleza, al amor, a la pobreza. Dice que se sabía más de doscientos versos.

A Pedro lo hemos entrevistado en reiteradas ocasiones. También hemos registrado sus versos en las distintas alojadas donde lo hemos acompañado.

Un día, nos sentamos a conversar en la cocina de su hija, emplazada en una suerte de rancho, con todo tipo de cosas colgando: ollas, sartenes, bolsas, cueros, adornos. La cocina, al igual que en muchos otros hogares campesinos, se encuentra fuera de la casa, tiene una cocina a gas y también un lugar para cocinar con leña. Sentados frente a frente a lo largo de una mesa, colgaba entremedio de nosotros un atrapamoscas. Esto es un artículo de uso común que se vende en la feria y que consiste en un pequeño tubo del cual se desenrolla una especie de lengua larga de goma con

pegamento donde se adhieren algunas de las moscas que merodean el lugar. Es como uno de los antiguos rollos fotográficos, pero que en vez de película trae esa lengua. Lo había visto muchas veces en otros lados. En las zonas campesinas, sobretodo en el verano, las moscas abundan. En esa ocasión, mientras le preguntaba a Pedro por su vida, sus historias, los versos, el canto a lo divino, no podía dejar de percibir este colgajo que mediaba entre nosotros, era una presencia innegable. De pronto, comencé a encontrar absurdas las preguntas que le realizaba a Pedro (las mismas, además, que ya le había hecho en otras ocasiones). Quizás, la antropología se trata de eso: preguntar siempre lo mismo, pensé.

Apareció así ante mi el discurso que yo quería construir deliberadamente sobre Pedro Tapia. Por qué preguntarle por unas cosas y no por otras, por qué preguntar por el origen de su conocimiento, de los versos, y

no por la función de ese atrapamoscas, por ejemplo.

Como investigadores, censuramos muchas veces lo feo, lo sucio, lo abyecto, en busca de ordenar una vida, una historia, un discurso. Desplegamos estrategias de comunicación para reproducir un modelo que servirá generalmente para nuestros fines, anulando a veces deliberadamente las categorías del "otro", sus formas de pensar, entender y obrar sus vidas. El atrapamoscas nos sirve como metáfora para pensar qué es o puede ser el campo, cómo comprender sus múltiples dimensiones. Qué se queda pegado ahí y qué no. En qué nos fijamos, qué reiteramos, qué imagen construimos de él, qué censuramos y qué olvidamos.

¿Será que podemos pensar en este atrapamoscas como una metáfora sobre nuestra propia mirada atrapada en sí misma? ¿Cómo salir de ella?



ARCHIVO E INFANCIA: EL VELORIO DEL ANGELITO

Texto / Daniel González

Hemos querido comprender esta festividad dedicada a los ángeles. Y así fue, que por años, íbamos recabando poesías, cantos y testimonios sobre ese triste momento, conformando un amplio archivo oral y audiovisual. Y no solamente como un estudio retrospectivo de una experiencia pasada, sino como un cuestionamiento sobre lo que podemos entender y heredar hoy, en su contemporaneidad, con respecto a la muerte, las fiestas y la memoria. Si esa experiencia nos remite a una manera distinta de experimentar la muerte, es justo que nos preguntemos cómo nos cuestiona a nosotros mismos, cuál es la experiencia de la muerte y la fiesta que hoy nos conmueve.

*"...me vuelvo a encontrar con esas vidas ínfimas convertidas en brasas muertas... Mi sueño hubiera sido restituirlas en su intensidad analizándolas."*¹

La muerte de un infante apresura dos momentos en la trayectoria de la vida que se tienen como opuestos: el nacimiento y la muerte. Los ritos conmemorativos de los angelitos nos ayudan a volver a separar lo que peligrosa y tristemente se ha juntado. Cuando un infante, un ser sin habla y sin memoria ha muerto: ¿Qué nos queda de él?, ¿Qué momento de esa infancia se aloja en nosotros? Se trata de un momento sin discurso, sin len-

guaje, pero que no deja de expresarse. De los angelitos, nada sabemos por ellos mismos. No hablaron, nunca. Fueron vidas que no existieron, no alcanzaron la memoria de los hombres. Su tierra, una patria sin habla, y la muerte, quizás, su oportunidad:

*"Lo que las arrancó de la noche en la que habrían podido, y quizás debido, permanecer, fue su encuentro con la muerte; sin este choque ninguna palabra sin duda habría permanecido para recordarnos su fugaz trayectoria."*²

Ese fantasma, ese ángel, esa imagen y esos símbolos nos hablan de una experiencia sobre lo múltiple. No desde la determinación científica y sanitaria de la muerte, sino mas bien de su puesta en escena metafórica, no como representación sino como realización, algo así como un "teatro de la muerte". Lo que se enuncia allí es un saber ya no científico, sino tradicional. Y el archivo debe poner en juego ese saber, sin traicionarlo ni condicionarlo. Su pedagogía está en llevarnos a la proximidad con ese lenguaje, empatizar con esa experiencia, entenderla, acompañarla, procurar su contemporaneidad ¿Dónde se encuentra hoy? ¿Se está transmitiendo?. Sin embargo, también debemos respetar su alteridad, no reducirla a nuestras propias categorías.

Ha sido un poco el azar quien nos llevó a encontrarnos con esas familias y con los cantores, quienes, alguna vez tuvieron que tomar la voz del ángel para dejarlo ir. Y fue la brusquedad de la muerte quien determinó su destino, y por lo tanto, el nuestro: solo el testimonio y la poesía nos vuelven a reencontrar con esos seres ínfimos. ¿Por qué ellos y no otros? No sabemos. Han vuelto hasta hoy por nuestros azarosos.

La historia, el rito, la voz, la muerte, el archivo y el testimonio son los conceptos que se abren paso en esta interrogante sobre la infancia, nuestra historia muerta, desaparecida, atropellada, aniquilada, pero que en los pueblos no se les dejó de celebrar. Se les cantó, como si lo más importante no fuera callar.

Nuestra era de las fiestas y de los ritos mestizos ayudaron a sobrellevar la carga mortuoria de la colonia y la república, pero no como un soporífero, sino como una práctica del habla, de la memoria, de la experiencia de lo popular y sus sobrevivencias.

LA HISTORIA INHUMANA

Por siglos la sobrevivencia de los infantes ha sido dificultosa, tasas altísimas de mortandad han definido su realidad y luego, si llegasen a crecer, también

¹ Foucault, Michel (1996). La vida de los hombres infames. (La Plata: Altamira), 122. Muchas de las citas y de algunas frases aquí escritas, re-inventadas o evocadas son posibles gracias a la lectura de este ensayo del pensador francés. Si se me permite, una extraña y disimulada forma de homenaje a ese bello texto y su lectura.

² Foucault, Michel (1996). La vida de los hombres infames. (La Plata: Altamira), 124.

DE AQUELLAS PEQUEÑAS Y MÚLTIPLES MUERTES NACE LA POESÍA DE LOS CAMPESINOS Y SU TESTIMONIO, SU PALABRA CANTADA Y REMEMORADA.

han de sobrevivir a su desprotección, marginación y abandono, en pos de su realidad como peón o fuerza de trabajo sobreexplotada desde su más pequeña adultez, o incluso para llevarlo a un fenómeno actual, la triste deriva de los niños del SENAME.

“Al no haber sido nadie en la historia, al no haber intervenido en los acontecimientos o no haber desempeñado ningún papel apreciable en la vida de las personas importantes, al no haber dejado ningún indicio que pueda conducir hasta ellos, únicamente tienen y tendrán existencia al abrigo precario de esas palabras.”³

*

¿Y de que murió esa niñita (su hija)?⁴

Ana: De ojo.
Pedro: La ojearon.
Ana: Es que era bien negrita y tenía el pelo bien amarillito y bien crespito.

¿Y quién la ojeó?

(Murmullo, solo se miran entre Ana y Pedro)

¿Y qué pasa cuando ojean a una guagua?

Ana: Se revienta y se muere.
Pedro: Se revientan. Se pone como verde y no le da más el cuero y empiezan a reventarse. Sangre, cuanta cosa hay, por la boquita, por los oídos.

¿Y por qué le hicieron ojo?

Ana: Porque era negrita, y era rubia y era crespita.

Pedro: El ojo existe en lo que sea. Cuando son bonitos, cuando son chistosos, ya le hacen cariño. La persona que tiene mal ojo, bueno ahí le da. Se le pega a los más débiles. Antes existía mucho eso, ahora no tanto.

Ana: Pero la niña cuando estaba pa' morirse, se mejoró un rato, porque me pidió que le diera, me pedía ulpo de harina tostada yo le di po'... le di un ulpito, clarito, y se lo comió y se murió altiro.

¿A qué edad murió?

Pedro: “Taba chiquilla, como 4 años habrá tenido
Ana: Estaba andando ya.
Pedro: 4 años murió, 5 años.

¿Y le hicieron velorio?

Ambos: Sí.

¿Como angelito?

Ambos: Sí.
Pedro: Con cantores a la divino.
Ana: Era chiquita, no era muy grande.
Pedro: Vivíamos en Chincolco, en ese tiempo, en el valle al otro lado.

¿Llegaron los cantores?

Pedro: A mi me reconocían re mucho, así que llegaron ahí, estuvo bien bonito ahí, el velorio.

¿Quién se encargó del velorio?

Pedro: Yo po'. Como todo se sabe, ya ligerito empieza a llegar la gente, el cantor llega, cualquier persona cooperadora, llega a cooperar en ese momento. Allá era así en ese tiempo.

¿Y eso era toda la noche?

Ambos: Sí.
Pedro: Sí para todos, como de costumbre se le daba tecito, si había comida, se le daba comida, sino no po'. Pero esa es la meta. Hay que darle a cualquier persona, nadie estamos libre

de nada y las personas que cooperan hay que hacerle cariño no ma', la costumbre, ¿cierto?. Estamos acostumbrado que nos vamos a acostar, comimo' antes, tomamo' tecito y si ya es de amanecía, ya bueno ya, si puede hacer un caldito, se hace un caldito para darle, ya como a las tres de la mañana, entonces y ahí un cafecito, carga'ito para que la gente tenga animo y se amanezca. Así era antes y todavía debe ser así.

*

De aquellas pequeñas y múltiples muertes nace la poesía de los campesinos y su testimonio, su palabra cantada y rememorada.

Quando uno nace a la vida
esta dispuesto a la muerte
quien sabe si venga a verte
muchos años o enseguida.
Nadie sabe la partida
es un misterio infinito
tan insensible a los gritos
parte de noche o mañana
frívola muerte inhumana
llevándose al angelito.⁵

“Ahora dirán ustedes: ¿y qué pasaba con mamá? Nada fuera de lo corriente, ya que los hijos se quedan siempre aferrados a la madre. Sobre todo, cuando el padre huyó, o hay naufragio conyugal. Entonces digámoslo de entrada: mamá se quedaba a disgusto con nosotros. Es que para ella éramos un cepo que la impedía moverse con la agilidad requerida para subsistir en un medio tan difícil como era el que acosaba a las chilenas pobres del siglo XIX. [Mamá no podía arrancar de nosotros. No. No podía. Y por eso, digámoslo francamente: la estorbábamos]... Porque ellas, de verdad, muchas veces nos preferían muertos. Creían, incluso, que la muerte nos libraba de este mundo. Si no, ¿cómo explicar ese hecho tan de sobra conocido, esa fiesta adulta que consistía en celebrar y alegrarse porque,

cuando moríamos, nos convertíamos en verdaderos niños; es decir: en auténticos angelitos. ¡De más valía era un niño muerto y en el reino de los cielos, que vivo, hambriento y estorbando a sus madres en este valle de lágrimas!”⁶

¿Porqué estas vidas han tenido que ser apagadas? ¿Qué civilización ha permitido y provocado eso?

INFANTES QUE NO HABLAN Y LA VOZ REDOBLADA DEL ÁNGEL

Adiós madre ya me voy
adiós cuna 'onde dormía
adiós claridad del día
a mi me lleva el señor.
Adiós mundo engaña'or
que engañai los inocentes
adiós to'ita la gente
les agradezco infinito
adiós a mis hermanitos
que aquí los llevo presentes.⁷

El ángel muerto, pero despierto en la mesa de los vivos es belleza y espanto, es la manera de mantener la forma misma en que nos acompañaron, como recuerdo mudo, cuerpo sin habla y muerte prematura. Es su imagen eternizada en un acontecimiento y un canto.

Angelito en una imagen
supe que te habiai' muerto
y cuando supe de cierto
al tiro yo armé mi viaje.
Sin tener ningún herraje
me vine con ligereza
saludos a la hermosa mesa
de diferente colores
saludos al arco de flores
de los pies a la cabeza.⁸

En su despedida los angelitos cantan con su voz redoblada en la voz del cantor, con ella, se acercan a las cosas, al mundo que les fue negado y a su fami-



“El velatorio del angelito, costumbre popular chilena” de Ernest Charton, 1940, Argentina / Chile.

lia. Pero a la vez, la poesía cantada es también la distancia que tenemos con esa muerte, su manera de dejarnos, de que olvidemos, de la memoria que borra su nombre y sus pasos.

Adiós madre de mi agrado
desahogue su aflicción
écheme su bendición
por Cristo crucificado.
Jesús gracias me ha perdonado
hoy, como en la santa historia
yo nací para la Gloria
no tengan pena por mi
antes de partir de aquí
bórreme de su memoria.⁹

Mas que considerar estos textos como recopilaciones de versos, lo que debemos encontrar allí son los gestos de la voz, sus quiebres, tonos, esas palabras cantadas que nos ensueñan, las metáforas que se detienen por un instante en el

aire y brillan, se reflejan con otras, se encarnan, se repiten. En esta voz poética, la vida no está representada, sino transfigurada. Es una dramaturgia envolvente del dolor, de la partida y del vuelo. Y estos cantos no son versos que hablan de la muerte, sino versos que acontecen con la muerte, incluso la transforman. Son versos-vida y versos-muerte. Estos versos no representan la realidad, sino que la configuran, la ordenan, son parte del momento que poetizan. Momentos poéticos que arrastran la realidad en donde se anuncian.

“Las breves y estridentes palabras que van y vienen entre la muerte y esas existencias insustanciales constituyen para éstas lo único que les fue concedido; es ese instante lo que les ha proporcionado el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago.”¹⁰

⁶ Salazar, Gabriel (2006). Ser niño “huacho” en la historia. (Santiago de Chile, Lom), pag. 34-38.

⁷ Despedida cantada por Javier Salinas, en la obra “No es permitido de Dios que esta flor permaneciera” en www.mucam.cl/proyecto...angelitos/.

⁸ Despedida cantada por Ermindo Oyanedel en la obra “No es permitido de Dios que esta flor permaneciera” en www.mucam.cl/proyecto...angelitos/.

⁹ Despedida cantada por Pedro Briceno, archivo MUCAM.

¹⁰ Foucault, Michel (1996). La vida de los hombres infames. (La Plata: Altamira), 126.

³ Foucault, Michel (1996), La vida de los hombres infames. (La Plata: Altamira), 126.

⁴ Entrevista realizada por el autor y Danilo Petrovich a Ana Monardes y su esposo Pedro Tapia en la localidad de Quelén Alto, IV Región en el año 2015.

⁵ Despedida cantada por Alfonso Rubio Morales, Archivo MUCAM.

LO QUE RESTA DEL RITO:
EL ARCHIVO Y EL TESTIMONIO

Infancia, la eterna guardiana de lo
que merece sobrevivir.
GIORGIO AGAMBEN

El archivo de poesía popular que esta-
mos construyendo engendra vida, em-
patía y celebración. El archivo puede ser
monótono en su acumulación infinita,
inclusive cargante en su insistencia re-
iterativa, y sin embargo, todo funciona
en forma dispersa, amplia y múltiple.
Todo lo que contiene este archivo:

*“son fruto del desorden, el ruido, la pena,
el trabajo del poder sobre las vidas y el
discurso que verbaliza todo eso”.*¹¹

Los testimonios que hemos registra-
do son producto de un diálogo entre
humanos, pero aún van más allá de es-
tos, pues son también la memoria de
los hombres y su infancia (el momen-
to en que no eran hombres, solamente
vivientes sin lenguaje), diálogos entre
los humanos y los que no alcanzaron a
ser humanos, los inhumanos:

*“solo porque la vida humana es esen-
cialmente destructible y divisible, puede
sobrevivirle el testigo”.*¹²

Han quedado estas décimas como
restos, sin futuro (ya no se canta a los
infantes o hay muy pocos angelitos) y
sin pasado (pues no hubo edad de oro
para ellos), son versos que sí han sido
heredados, como un testimonio que
se nos entrega en migajas, de mano en
mano, de voz en voz y de fiesta en fies-
ta. Es la palabra cantada y agradecida
en su fragilidad casi in-memorial.¹³

En el mundo no nací
al cielo nunca llegué
por infierno no pase
y al purgatorio no fui.
Nadie ha sabido de mi
ni los ángeles me han visto
yo anduve en todo registro
no tengo alma ni cuerpo
no estoy vivo ni estoy muerto
y en todo lugar habito.¹⁴

*

Por fin doy la despedida
sin quejarme de mi suerte
y para vencer la muerte
yo quisiera ser la vida.
Quisiera hacer mi partida
para ver al Padre Eterno,
del Anciano, del Moderno
quisiera hacer una historia,
quisiera estar en la Gloria
para vencer el infierno.¹⁵

*

Adiós, ave voladora
adiós, infeliz destino
adiós, queridos padrinos
adiós, casa encantadora.
Adiós, la luz de la aurora
adiós, ¿que será de mí?
adiós, lo que prometí,
adiós, vientre original
adiós, pila bautismal
adiós, mundo en que nací. ¹⁶

Adiós mi lecho florido
aperfumado y lujoso
con alegría y con gozo
esta noche me despido.
Adiós hermanos queridos
desde el cielo los bendigo
mire que pronto le digo
esta es mi separación
en este mundo traidor
no hay amigo por amigo.¹⁷

*

De mi casa yo me fui
por un mal entendimiento
a mi padre en el momento
le dije adiós y me fui.
Fue mucho lo que sufrí
en aquel lugar inmundo
da vergüenza me confundo
tan solo de recordar
señores como verán
huacho soy en este mundo.¹⁸

*

Que glorioso el angelito
divina flor de laurel
mucho padeció el Señor
por enseñarnos su ley.
A Pilatos fue ese infiel
Jesús le dijo con fe
dime tirano porqué
la vida querís quitarme
que pierdes con que yo viva
y que ganas con matarme.¹⁹



Carlos Díaz, Retrato de Miguel Squella de la Barra y su hijo Miguel Squella Arendano, Santiago. Archivo CENFOTO-UDP

¹¹ Foucault, Michel (1996). La vida de los hombres infames. (La Plata: Altamira), 138.

¹² Agamben, Giorgio (2009). Lo que queda de Auschwitz (Valencia: Pre-Textos), 158.

¹³ Para revisar nuestro archivo sobre el velorio del angelito, ver www.mucam.cl/proyecto_angelitos. Y en www.mucam.cl/publicaciones/ las obras fonográficas citadas aquí.

¹⁴ Décima por el Espíritu Santo cantado por Alfonso Rubio Morales en la obra “Canto nuestro que estas en la tierra” en www.mucam.cl/publicaciones/.

¹⁵ Décima cantada por Arnoldo Madariaga Encina, Archivo MUCAM.

¹⁶ Décima de Manuel Loyola, Cholquí Melipilla, aparecido en Dannemann, Manuel (2011). El mester de juglaría en la cultura poética chilena. (Santiago de Chile, Universitaria), 143.

¹⁷ Décima cantada por Domingo Fierro del Sandial, Archivo MUCAM.

¹⁸ Décima por el Hijo Pródigo cantada por Carlos Valenzuela de Puchuncavi, Archivo MUCAM.

¹⁹ Décima por Padecimiento cantada por Juan David Maturana en la obra “Ahora Sí, Mañana no, Alojadas de la Virgen del Palo Colorado” en www.mucam.cl/publicaciones/.



LUGARES QUE HABLAN

Texto / Maximiliano Soto Sepúlveda

Fotos / Marcos González Valdés

(...) Cuando salió Sigifredo
donde la infeliz estaba
viendo que no la encontraba
al Señor le rezó un Credo.
Sois Genoveva y no creo
te reconozco en el habla
y ella respondió con calma
ni conocís a tu esposa
y a estas tierras penosas
al cabo llegaste mi alma (...)

ESCUCHANDO Y NARRANDO LO LOCAL DESDE LAS VIDAS Y VOCES QUE LO HABITAN

Las voces que habitan en lo local se desenvuelven en un mundo de tradición oral que no queda registrado a través de la palabra escrita propia de documentos, actas, decretos y reglamentos. La palabra escrita, la expresión con puño y letra que da cuenta de una firma, y que corresponde a un ritual de la cultura escritural y de sus impresiones en papel «para que las palabras no se las lleve el viento» es una dimensión de la comunicación que se diferencia de la voz, tan propia de lo oral y observable en lo hablado, en lo dicho, en lo rumoreado, en lo orado, en esos intercambios fugaces en calles y veredas, y en esos cortejos de esquina a esquina y de balcón a balcón. Palabra escrita y voz se oponen, y el hecho de pensar en los dichos y entonaciones, nos aproxima a estimular nuestro sentido del escucha que llega a nosotros a través de una voz.

La oralidad es un género que reúne cantos, rezos, recitaciones, dichos, adivinanzas, proverbios, entre otras expresiones. La oralidad configura un corpus cultural que se expresa a través de diferentes voces que transmiten sonidos y tonos, y que dan sentido a una serie de expresiones del mundo rural. Un mundo que comunica y se

comunica a través de la voz, donde “el pensamiento mismo, se relaciona de un modo eternamente propio con el sonido” (Ong, 1996:16). Si pensamos, por ejemplo, en todo lo que rodea a una trilla, una minga, un velorio de angelito o un cocimiento, por dar algunos ejemplos, podremos presenciar diferentes tonos expresados por los diferentes sujetos/ voces que se reúnen y participan, y que conforman un caleidoscopio sonoro que se asemeja a una sinfonía; frente a lo cual no podemos olvidar que el lenguaje en su origen nace como fenómeno oral.

El hecho de hablar apela a un cuerpo, a una especie de envoltorio que se manifiesta a través de ciertos gestos que comienzan a articularse por un movimiento de labios, de una lengua que se contrae contra el paladar para emitir sonidos, palabras almacenadas que tenemos todos y que se hacen reales al ser pronunciadas a través de un diálogo, un discurso, una conversación, un canto, una recitación o una proclama. En el fondo, una serie de hablas, que acompañadas de gestos, son pronunciadas para transmitir un sentido de conexión de lugar con esas voces viajeras que lo circundan, “una seriedad en el gesto de hablar; o, como tal vez se decía, una medida de la palabra, un hablar mesurado, como el que todavía se encuentra entre campesinos y personas solitarias, entre quienes el ha-

blar se presenta como una interrupción del silencio, y no como una destrucción de la calma” (Flusser, 1995:44).

La voz contiene una serie de recursos, como vocalidad, para expresar todo lo que es y contiene, y como tal, lograr fecundar el acto, estimular el cuerpo y dar forma al canto.

El hecho de vincularse con este mundo sonoro de la vocalidad implica una actitud sensible que se estimula una vez que comenzamos a caminar por caminos pedregosos, hijuelas o antiguos callejones de tierra que las dividen, y nos disponemos a participar de un escucha colectivo compuesto de voces que se comunican desde la lejanía y de la cercanía, y que nos llaman a identificar esas vidas de donde son emitidos sonidos, palabras y cantos que le dan sentido al lugar. “En cada grupo social que llamamos sus tradiciones orales constituyen una red de intercambios vocales vinculados con comportamientos más o menos estrictamente cifrados cuya finalidad esencial consiste en mantener la comunidad de una percepción de la vida y de una experiencia colectiva sin las cuales el individuo quedaría abandonado a su soledad, si no a su desesperación” (Zumthor, 1985:4).

Hacernos las preguntas sobre cómo registramos dichas voces en un contexto rural, es acercarnos a la cultura inscrita en dicho lugar, y no cualquier cultura sino que esa cultura

**AL INTERIOR DE LA CASA
“EL POEMA INTERROGA A LOS SIGNOS, TRATA
DE DARLES LA VUELTA A FIN DE QUE LAS
COSAS MISMAS TOMEN SENTIDO”.**



ordinaria, particular. De hecho, un reconocimiento de lo oral a nivel cultural no lleva a lo ordinario de la cultura entendida como “un consumo que trata el léxico de los productos en función de códigos particulares, a menudo obras de practicantes, y en vista de sus propios intereses. (...) La cultura ordinaria esconde una diversidad fundamental de situaciones, intereses y contextos, bajo la repetición aparente de objetos de los que se sirve ” (De Certeau et al., 1993: 360, traducción del autor). En la cultura ordinaria, doméstica, logramos identificar y “asegurar” la permanencia de la voz, de esa vocalidad, que a modo de caja de resonancia da cuenta de un lugar, de sus tonos, sentidos, voces de cultores y relatores que hablan y cantan desde su lugar propio.

HISTORIA DE VIDA

Un mundo de biografías que habitan, en este caso, en lo rural y que expresan modos de vida contenidos en

tradiciones, costumbres y comportamientos que pueden ser registrados a través del método de *Historias de Vida*, un método interactivo que, desde un ángulo biográfico de las fuentes orales, aborda los secretos de una sociedad o comunidad través de un relato. La Historia de vida es una suerte de transacción entre la historia individual y la historia social, que refuerza el entendimiento de lo social desde las trayectorias individuales; una forma de narrar la existencia que ha sido criticada por ciertos autores al señalar que la palabra individual expresada en una biografía individual es un contra sentido o una ilusión (Bourdieu, 1997). Sin embargo, creemos que el hecho de registrar el relato de un sujeto es una práctica de acercarse, a través de su habla, a la biografía individual de un sujeto donde habita su historia individual y colectiva tanto de tipo familiar como comunitaria. “Nuestro sistema social se encuentra todo él en cada uno de nuestros actos, sueños,

delirios, obras, comportamientos, y la historia de este sistema se encuentra toda ella en la historia de nuestra vida individual” (Ferrarotti, 1983:41, traducción del autor).

En algunos casos las Historias de vida vienen de estudios autobiográficos que hacen énfasis en la interacción participativa que se entronca entre el entrevistado y el entrevistador como principal ventaja metodológica. Según el sociólogo Franco Ferrarotti es posible leer a una sociedad a través de una biografía, donde el hecho de centrarse en la historia de un grupo humano trasciende al individuo en solitario para situarlo como síntesis sociocultural, pero sobretodo como signo cultural estenográfico, es decir como un corpus total de trazos breves y abreviados de un relato narrado. Así el sistema social en su totalidad estaría contenido en nuestros actos, sueños y comportamientos de nuestra historia individual, y donde el individuo adquiere de forma sintética la práctica de lo social. De esta manera,



cada relato autobiográfico narra una práctica humana que se revela como parte de una historia colectiva de un lugar, donde cada acto individual refleja una síntesis horizontal de la estructura social.

Si cada acto individual es una totalización del sistema social, una Historia de vida es el momento en donde el individuo, a través del relato, retotaliza su vida para interactuarla socialmente con el narrador. De esta manera cada Historia de vida registrada, por ejemplo, en el campo es “la totalización sintética de experiencias vividas y de una interacción social” (Ferrarotti, 1983:53, traducción del autor). En una Historia de vida se visualiza una coexistencia entre la sociedad naciente y la sociedad ya estructurada. Así, por ejemplo, el canto a lo divino, como práctica social, nos ayuda a abordar el mundo del campesinado. “Si cada individuo representa la reapropiación singular de lo universal social e histórico que lo rodea, podemos conocer lo social hablando de la especi-



ficidad irreductible de una praxis individual” (Ferrarotti, 1983:51, traducción del autor). De esta manera, una Historia de vida nos ayuda a comprender lo social desde su práctica y no solo desde su representación. A través de este método de investigación social podemos estudiar y comprender, por ejemplo, el contexto de pobreza, sequía y sufrimiento que ha acompañado la trayectoria individual y familiar de varias generaciones que han habitado una localidad rural en los alrededores de, por ejemplo, la Ligua y Petorca, donde el sistema de inquilinaje y peonaje ha caracterizado al valle por décadas. Una realidad donde la biografía del cantor popular es abordada como instrumento analítico e interpretativo de la marginación (Ferrarotti, 1980) y donde la vocalidad se activa a través de la estimulación del investigador quien al formular una pregunta tras otra va despertando el recuerdo narrado que da cuenta de una vida practicada y experienciada propia de lo local.

CANTO A LO DIVINO

Una vez que accedemos, desde la Historia de vida, a las fuentes orales que se expresan a través de la voz, comenzamos a ingresar en los secretos de una sociedad o comunidad. Recordemos que este método es una suerte de transacción entre la historia individual y la historia colectiva, que refuerza la comprensión de lo colectivo desde las trayectorias individuales, desde donde se comprende la tradición oral que se expresa desde una vocalidad. “En el universo de la oralidad el hombre directamente vinculado con los ciclos naturales, interioriza sin conceptualizarla su experiencia en la historia y concibe el tiempo según los esquemas circulares de un eterno retorno; con ello, su comportamiento se halla imperiosamente determinado por normas colectivas” (Zumthor, 1985:4-5). De esta manera, la voz engloba con sus tonos de seducción y va más allá de la palabra escrita que abre un camino recto, un pavimento que conduce a un desti-

UNA GRAN CANTIDAD DE AÑOS EN DONDE LA CULTURA OCCIDENTAL SE HA CONCENTRADO EN LA BÚSQUEDA DE LA PERFECCIÓN EN EL TRATAMIENTO DE LA PALABRA ESCRITA, Y NO TANTO DE LA VOZ.

no, un intento de racionalizar el tono a través de un ritmo de lo escrito, un intento por domesticar esos altos y bajos propios de un canto.

El hecho de distinguir un sonido, de un ruido y de la voz no es evidente, requiere un trabajo previo donde los sentidos distinguen una condición de equilibrio entre la armonía, la entonación y el significado. Así, el acto de escuchar entre el canto/relato, por un lado, y la interacción entre el cantor y su público, por otro, constituye un vínculo simbólico de encuentro entre “el que lanza la voz y el que la recibe” (Zumthor, 1991:168). La variable espacial también es un elemento a considerar, pues el canto en la calle representa un espacio público abierto y el canto al interior de una casa representa un espacio privado, doméstico e íntimo. Ahora dentro de esa intimidad, y en el momento en que el investigador está hablando y registrando decires de su interlocutor, y éste agarra su guitarra y da inicio a un canto por padecimiento, propio del canto a lo divino, es en ese momento que la voz libera a la palabra, la potencia y la magnifica.

Si pensamos en un contexto de festividad religiosa, en una procesión y sobre todo en el momento en que la figura de una virgencita ingresa a una casa para dar inicio a una Alojada, y lo conectamos con ese espacio íntimo que existe entre el cantor y sus cantos, y que el investigador social es capaz de presenciar, podremos observar como la vida familiar se transforma en un espacio abierto de uso comunitario. Al interior de la casa “el poema interroga a los signos, trata de darles la vuelta a fin de que las cosas mismas tomen sentido” (Zumthor, 1991:167). Un

lugar donde se enlaza lo público, privado, doméstico e íntimo para definir una poética del espacio (Bachelard, 1972), y que al momento de hablar con cantores a lo divino y a lo humano es describir el canto popular de una localidad, de un villorrio, un lugar donde el canto/relato se transmuta en el relato/narrado de lo cotidiano cuando el cantor entona un verso y cuando al escuchar las entonaciones se logra distinguir las diferencias que hay entre una localidad y otra.

Un canto donde “la función comunicadora vence a la significación, textos, ritmos, tiempo y lugar concentrado en una implosión de sentidos más que disculpas en una cadena discursiva de los significantes” (Zumthor, 1991:166). Una expresión de lo popular donde la voz habita en su totalidad superando a la escritura, llamando la atención de quien registra dicha voz o dicha historia contenida en dicho relato que transmite una vida cantada, contada y narrada por cantores y pregoneros, y que demuestra un interés casi natural por la presencia del canto en la poesía oral; donde el canto manifiesta una mayor carga de sentido que un discurso escrito, produciendo un encuentro entre el oír sonidos y el escuchar sentidos a través de la voz de los cantores populares.

Luego de esta distinción que deja a la narración como un quehacer propio de quien la registra, nos podríamos preguntar si la poesía oral que registra puede mutar en un acto institucional de la no escritura, donde el canto a lo divino, en su ritualidad, se transforma en un acto de institución de lo popular. “El rito engendra el canto; uno y otro reanimados en todo momento por

el deseo que produce la voz. La voz ritual pronuncia en un espacio-tiempo eternizado la palabra secreta e imperativa que conmina a la divinidad a estar presente, a ocupar el lugar vacío en el centro de la asamblea” (Zumthor, 1991:276). Una transmutación que nos confronta con la función social del ritual y con la significación social de este cambio de naturaleza, que a modo de transgresión, permite conectar el espíritu interior del cantor con lo narrado/escuchado.

Una transmisión de múltiples escuchas registradas, y sobretodo vividas y aprehendidas, llegan a nosotros dando forma a una oportunidad inigualable a la hora de compartir sus secretos, donde los caminos recorridos son sin duda más valiosos, pues esos caminos hay que andarlos (Borges, 1969). Por otro lado, es curioso que estas reflexiones sobre el mundo de la oralidad que contiene historias locales ilustradas en las voces de sujetos y sus historias de vida registradas de manera oral, se expresen a través de un lenguaje escrito. Esta curiosidad devela una gran cantidad de años en donde la cultura occidental se ha concentrado en la búsqueda de la perfección en el tratamiento de la palabra escrita, y no tanto de la voz (Eco, 2013). Pero quizás, si invertimos estos elementos y anteponeamos la voz a la escritura como ejercicio de encuentro con esa primera relación entre el ser humano y su entorno natural, esa búsqueda de perfección desaparecerá para dar pie al gesto que contiene las manifestaciones comunes de una comunidad de habitantes, de una familia o de un grupo de amigos que se adueña de una voz común como una sola caja de resonancia plena de colores, risas y sentidos.



CIÉNAGO DEL NAME

El territorio que comprenden las Ciénagas del Name constituye desde su biodiversidad un oasis para el secano costero en la Provincia de Cauquenes, siendo uno de los pocos humedales de interior de la zona central de nuestro país, similar a las lagunas El Peral y Torca y al lago Vichuquén.

El humedal abarca una extensión de aproximadamente 200 hectáreas, albergando alrededor de 95 especies de aves, algunas de ellas con problemas de conservación como el Cisne Cuello Negro y el Cuervo del Pantano. Debido a la gran diversidad vegetal presente en el humedal (se han registrado 138 especies), éste se constituye como un sector importante para la alimentación, refugio y descanso para un gran número de especies de aves migratorias y residentes. También conviven en él una alta variedad de insectos, peces, batracios, crustáceos, etc.

El "Ciénago", que es como lo conocen los vecinos del sector, se ubica a 35°45 'S; 72°13 'O, se encuentra en la precordillera costera a los pies del Cerro Name, es dulceacuícola y se sustenta de aguas que escurren en los lomajes cercanos prevaleciendo como marisma (ecosistema húmedo con gran variedad de plantas herbáceas que crecen en el agua).

NOMBRE COMÚN
Zorzal

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Passeriformes
Familia Turdidae
Turdus falcklandii



NOMBRE COMÚN
Picaflor chico

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Apodiformes
Familia Trochilidae
Sephanioides sephanioides



NOMBRE COMÚN
Jilguero

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Passeriformes
Familia Fringillidae
Carduelis barbata



NOMBRE COMÚN
Tordo

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Passeriformes
Familia Icteridae
Curaeus curaeus



NOMBRE COMÚN
Chuncho

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Strigiformes
Familia Strigidae
Glaucidium nanum



NOMBRE COMÚN
Tiuque

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Falconiformes
Familia Falconidae
Milvago chimango



NOMBRE COMÚN
Cometocino Patagónico

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Passeriformes
Familia Emberizidae
Phrygilus patagonicus



NOMBRE COMÚN
Cuervo de Pantano

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Ciconiiformes
Familia Threskiornithidae
Plegadis chihi



NOMBRE COMÚN
Cachudito

CLASIFICACIÓN TAXONÓMICA
Orden Passeriformes
Familia Tyrannidae
Anairetes parulus



SUPERFICIE: 200 Has.
ESPECIES DE AVES: 95
ESPECIES VEGETALES: 138
COORDENADAS GEOGRÁFICAS: 35°45'00"S 72°07'00"O.
ALTITUD: 152 msnm.

DISTANCIAS / TIEMPO DE VIAJE EN AUTO:

SANTIAGO: 340 km. aprox.
TIEMPO DE VIAJE: 4 hrs.

CONCEPCIÓN: 170 km. aprox.
TIEMPO DE VIAJE: 2 hrs

CAUQUENES: 40 km. aprox.
TIEMPO DE VIAJE: 40 minutos.

PUEBLOS CERCANOS: Sauzal, Empedrado, Chanco, Cauquenes.
PARQUES Y RESERVAS NACIONALES CERCANOS VII REGIÓN: Los Rulles, Los Queules, Laguna Torca, Federico Albert.

2016



A pesar del gran patrimonio natural que constituye este sitio, la única política de protección con que cuenta en la actualidad, es ser una área con prohibición de caza y pesca, la cual hemos podido comprobar en terreno que no se cumple, principalmente, por no existir la fiscalización necesaria. A parte de esto, el humedal colinda con una serie de amenazas de gran escala, principalmente agrícolas, ganaderas y forestales, que ponen en riesgo el equilibrio ecológico que las especies necesitan para sobrevivir ya que perjudican y usufructúan directamente los sistemas hidrográficos del sector, además de generar contaminación auditiva, lumínica y polución ambiental.

2017



Los graves incendios del verano 2016 / 2017 afectaron profundamente a la provincia de Cauquenes en distintos sectores, haciéndose sentir con fuerza en el Cerro Name (colindante a la laguna), el cual se quemó por completo, afectando a vecinos del sector, varios de los cuales perdieron inmuebles, predios y entorno nativo. Es nuestro deber como Museo Campesino en Movimiento, incentivar la educación y protección de este ecosistema complejo pero a la vez muy frágil, realizando actividades pedagógicas, de divulgación científica y propiciando la participación de la comunidad local y regional en pos de augurar un futuro seguro y sustentable para el sector y también para toda la provincia.

PINTURA COLABORATIVA Y APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS

Texto / Carlo Mora



LO COLABORATIVO¹

Como MUCAM hemos realizado –hasta la fecha– dos Residencias de Arte Colaborativo: una en el año 2016 en Huerta de Mataquito región del Maule y otra en el Huique región de O'Higgins el 2017. Estas residencias artísticas forman parte del programa Red Cultura financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y a rasgos generales consisten en insertar por tres meses en cuarenta localidades de todo Chile a colectivos artísticos, colectivos de agentes culturales, o agentes culturales y artistas individuales para que realicen un proyecto de carácter artístico o cultural junto a dicha comunidad en clave colaborativa. ¿Qué quiere decir esto? Que las actividades a realizar no deben responder a la voluntad o capricho de un individuo –incluido el artista o agente cultural– sino, por el contrario, deben revelar la voluntad de un pequeño grupo o comunidad, todo esto llevado hábilmente, ojalá, a partir de un proceso de reflexión y conversación colectiva, comunitaria. Como leen, una tarea no menor considerando todos los factores que se pueden imaginar, comenzando por insertarse en una comunidad e invitar a compartir y conversar a desconocidos.

Claramente, a esta altura de los siglos ya existen dinámicas grupa-

les sacadas de libro para propiciar la interacción, unas funcionan más que otras, pero siempre dependen del contexto y los individuos del conjunto. Lo que en ambas oportunidades nos ocurrió fue que los grupos no eran heterogéneos, ni en términos de género, ni culturalmente, ni generacionalmente y por más intentos que hicimos para que ello ocurriera, siempre llegaba el momento en que todos volvían a sus hábitos. Grupos de hombres mayores fanáticos del rodeo, jóvenes interesados en la cultura hip hop, mujeres cercanas a la iglesia, grupo de niñas –casi exclusivamente– pertenecientes a una batucada, niños futbolistas y así. He aquí un problema interesante ¿cómo congrega el interés de un grupo heterogéneo?.

LA PINTURA²

La mayoría de los lectores podrá recordar su infancia vinculada de alguna manera a pintar, a dibujar, a bailar o cantar sin pudor, así como podrá recordar también con la misma claridad aquel momento horroroso cuando otro ser, generalmente un “adulto”, profesor de algo –incluso de artes– le comentó negativamente sobre sus prácticas forzándole violentamente a ingresar a un mundo cargado de referencias, de citas, de ideas precon-

cebidas sobre cómo se baila, cómo se canta, cómo se pinta. Aún hoy, me encuentro con niños, jóvenes, adultos y ancianos que parecieran no tener manos, ni pies, ni ojos, ya que alguna vez se escondieron entre la ropa por vergüenza y nunca más salieron de ahí. Es una lástima enorme, si supieran que no hay nada que temer y mucho que aprender. Y pensé, quizás éste sea el principal asunto integrador, posibilitar un sitio seguro para pintar.

Cuando realizamos la residencia de arte colaborativo en Huerta de Mataquito el 2016 le propuse a la directora del Establecimiento Educacional de allí, un taller de pintura abierto y gratuito para todos los niños de su escuela en La Huerta, día por medio desde las 13 hrs. hasta las 15 hrs. Nos reuniríamos en la biblioteca y pintaríamos.

Con regularidad llegaban más de diez niños y niñas con edades fluctuantes entre diez y doce años. Formaban un grupo de trabajo entusiasta, con mucha disposición y capacidad para el juego atendiendo siempre muy gustosos a todas las dinámicas pictóricas que se propusieron. La primera sesión les comenté nuestro objetivo final que consistía en realizar una pintura de gran formato para la que aún no teníamos imágenes definidas, eso, lo tendríamos que acordar entre todos más adelante.

¹ “Se ha definido colaboración como el nombre genérico que designa obras de arte, exposiciones o proyectos en los que un grupo de personas desarrollan un concepto conjuntamente (Kravagna, 1998, s.p.). En función de la relación que se establezca entre los participantes y las metodologías de trabajo surgen otros términos emparentados, como cooperación, interacción, o acto colectivo.” Crespo-Martin, Bibiana (1 julio 2016). Arte Participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. ON THE W@TERFRONT. Volumen 45 (Nº 2). 7-36.

² “Reaprendemos a ver este mundo a nuestro alrededor del que nos habíamos alejado con la convicción de que nuestros sentidos no nos enseñan nada válido, que tan solo el saber rigurosamente objetivo merece ser considerado.” (p.p. 35) Merlau-Ponty, M., (2002). El mundo de la percepción, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

**EN PINTURA NO SE TRATA DE PONER COSAS
SOBRE LA TELA, SINO MÁS BIEN DE SACAR
LAS COSAS QUE LA MENTE PONE SOBRE LA TELA,
ABANDONAR LOS CLICHÉS PARA PODER AVANZAR.**

Al comenzar, algunas actitudes reñidas con la sana convivencia me obligaron a ser enfático e insistir en el carácter exploratorio de la actividad y que aquí no serían ni evaluados ni juzgados, que veníamos a pintar y disfrutar. Caí en cuenta de que tenía que generar en ellos una sensación de confianza y libertad, por lo que me propuse desplegar un piso mínimo, una red de contención que los recibiera si es que el pudor y el miedo al ridículo se aparecían, así que realizamos diferentes dinámicas para situarnos en ese lugar lúdico y amable. Una de las que tuvo mejor resultado fue cuando jugamos a dialogar entre los pintores, y decía: “un pintor propone y el otro responde”, la idea era armar una imagen compleja llena de relaciones sobre la que ninguno de los hacedores tenía el control. El resultado fue asombroso e imprevisto para todos, luego nos dedicamos a mirar esas pinturas y a especular sobre los diálogos que se fueron construyendo.

Al pintar, la primera barrera que enfrentamos es la tela blanca y no porque esté vacía, asumiendo que una superficie blanca es la representación de “la nada”, sino más bien y como hábilmente un filósofo dijo: “No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente –es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira–, pero vuestra propia página está atestada, está completamente atestada. Y ese será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea.”³

La tela blanca está llena, pero de las ideas preconcebidas sobre qué es una pintura, ideas que claramente provienen del fondo del saco que cada uno porta, saco que vendría siendo el acervo cultural personal, lo que cada uno ha visto de pintura y por lo tanto, lo que cada uno “cree” que debe ser

una pintura. En resumen habla de los clichés. ¿Qué es un cliché? En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) cliché es “Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia”. En este sentido podemos suponer una correlación entre años vividos y cantidad de clichés, mientras más adulta una persona más exposición a diferentes tipos de información por lo tanto más expuesto a retener, copiar y replicar modelos de conducta, frases hechas, ideas preconcebidas, etc. Esto no excluye a los niños de los clichés ya que por

imitación están siempre ingresando a la reproducción de las culturas, el asunto es que cualquiera de nosotros al pintar -niños o adultos- y mientras nadie nos frene podemos dejar que el pincel haga lo suyo.

La pintura no ha escapado de la sobre academización de su práctica, está saturado de escuelas de arte, talleres municipales, talleres particulares, así como lleno de referencias visuales en los medios masivos de comunicación, es decir, saturados de clichés. Entonces en pintura no se trata de poner cosas sobre la tela, sino más bien de



sacar las cosas que la mente pone sobre la tela, abandonar los clichés para poder avanzar.

EL PROYECTO

Una sesión la comenzamos conversando sobre nuestros lugares de origen, de cuánto tiempo llevábamos viviendo en La Huerta o en San Fernando en mi caso, y de si conocíamos las historias de nuestras localidades. Les pregunté sobre la historia de la Huerta y de cómo llegaron sus padres al sector. Entre todo lo que relataron apareció el río como zona de conflicto, ya que décadas atrás, según los padres, era un excelente balneario y que actualmente por el grado de contaminación con aguas servidas se hacía imposible algún tipo de provecho. Vaya problema.

Les pregunté por el cerro justo frente al río, otro elemento geográfico diferenciador de la Huerta, la localidad está emplazada entre un río y una cadena de cerros y está seccionada por la carretera que une Curicó y la zona costera (Iloca, Duao, Lipimávida), pavimento que nominalmente es la única avenida de La Huerta de Mataquito.

Ya teníamos varios factores que determinaban el paisaje, un río contaminado, un cerro y una carretera que secciona la localidad.

Así que pensamos a escala humana y se nos ocurrió que podíamos tratar de construir otra relación con el paisaje o al menos, situarnos desde varios lugares para observar e imaginar La Huerta. Así es como surgió “La Huerta Imaginada”, que consistió en realizar una exposición en el pequeño teatro parroquial donde pudiéramos desplegar tanto la visión de los niños del sector mediante dibujos y pinturas, como una recopilación de fotos históricas y algunos dibujos realiza-



dos in situ por pintoras invitadas desde Santiago.

La gran estrella de la exposición sería una pintura de gran formato realizada por la comunidad que contuviera la imaginación de tres momentos de la localidad, el pasado, el presente y el futuro. Cada panel de madera media 240 cm de ancho por 120 cm de alto, los tres paneles dispuestos uno al lado del otro armaban una pintura de 720 cm de ancho por 120 cm de alto.

Lo primero fue coordinarnos con los niños, algunos docentes y la dirección de la escuela para realizar un paseo al cerro con el fin de observar La Huerta desde arriba, reconocer sus matices de color y memorizar lo que se pudiera dibujándola. A la semana cumplimos la misión. Luego de esa actividad nos dedicamos a la pintura, comenzamos por imaginar el pasado de La Huerta y para ello invitamos a una señora –adulta mayor- oriunda huertina para que nos contara como era todo antes, los materiales de las casas, los colores, los arboles, etc. La

señora Rosa, nuestra fuente de memoria, guiaba a los chicos para que diseñaran con témpera negra las figuras hasta que ya tuvimos un boceto completo del lugar, una especie de mapa imaginario y torcido, fuera de toda lógica de mapa convencional, excelente. Pintaron hasta el último rincón del cuadro agregándole sus propias ideas sobre el pasado.

A esa altura del proyecto ya se habían acabado las clases por lo que no llegaban niños pintores, así que nos fuimos de la escuela para instalarnos bajo un enorme árbol en una pequeña plaza al costado de la carretera.

Día por medio trasladaba los 3 formatos de madera junto con los tarros, bandejas, pinceles y trastos para pintar. En diferentes botellas de 500 cc disponía los colores primarios más pintura negra y blanca, 5 colores en total. Cada pintor tenía que obligatoriamente experimentar, observar y trabajar para obtener el color que buscaba, esa decisión propició el diálogo y por supuesto aprendizajes activos. Lo

³ Deleuze, G. (2007), Pintura: el concepto de diagrama, Buenos Aires Argentina, Editorial Cactus.

**SE DICE QUE ALGO ESTÁ APRENDIDO
CUANDO SE ES CAPAZ DE ENSEÑARLO.**

principal era pintar, sin presión, sin apuro, compartir un espacio de acuerdos y observación.

Volvieron los niños a la pintura, esta vez se les sumaron los padres, los abuelos y los transeúntes habituales que esperaban la micro frecuentemente, hasta un obrero de la construcción que hacía reparaciones en el camino aprovechó su horario de colación para aportar pintando un sandial.

EL APRENDIZAJE

Mientras pintábamos el proyecto final en la plaza de La Huerta, un adulto mayor –abuelo– sentado a un costado del cuadro de gran formato, mientras varios niños pintaban muy concentrados, comenzó a corregir insistentemente lo que su propio nieto estaba construyendo. Luego de su tercera “sugerencia”, tomé un pincel, se lo alcancé y le dije: “lo invito, aquí los pintores son los únicos que tienen la palabra”, a los pocos minutos el abuelo se integró y pintó unos patos silvestres bañándose en un charco.

Así como con este adulto mayor muchas otras interacciones de este tipo se dieron, y básicamente esa era la idea. Estos proyectos colaborativos propician estas pequeñas situaciones que nos enfrentan a nuestras zonas grises, a nuestros clichés donde los otros son la respuesta y el aprendizaje.

Corre el año 2018 y estamos saturados de diagnósticos sobre nuestros problemas sociales y educativos, muchas fundaciones, muchas organizaciones públicas y privadas, solo algunas soluciones. No cabe duda que donde alguien ve un problema otro ve un negocio, el asunto es que éstos conflictos sin resolver no solo afectan la matriz productiva de un país sino, fundamentalmente, resquebrajan las posibilidades de propiciarnos un sis-

tema social democrático que nos permita dejar la esclavitud en el olvido.

Los dispositivos educativos hasta el momento solo han replicado –y vendido– una matriz industrializada, basada en políticas estatales/privadas que buscan satisfacer la demanda de “recursos humanos”, y lo que vemos como respuesta tanto del mundo de las organizaciones públicas y privadas, como desde la sociedad civil parece no estar a la altura del desafío, en muchos casos son pomadas tecnócratas completamente descontextualizadas, fabricadas detrás de un escritorio por especialistas –incluyendo CONICYT– que jamás han puesto un pie en una sala de clases actual. La ley de Inclusión promulgada el año 2016 es un buen augurio, es un empujoncito a fuerza de pistola, es decir, hubo que construir una ley para que dejemos la violencia fuera de los establecimientos, para que nos reeduquemos como docentes, para que aprendamos a respetarnos y dejemos de considerar a los niños como animalitos incivilizados. Hay que trabajar para que las dinámicas al interior de la sala cambien y está claro que un datashow, una pizarra inteligente, un robot no cambiarán por arte de magia nuestras conductas.

Se dice que algo está aprendido cuando se es capaz de enseñarlo.





LA FRONTERA DEL BIOBÍO AYER Y HOY: LA PERVIVENCIA DE LA CULTURA TRADICIONAL

Texto / Fernando Venegas Espinoza

Fotos / Gastón Luna Chamorro

Nicanor Parra recordó en una entrevista que giró en torno a su hermana Violeta, las visitas que ella hacía a la casa de las primas Aguilera con quien tenía una afinidad en la música. Ella las inmortalizó en sus décimas, para dar cuenta también de cómo con esa relación conoció el campo profundo, con el que ya la había relacionado su madre, Clarisa.

Nicanor profundizó en la vinculación con este espacio, que recorría en su juventud con el propósito de tomar chicha dulce con una caña:

“Caña la llamábamos nosotros. Cada uno andaba con su cañita. Y al menor descuido, claro, de los propietarios de estas pipas que se amontonaban ahí, en los patios de las bodegas, estaba pegado uno, chupando. Más de alguna vez nosotros quedábamos botados alrededor de las pipas, borrachos como piojos. Porque era demasiado rica la chicha, y uno cuando se conecta con la pipa, ya no quiere soltarla más. Y algunas veces esto era no tan sólo con chicha, sino también con chichones, fuertes ya, y también con vino. Había pipas con vino ahí que nadie controlaba, y todas semiabiertas para que respire la pipa”.

Esa cercanía de Nicanor con los derivados del vino se remonta a su infancia, a sus recorridos por los campos de Malloa y Perquilauquén. Y lo inspi-

raron a escribir más de un antipoema en donde da cuenta de ella, como es el caso de: “el chuico y la dama juana”, que también sería re-versionado por Violeta Parra:

El Chuico y la Damajuana
Después de muchos percances
Para acabar con los chismes
Deciden matrimoniarse.

Subieron a una carreta,
Tirada por bueyes verdes
Uno se llamaba ¡Chicha!
Y el compañero ¡Aguardiente!

Como era pleno invierno
Y había llovido tanto
Tuvieron que atravesar
Un río de vino blanco.

(Tan bien se sentía el Chuico
Juntito a su Damajuana
Que el sauce llorón reía
Y el cactus acariciaba).

En la puerta de la iglesia
Hallaron al señor cura
Que estaba rezando un credo
Con un rosario de uvas.

Como no invitaron más
Que gente de la familia
El padrino fue un barril
Y la madrina una pipa.

Cuando volvieron del pueblo
Salieron a recibirlos
Un odre de vino blanco
Y un fudre de vino tinto.

Como estaba preparado
Y para empezar la gresca
Un vaso salió a bailar
Un vals con una botella.

La fiesta fue tan movida
Y tuvo tal duración
Que según cuenta un embudo
Duró hasta que se acabó.

Nicanor Parra da cuenta de esa relación social y cultural que se forjó en el área de la frontera del río Biobío, tan cercana con la vid y el vino, que se remonta a la época de la conquista, cuando un puñado de europeos quiso conquistar el territorio al sur de Santiago. La conquista pudo fracasar al sur de tan caudaloso río, pero al norte, desde Concepción y Chillán, pudo arraigarse más. Además del vino se introdujo ganado, principalmente vacuno y equino. Los misioneros jesuitas y franciscanos también hicieron lo suyo, a pesar de la escasa fe que tuvieron en lo que estaban realizando, por algo todavía se celebran la cruz de mayo y la cruz del trigo.

Entre los elementos culturales que se arraigaron profundamente en la zona, y de la cual los hermanos Parra

NICANOR PARRA DA CUENTA DE ESA RELACIÓN SOCIAL Y CULTURAL QUE SE FORJÓ EN EL ÁREA DE LA FRONTERA DEL RÍO BIOBÍO, TAN CERCANA CON LA VID Y EL VINO, QUE SE REMONTA A LA ÉPOCA DE LA CONQUISTA.



fueron una destacada expresión, estuvo la música, que los viajeros que recorrieron la zona a fines del siglo XVIII aseguraron era muy similar al sur de España. Porque efectivamente, los Parra son una elocuente demostración de cómo la cultura campesina que se fue conformando durante los largos siglos coloniales se fue resignificando en el tiempo.

Mario Góngora dio cuenta del carácter errante de la frontera y como ello se reflejó en la vida social y cultural. Habría que profundizar en cómo esa cultura tradicional se va a seguir proyectando en el tiempo.

En el siglo XVIII, en tiempos de la dinastía borbona, a partir de lo que Santiago Lorenzo denominó como política de poblaciones, se fundaron una serie de "ciudades" en esta zona, que nominalmente vendría a sumarse a Concepción. La idea era individualizar al labrador respecto del militar, cuestión que era difusa para entonces. Se supone que mientras unos trabajarían la tierra y otorga-

rían el sustento, los otros defenderían el territorio. Nos estamos refiriendo a Los Ángeles, San Javier, Coelemu, Quirihue, San Carlos, Linares, Parral y Osorno, que fue refundado.

Desde lo general, el mismo Santiago Lorenzo señaló que estas y otras fundaciones fueron un fracaso, que ni a los comerciantes hacendados ni a los labradores y peones, les interesó vivir en ellas. Sin embargo, poco se ha avanzado en desentrañar estas historias. Lo más interesante, y que sí se ha demostrado en los estudios de Leonardo Mazzei y Alejandra Brito, es que el Latifundio, como se dio en los alrededores de Santiago y fue tan sugestivamente analizado por Rolando Mellafe y más específicamente por Arnold Bauer, no llegó a establecerse en la región, y que lo que predominó más bien fue la mediana y pequeña propiedad.

El que las autoridades españolas se decidiesen intentar sostener la frontera más a través del diálogo y a través de relaciones de carácter sociopolítico, como fueron los parlamentos y las



misiones, permitió el desarrollo del comercio y del mestizaje. Ello según demostró Marcelo Carmagnani generó un proceso de expansión económica que fue interrumpido por las guerras de independencia, especialmente por la llamada Guerra a Muerte (1819-1832), que junto con dinámicas ambientales, tuvo un impacto desastroso en la zona, tanto en términos económicos, como sociales, generando importantes éxodos de población todavía no dimensionados cabalmente.

La entrada de la región en la órbita capitalista y en el marco de la ideología liberal epocal, llevó al surgimiento de la explotación del carbón en el área del Golfo de Arauco, generando entonces un importante proceso de éxodo rural tanto a nivel local como regional. Es el momento del surgimiento de Lota y Coronel. Estos aspectos han sido estudiados por Leonardo Mazzei y Luis Ortega. Empero, no todo fue migración hacia los centros mineros, como lo evidenció Fernando Venegas, el crecimiento urbano que paulatinamente

va a ir cambiando la fisonomía de algunos puntos específicos de la región, también implicó la resignificación económica del espacio rural, que va a llevar ahora sus productos agrícolas hasta los centros urbanos. Es la época de las carretas tiradas por bueyes, llevando trigo a los molinos, además de melones, sandías, papas y toneles con chicha o vino de la tierra (el litreado). La producción de trigo incluso alcanzó los puertos de California y Australia en tiempos de la fiebre del oro.

Como lo ha dado a entender Jorge Pinto, más complejo fue el despojo de tierras que van a sufrir las poblaciones mapuches, a partir de una ideología liberal que avanzó desde un carácter colectivista, y que los valoraba y consideraba sobre todo por su resistencia a los españoles durante la conquista, a otra individualista y de inspiración comteana, que los consideró un lastre para el progreso que se esperaba debía lograr el país. Más allá de si antes de la ocupación hubo un avance de "chilenos" o no, como lo ha eviden-



ciado Leonardo León, lo relevante es cómo eran valorados los indígenas por quienes estaban construyendo el nuevo estado nacional, y en realidad solo eran considerados unos salvajes. Y los efectos que tuvo el avance sobre su ambiente, en término de las desestructuraciones sociales, económicas y culturales que ello conllevó. A fines del siglo XIX llegaría el tren, la producción triguera a mayor escala, especialmente en la Araucanía, y la pauperización definitiva de los mapuches.

De allí que una de las historias más importantes que contar sea el éxodo creciente de población. La mayoría de los sureños se irían a ciudades intermedias primero para culminar en Santiago después, concentrándose allí de manera impensada y generando una serie de problemas asociados a la falta de vivienda e infraestructura y servicios urbanos. Comenzaría el tiempo de quienes Mario Garcés ha referido como quienes querían "tomar un sitio".

Después del terremoto de Chillán, la CORFO (1939) buscó abordar

de manera sistemática la problemática del déficit en la producción de alimentos. En 1953 se crearía IANSA, con una planta en Los Ángeles. Luego vendrían plantas en Linares (1959) y Chillán (1967), entre otras. Se introdujeron además otros cultivos, como fue el caso del arroz. Ciertamente que la introducción de estos nuevos cultivos va a generar cambios importantes en el ámbito rural. Estos van a ser reforzados simultáneamente por las influencias urbanas que van a llegar al campo, destacando especialmente la introducción de las rancheras mexicanas, que fue difundida a través del cine y de la radio. El avance de las forestales también tuvo impactos importantes, especialmente a partir de mediados de la década de 1970, exacerbando el fenómeno de la descampesinización.

A pesar de ello, la cultura campesina no iba a desaparecer, ni si quiera a partir de este proceso (o al menos no del todo), pues en la ciudad la gente proveniente del campo no renegó

LA MAYORÍA DE LOS SUREÑOS SE IRÍAN A CIUDADES INTERMEDIAS PRIMERO PARA CULMINAR EN SANTIAGO DESPUÉS, CONCENTRÁNDOSE ALLÍ DE MANERA IMPENSADA Y GENERANDO UNA SERIE DE PROBLEMAS ASOCIADOS A LA FALTA DE VIVIENDA E INFRAESTRUCTURA Y SERVICIOS URBANOS.

de su cultura. Siguieron venerándose los santos patronos que aseguraban buenas cosechas, como San Sebastián. Ayudó de manera muy importante la resignificación que hicieron del folclore mujeres como Violeta Parra y Margot Loyola, que recorrieron los campos recopilando cantos campesinos. Especialmente destaca la primera, por su importante labor realizada en la región del Biobío entre 1957 y 1958. Lo relevante es que Violeta no solo se preocupó de recopilar, también procuró divulgar lo investigado y aprendido, tanto a públicos en vivo, en recitales en escuelas, cárceles y universidades, como en las radios, en donde grabó muchísimas horas sobre folclore.

En los campos a su vez, también quedó espacio para la subsistencia de la cultura tradicional. Desde la década de 1990, con el resurgimiento de los particularismos, va a darse cada vez mayor valor a lo propio, a lo auténtico, a lo singular y distintivo de un lugar. En un contexto de globalización incluso se ha llegado a reconocer mundialmente a partir del otorgamiento de sellos de denominación de origen. Y en el caso de la zona de la frontera, ha significado una revaloración de lo que ha sido su cultura tradicional asociada a la producción de vino. Por ello, las “coplas del vino” de Nicanor Parra, están más vigentes que nunca:

Nervioso, pero sin duelo
A toda la concurrencia
Por la mala voz suplico
Perdón y condescendencia.

Con mi cara de ataúd
Y mis mariposas viejas
Yo también me hago presente
En esta solemne fiesta.

¿Hay algo, pregunto yo
Más noble que una botella
De vino bien conversado
Entre dos almas gemelas?

El vino tiene un poder
Que admira y que desconcierta
Transmuta la nieve en fuego
Y al fuego lo vuelve piedra.

El vino es todo, es el mar
Las botas de veinte leguas
La alfombra mágica, el sol
El loro de siete lenguas.

Algunos toman por sed
Otros por olvidar deudas
Y yo por ver lagartijas
Y sapos en las estrellas.

El hombre que no se bebe
Su copa sanguinolenta
No puede ser, creo yo
Cristiano de buena cepa.

El vino puede tomarse
En lata, cristal o greda
Pero es mejor en copihue
En fucsia o en azucena.

El pobre toma su trago
Para compensar las deudas
Que no se pueden pagar
Con lágrimas ni con huelgas.

Si me dieran a elegir
Entre diamantes y perlas
Yo elegiría un racimo
De uvas blancas y negras.

El ciego con una copa
Ve chispas y ve centellas
Y el cojo de nacimiento
Se pone a bailar la cueca.

El vino cuando se bebe
Con inspiración sincera
Sólo puede compararse
Al beso de una doncella.

Por todo lo cual levanto
Mi copa al sol de la noche
Y bebo el vino sagrado
Que hermana los corazones.



LA OBRA PICTÓRICA DE JULIO ESCOBAR

“JULÍN” PINTOR DE PALMILLA

Texto / Gonzalo Arqueros
Pinturas / Julio Escobar

Una caminata debe hacerse solo pues su esencia es la libertad.

ROBERT LOUIS STEVENSON

Don Julio Escobar “Julín” (Pichilemu 1945) llegó a Palmilla poco antes de cumplir los trece años a comienzos del otoño de 1958. Escolar inquieto e intensamente fascinado por el panorama, como todos los que transitan el límite entre la niñez y la adolescencia, se dedicó a vagar en soledad por el pueblo recorriendo sus orillas e inmediaciones. La vida del campo, con el brillo de las faenas agrícolas, la atmósfera profunda y luminosa del espacio en los campos labrados; la tierra, las flores, los árboles, las montañas, según nos dice, fueron su mayor estímulo. Cuarenta años después la impronta visual que le dejaron esas caminatas pretéritas, le llevó a producir el conjunto de cuadros que componen su obra pictórica.

Quién camina se abre a la experiencia sensible, se expone a las cosas que se dejan mirar, oír, tocar, oler. Don Julio, o “Julín” como le conocen los vecinos de Palmilla, quiso desde siempre ordenar sus sensaciones y transformarlas en figuras e imágenes. Se las arregló para realizar dibujos a lápiz, en los que fue ordenando lo que veía y lo que recordaba haber visto, y produjo pequeñas composiciones de paisaje. Con escasa escolaridad y sin ninguna formación artística previa, pudo organizar una visualidad, un sistema con el que elaborar y componer mediante figuras, dando así imagen a su experiencia visual.

Fue acumulando dibujos, como páginas de un diario en el que periódicamente registró el contenido de su experiencia. Esos dibujos, impregnados de lo visto y hechos para fijar la idea general de cada composición, se perdieron hacia 1989 cuando él y su señora recién se instalaban en su actual casa de la calle Aníbal Pinto en Palmilla. De modo que cuando comenzó a pintar ya no tenía a la vista sus dibujos, sino el contenido sin orden de la memoria.

Pintura de memoria, o “pintura por pensamiento”, como el mismo nos advierte, la obra de Julín es un registro de “visiones” ocurridas en el pasado. Elaboración de la memoria visual de sitios y motivos que ya no existen, o de los que sólo quedan vestigios o recuerdos fragmentarios dispersos en el tiempo. Su pintura es también, en este sentido, imagen del gusto y la fascinación que desde niño sintió por lo visible. Todo lo que ha dibujado y pintado ha sido para él singular, pues se trata de cosas y motivos que le gustaba “mirar”, escenas y paisajes que le interesaron porque, según él mismo declara, pudo ver en ellos “la estructura”.

La fascinación de observar la relación entre las partes que componen los conjuntos de motivos característicos del paisaje rural, natural y cultural. La tierra labrada, la montaña, el agua, la vegetación, el cielo, las nubes, el diálogo entre los elementos —según

él mismo nos dice- le hacía “pensar”. Le fascinaba, por ejemplo, la visión de las montañas lejanas que se ven a través de los árboles o bajo el arco de un pórtico; el rojo vibrante de la buganvilla contra un muro blanco, lo mismo que la apacible corriente de un estero fluyendo bajo los puentes. Por eso sus cuadros no sólo representan sitios reconocibles de Palmilla y contienen la evocación del pasado, sino que también registran la inteligencia plástica y visual de su autor.

La obra de Julín queda en principio suscrita a la elaboración visual de la memoria, pero si tiene sentido pensar que donde hay memoria hay también pensamiento y lenguaje, entonces toda su iconografía, referida a la singularidad de un individuo, se puede plegar sobre la memoria social. Lo que identificamos como un sistema, un orden de trabajo capaz de organizar y articular formalmente los elementos materiales en correspondencia con las ideas, y que eventualmente podríamos llamar su “poética”, desborda el registro del individuo. En este orden “desbordado” confluye una diversidad de voces, de discursos, de textos, de relatos, cifrados en las representaciones que reconocemos como expresión plástica de un individuo singular.

Aventuro el concepto de “acento” de la colectividad, para nombrar de manera sintética el fondo común y

Detalle de pintura: Entrada a la casa de Miguel Littin. Camino Los maquis.

**LA CIFRA DE LA OBRA NO ES EL PASADO RECOBRADO
SINO EL PASADO COMPUESTO, LA CONCRECIÓN DEL: YO
HE, TÚ HAS, ELLOS HAN, QUE ABRE LA ENUNCIACIÓN DE
LA EXPERIENCIA COLECTIVA, DEVENIDA EN LAS CAPAS
INVISIBLES QUE ESTRATIFICAN EL PASADO Y
SUSTENTAN EL “APARECER” DE LA IMAGEN.**

más complejo de hábitos, narraciones, contextos, significados, mitos, leyendas, tradiciones, etc., condensados en el “pensamiento visual” del autor. De modo que la visualidad que conforma la obra de Julín no se puede reducir al mero gusto individual por lo pintoresco del entorno rural, sino que debe ser suscrito al trabajo de elaboración visual, por muy elemental que a simple vista nos parezca. Como ya advertimos, el autor declara que los motivos que veía y gustaba “mirar”, “le hacían pensar” pues podía ver en ellos “la estructura”. La secuencia: ver-pensar equivale al discernimiento de la estructura y éste a la elaboración de la composición. Pero no existen intervalos entre uno y otro “acto”: mirar es pensar, y esta unidad contiene a su vez la distancia necesaria para la elaboración plástica, sin importar cuánto tiempo medie entre la experiencia y la composición. Y aunque sea una especulación arriesgada, suponemos que en algún momento el autor debió poder ensayar la estructura, es decir que no sólo debió poder probar la correspondencia entre el orden de lo visto y el orden visual de la composición, sino también poner a punto los elementos formales y sus relaciones, digamos,

autónomas respecto de la experiencia misma de la visión.

Al observar con detención las obras de Julín, constatamos dos elementos característicos cuya apariencia simple, no invalida su consistencia plástica. Me refiero en primer lugar a “la geometría”, al orden geométrico perfectamente consciente que sostiene cada composición y domina en toda la obra, generando una constante formal. Las áreas cubiertas por los motivos figurativos (arquitectónicos, geográficos, arborescentes), aún al borde de lo verosímil, mantienen una correspondencia proporcional coherente con la totalidad de la composición. La síntesis y aún la estilización de los motivos, es también coherente con el régimen narrativo del cuadro, normalmente sintético en su totalidad. Lo mismo ocurre en relación con las correspondencias tonales, especialmente la escena nocturna en *Castillo Lihueimo de noche* (Fig. 3)

En segundo lugar, cabe referir “la distancia”, mas no como efecto sino como condición constitutiva del cuadro, es decir, entendiendo que el cuadro es un “efecto de mirada”, pues es la mirada, “el hilo de la mirada” lo que asocia, alinea, enfila, nivela y junta los

elementos visibles y crea el cuadro. En la pintura de Julín podemos observar la evidencia del cuadro como “efecto de mirada” y conjeturar la disposición del ojo sin cuyo concurso los elementos jamás se organizarían como “cuadro”. Esto nos lleva al “ojo” (a los ojos) del individuo que ve y que, más que ver, mira y al mismo tiempo piensa, pues más allá del ejercicio de la facultad sensible, mirar es decidir, seleccionar, ordenar, es inscripción del individuo y de la cultura. En otras palabras: mirar es sentido, el sentido es histórico y la historia nos devuelve a la dimensión social, allí donde la mirada se trama sobre un fondo común de experiencias y relatos compartidos.

Las obras de Julín elaboran el pasado pero no en el sentido de las memorabilia, las anécdotas y los recuerdos particulares, sino en el sentido del corpus social cuya historia queda cifrada en la obra. De modo que cada cuadro, como la totalidad de los cuadros, compone el pasado yendo de la singularidad a la pluralidad. La cifra de la obra no es el pasado recobrado sino el pasado compuesto, la concreción del: yo he, tú has, ellos han, que abre la enunciación de la experiencia colectiva, devenida en las capas in-

visibles que estratifican el pasado y sustentan el “aparecer” de la imagen. Entonces si efectivamente la imagen “aparece”, no aparece “ viniendo” desde la naturaleza, sino “yendo” al cuadro desde un lugar no natural: la mirada. Tal sería el lugar del lenguaje plástico visual, en el cual la experiencia pretérita se trama como memoria social. La imagen de Palmilla que Julín traza y organiza, diseminada, o más bien, distribuida en la serie de cuadros que conforman su obra pictórica. No debemos olvidar que la “geometría” y la “distancia” encuentran sentido en el cuadro en cuanto lo constituyen, es decir, en cuanto se encarnan en la materia formalmente organizada que es un cuadro: “una superficie cubierta de colores dispuestos en un orden determinado”.

Cada composición nos pone ante un arreglo diferente entre las partes y elementos que representa, ya sea que éstos se organicen desde el centro del cuadro, como ocurre en *El Monolito a la entrada de Palmilla* (Fig. 1); en planos curvos que dan movimiento al cuadro como en *Entrada al Parque El Huique* (Fig. 2); con planos diagonales que fijan la mirada como en *Llavería* (Fig. 4) o con rectas y segmentos que conectan con el fondo de árboles, como en *Antiguo puente Los Maquis* (Fig. 5). Junto a la anotación de las características específicas que diferencian los árboles y plantas, también encontramos el registro de la transparencia y lucidez del follaje, como en *San Rafael en Los Maquis* (Fig. 6) y *Virgen de San Rafael* (Fig. 7). Observamos el predominio de los tonos verdes y rojos junto con tonos terrosos, distribuidos según el sentido descriptivo, taxonómico incluso, como síntesis elemental de los elementos naturales: sepia para la tierra, blanco y rojo para las casas, verde para el follaje, azules para el agua y celestes para el aire y el cielo. De manera similar a

FIGURA 1. (Izquierda)
Monolito a la entrada de palmilla. 1998-1999. Témpera aglutinada con cola fría sobre tela de algodón 58 X 75,5 cm

FIGURA 2. (Derecha)
Entrada al parque El Huique. 1999-2000. Témpera aglutinada con cola fría sobre tela de algodón 56,5 X 73,5 cm.



FIGURA 3.
Castillo Lihueimo de noche (desde el camino a Pichilemu). 1999-2000. Témpera aglutinada con cola fría sobre tela cruda de algodón 55,5 x 65,5 cm



FIGURA 4.
Llavería Fundo Las Palmas. 1999-2000. Témpera aglutinada con cola fría sobre tabla de cholguán 54,9 X 70,2 cm

FIGURA 5. (Izquierda)
Antiguo puente Los
maquis, río Chimbarongo.
1999-2000. Témpera
aglutinada con cola fría
sobre tela de algodón
53 X 66,2 cm



FIGURA 6. (Derecha)
San Rafael en Los maquis.
1999-2000. Témpera
aglutinada con cola fría
sobre tela de algodón
63 X 76 cm



FIGURA 7. (Izquierda)
Virgen de San Rafael en
Palmilla. 1999-2000. Témpera
aglutinada con cola fría sobre
tela de algodón 63 X 76 cm



FIGURA 8. (Derecha)
Entrada a la casa de Miguel
Littin. Camino Los maquis.
1999-2000. Témpera
aglutinada con cola fría
sobre tabla de cholguán.
25,6 X 30 cm



como hicieron los maestros de la pintura occidental, la naturaleza visible queda cifrada en una gama precisa de tonos y distribuida en una estructura de líneas y planos que se conectan y encajan sólidamente entre sí. Lo mismo sucede con la luz y la sombra, intensa o tenue, siempre teñida con el tono general de cada composición y repartida cuidadosamente según se presenta en cada zona de claridad o de oscuridad.

El formato queda en general prescrito por el soporte disponible, mayormente cortes rectangulares de "cholguán", cartones o tela tensada en bastidores también rectangulares, aunque a veces recurre a recortes y retazos sobrantes de carteles, de tela o madera aglomerada, pero el formato no supera los 63 x 76 para el más grande, ni baja de 21,3 x 27 para el más pequeño.

La composición se apoya en el motivo principal, generalmente ubicado en el centro del cuadro, marcando la

horizontalidad o verticalidad dominantes. Sobre esta inscripción primaria se generan otras horizontales o verticales menores, ejes de motivos cercanos o lejanos, según se ubiquen respecto del motivo principal, como en *Antiguo puente Los maquis* o *San Rafael de los maquis*. En estas dos obras, que se observan entre sí pues la hacienda se representa desde el puente y el puente desde la hacienda, se puede ver cómo el volumen y las tonalidades diversos que produce la figura de los árboles es recortado y enmarcado, intervenido por las líneas, segmentos y planos asociados al puente.

Dada la "planidad" de las obras no es improbable que el régimen de composición en planos rectos o curvos que se segmentan, inter penetran o recorren la superficie, esté relacionada con la experiencia del autor en el diseño de letreros, cartelones, calendarios e insignias de colegio. Ejercicio que no le impide, sin embargo, el desarrollo de

una mirada analítica que desborda el campo de la pintura para desplegarse sobre el paisaje urbano o rural e imaginar, sugerir o incluso intervenir en decisiones sobre el diseño ornamental de plazas públicas o jardines privados. No obstante es el ejercicio gráfico, principalmente el hábito de trazar letras, una de las fuentes que puede explicar el predominio del régimen y la concepción geométrica general.

Las dos pequeñas tablas *Entrada a la casa de Miguel Littin* (Fig. 8). y *Casa de Miguel Littin* (Fig. 9)., constituyen un buen ejemplo del desborde del régimen geométrico, o más bien, de la coexistencia de zonas de intensidad cromática. En este caso, el verde en los árboles y el bermellón en la buganvilla sostienen la estructura y al mismo tiempo conectan las zonas más claras que describe el plano horizontal, los planos murales y el plano vertical del fondo de cielo. La disposición de los motivos sugiere la confluencia



FIGURA 9.
Casa de Miguel Littin. Camino
Los maquis. 1999-2000.
Témpera aglutinada con cola
fría sobre tabla de cholguán.
25,5 X 30 cm

en uno y el recorrido en el otro, la experiencia de llegar al destino y observar la casa desde afuera. La forma de la buganvilla se desarrolla como una mancha con expansión horizontal o contracción, justo en el encuentro de los planos de muro blanco. En este caso la pequeña ventana subsiste como un grafismo aplicado que hace contrapunto con la mancha roja y el pilar blanco trazado en el fondo. En su trazado esquemático y casi abstracto, el pilar y la ventana indican una contradicción entre la voluntad mimética de dar cuenta de una realidad dada y la voluntad de pronunciarse sobre la realidad. Así en las pinturas de Julín el diálogo no es sólo entre naturaleza y cultura, sino entre regímenes de representación que se superponen o yuxtaponen siguiendo el efecto indicario del "haber estado" que conforma la forma verbal del pasado compuesto.

Quizá la mayor dificultad que presenta el estudio crítico e histórico de

la obra de Julio Escobar radica en que se trata de un autor sin formación artística o pictórica, lo cual podría invalidar el análisis formal y los juicios derivados. Por esta razón, ensayar su estudio implica considerar críticamente las categorías tradicionales de la historiografía artística contemporánea. Por lo menos tres de ellas están en juego, a saber: el concepto de "Pintura Instintiva", el concepto de "Arte Popular" y el concepto de "Género Pictórico", que en este caso sería el paisaje. Estos tres conceptos, y especialmente los dos primeros, han formado una especie de correlato crítico en la historiografía del arte chileno contemporáneo, especialmente en la obra de Tomás Lago (1903-1975). Lago, estudioso del Arte Popular, elaboró el concepto de "Pintura Instintiva" y lo formuló en 1963 para referirse a la obra "que nace de una práctica popular, de los pintores autodidactas y de un imaginario que revela sus raíces"

Mediante el concepto de "Pintura Instintiva" Lago no sólo logró sortear los conceptos de "arte naïf" y de "pintura ingenua", categorías estéticas finalmente defectivas, sino como bien establece Amalia Cross, instalar un "revés local de la categoría global de arte naïf"

Es precisamente en el espacio analítico que abrió la categoría propuesta por Tomás Lago, que es posible comenzar a ensayar y validar el análisis crítico formal de la obra de Julín, aun cuando su autor carezca de formación académica. De este modo el trascendentalismo identitario asociado con lo primitivo y lo ingenuo, o con lo inefable de las raíces, no ausente en la historiografía del arte chileno contemporáneo, puede ser sustituido por un concepto histórico crítico que opera en la perspectiva del análisis formal e iconográfico para hacer posible la comprensión de la obra en toda su complejidad y su diferencia.

¹ Véase Cross Gantes, Amalia "Pintura Instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica", en *Actos del VII Encuentro de Historia del Arte Práctico, estudio y crítica de la historia del arte latinoamericano. Pasado y presente. Departamento de Teoría de las Artes facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago 2017. Págs. 132-157.*

² Op. Cit. Pág. 156.

PENSAR EL HABITAR URBANO DESDE LAS EXPERIENCIAS DOMÉSTICAS COMUNES DEL VALLE CENTRAL

Texto / Florencia Muñoz Ebersperger

Fotos / Manuel Morales Requena

Entre los años 2008 y 2014 el Canal 13 de la televisión chilena, realizó y transmitió la serie «Los 80's». A lo largo de sus seis temporadas, que se sitúan entre los años 1982 y 1989, narra el devenir de “Los Herrera”, familia chilena de clase media baja, en el contexto de la dictadura militar (1973-1989).

Desde su inicio contó con un enorme éxito de audiencia, lo que se debió en gran medida a que logró generar una fuerte identificación de parte de las familias de clase media y baja. En esto, el trabajo de investigación y producción jugó un rol fundamental, consiguiendo relevar no sólo las historias y trayectorias más típicas en este tipo de familias, sino que también una serie de aspectos sensibles y banales de la vida cotidiana. Por una parte, prácticas y gestos, y por otra también objetos, imágenes, espacios y otras materialidades que, desde una memoria sensible, permitió a miles de familias sentirse interpelados con esta historia.

Pero más allá de la calidad de la producción, la fuerte identificación que generó la serie en sectores bajos y medios nos lleva a interrogarnos por los lugares comunes que esos objetos e imágenes rememoran. Cómo emergen, de qué nos hablan y cuáles son las experiencias individuales y familiares que les dieron origen.

En este artículo indagaremos en esas experiencias comunes, principal-

mente aquellas que remiten a la vida cotidiana y doméstica, explorando en lo orígenes e historias de estas familias. La importante presencia de la migración en estas memorias nos llevará a explorar en los vínculos que, hasta nuestros días, se tejen entre el campo y la ciudad, así como las formas de diálogo entre ambos universos.

DE LO URBANO A LO RURAL

En el último capítulo de la primera temporada, Ana, la madre de la familia, parte con sus hijos de vacaciones al campo donde sus padres, de donde suponemos es originaria.

Esto transcurre en un paisaje campesino típico del Valle Central de Chile. Los abuelos viven en una antigua casa de adobe, la cocina está en el exterior, la vida cotidiana se desarrolla principalmente en el corredor y en los espacios abiertos, donde los niños corren y juegan libremente entre árboles frutales y cauces de agua.

Esta escena no es anodina y parece ser una pista central a nuestra interrogante, ya que hace referencia a una experiencia que fue compartida por miles de familias urbanas de clase media baja, quienes, como la de los Herrera, más allá de sus orígenes campesinos, mantuvieron un fuerte contacto con ese universo hasta bien entrado el siglo XX.

Es el caso de Sonia Trujillo, a quien conocí durante el verano del año 2013. Ella tenía 62 años y vivía aún en la misma casa donde se había criado; una construcción de fachada continua, ubicada en una población obrera en la comuna de Estación Central. Su padre, Luis, la adquirió algunos años después de haber llegado a Santiago. Él, como muchos capitalinos, migró desde un sector rural de la Sexta Región en busca de mejores condiciones de vida. En la capital conoció a la madre de Sonia, quien a su vez era hija de campesinos migrantes, y tuvo con ella tres hijas. Luego de vivir en piezas y ranchos arrendados en diversas zonas de Santiago, los padres de Sonia lograron acceder a través de un crédito a una vivienda social, la misma en la que ella aún habita.

La historia de Sonia y su familia, es sólo un caso entre miles, que da cuenta de la cara humana de un proceso social bastante más amplio: la migración campesina hacia Santiago durante la primera mitad del siglo XX. En efecto, la gran mayoría de los habitantes de barrios populares de Santiago tienen orígenes campesinos directos, algunos son hijos, otros nietos y un buen número de ellos mismos son migrantes.

Este proceso de movilidad urbana, que encuentra sus causas en la crisis del mundo agrario y el proceso de

ES NECESARIO ENTENDER LA CASA CAMPESINA O EL RANCHO NO SÓLO COMO UN TIPO DE CONSTRUCCIÓN, SINO MÁS COMO UN SISTEMA, YA QUE ESTÁ IRREVOCABLEMENTE VINCULADO A UN TIPO DE FAMILIA, UN SISTEMA DE NORMAS SOCIALES, ASÍ COMO A MODOS PARTICULARES DE ENTENDER Y RELACIONARSE CON EL MUNDO.



industrialización (Bengoa 1988), tuvo su apogeo entre los años 1930 y 1950, época en que Santiago presentaba su más alta tasa de urbanización de la historia moderna (De Ramón 2000). Durante este periodo, la población urbana aumentó de 952.075 a 1.907.378 habitantes y la superficie urbana se expandió igualmente de 6.500 hectáreas en 1930 a 20.900 hectáreas en 1969. Más de la mitad de este crecimiento fue producto de la migración de origen rural, principalmente de los valles centrales de país.

Estos nuevos habitantes, como los padres de Sonia, se incorporaron principalmente a los sectores marginales existentes, aumentando la ya alta demanda de viviendas entre los más pobres. Una de las consecuencias de esta presión fue la expansión de la ciudad hacia la periferia, especialmente al sur y al poniente de la capital, y la posterior creación de nuevos barrios y comunas en esas zonas (Hidalgo 2002).

En estos espacios, sus nuevos habitantes reprodujeron, en la medida

de sus posibilidades los modos de vida conocidas, proliferando en ellos formas de habitación y de sociabilidad muy cercanas a las del mundo rural del Valle Central. Testimonios y datos históricos dan cuenta de la presencia en estos sectores, de formas de habitación de tipo campesino, como ranchos y cuartos redondos, los que se persistieron hasta bien entrado el siglo XX. (Espinoza 1988; Romero 1997; Garrido Vargas 1995; Brito P 1995).

El permanente contacto que, familias como la de Sonia o los Herrera, mantuvieron con el campo, reforzaron esas formas de vida, a la vez que influyeron significativamente en muchas de las transformaciones de las familias campesinas.

Por lo visto, la raigambre campesina constituye un lugar común entre las familias de barrios populares de Santiago, sin embargo, resulta necesario preguntarse a qué refiere ese mundo rural, ¿se trata de un universo homogéneo?, cuáles son sus características y cómo dialoga con el mundo urbano.



ORDEN Y PRINCIPIOS DE LA CASA CAMPESINA

Pese al aislamiento en el que se encontraban una buena parte de las familias campesinas, el mundo rural del Valle Central de Chile parece haber sido un espacio con una fuerte continuidad social y cultural.

Por medio de entrevistas realizadas a personas originarias de lugares muy diversos de la zona central de Chile, desde Paredones (VI región), hasta Illapel (IV Región), fue posible constatar la existencia de formas de habitación muy similares en todo este territorio, las que se habrían propagado desde al menos el siglo XVIII. Estas formas estarían asociadas a sistemas de producción y propiedad de la tierra particulares, que se perpetuaron desde la Colonia hasta los años 1970 (Goicovic Donoso 2005; Bauer 1994).

La fuerte presencia de este tipo de forma de habitar en todo el territorio del Valle Central de Chile es una más de las manifestaciones culturales

que se extienden y caracterizan este territorio, articulando sentidos y experiencias compartidas (Contreras Mühlenbrock y Gonzalez Hernandez 2014). Esos sentidos compartidos no se explican solamente por la presencia de rasgos geográficos o climáticos similares, sino, sobre todo, debido a una larga historia social común: un sistema de producción y explotación de la mano de obra, un proceso de mestizaje y un modo de articulación social particular en todo este territorio hasta épocas muy tardías. En efecto, hasta el siglo XVIII, en términos concretos el país sólo existía en ese territorio, como señala Bengoa, es en ese contexto donde surgió el imaginario del “pueblo”, lo que el país es y sería como sociedad y cultura (Bengoa y Otros 2012).

El tipo de habitación que se extendió en todo el Valle Central desde épocas muy tempranas fue el “rancho”. Ahora bien, es necesario entender la casa campesina o el rancho no sólo como un tipo de construcción, sino más como un sistema, ya que está irre-

vocablemente vinculado a un tipo de familia, un sistema de normas sociales, así como a modos particulares de entender y relacionarse con el mundo.

En ese sentido, resulta fundamental remarcar que lo que se entendía por espacio doméstico en el mundo campesino tradicional dista mucho de la idea contemporánea y urbana de casa. En esos contextos, la casa no estaba determinada por los límites de la habitación construida, sino que, como vemos en las figuras 1 y 2, estaba conformado por una serie de espacios y estructuras desplegados en un territorio en el cual se desarrollaba la vida cotidiana.

Además, en ese mundo campesino gran parte de la vida de las personas transcurría en el interior del espacio doméstico. No sólo las actividades cotidianas y productivas, sino también buena parte de las festividades como matrimonios, bautizos y celebraciones religiosas entre otros, se desarrollaban dentro de ese espacio. Del mismo modo, los acontecimientos más importantes de la vida, como nacer, casarse y morir tenían también lugar en el seno del hogar (Goicovic Donoso 2005).

Las distinciones entre espacio público y espacio privado parecen no haber existido o al menos no haber tenido el sentido que tienen en la actualidad, lo que no significa que no hubiera una delimitación del espacio doméstico, que correspondía por una parte a los límites de la propiedad, pero también al espacio reconocido y utilizado en el cotidiano.

Muchas de las descripciones de estas casas, realizadas por personas de origen campesino, incluyen indistintamente elementos “naturales” como un río, una roca, un árbol o un animal, y elementos artefactuales, como una mesa o una cocina.

Aunque muchos vivieron en casas de adobe, entre los campesinos pobres

el sistema más común para la fabricación de la vivienda era la “Quincha”, construcción de origen prehispánico (Pavlovic, Sánchez y Troncoso 2003). Su levantamiento podía durar entre dos días y una semana y era elaborada casi integralmente con materias primas obtenidas del entorno circundante. El resto de las estructuras del espacio doméstico (horno, cocina, huerta, etc.), así como los principales muebles y objetos de uso cotidiano (colchones, loza, sillas, etc.) también eran fabricados con recursos del entorno, lo que supone un exhaustivo conocimiento y manejo del medio.

TRANSFORMACIONES DE LA CASA Y URBANIDAD

A partir de los años 1950 el mundo campesino comienza a experimentar una serie de transformaciones sociales y económicas que repercuten significativamente en los modos de vida. Con el aumento de los canales de intercambio entre el campo y la ciudad (carreteras, medios de comunicación, etc.) las fronteras entre ambos mundos se van desdibujando (Valdés 2007). Este proceso se agudiza a partir de los años 1970. Entre otros cambios, se produce una concentración de la viviendas, antes dispersas, en villorios y asentamientos semi-rurales (Bengoa, n.d.) y a su vez las casas se van asemejando cada vez más a las urbanas.

Durante este periodo vemos que, así como en la ciudad abundan formas de habitar muy similares a las campesinas, en el campo las casas y los modos de vida también se han transformado, asimilándose cada vez más aquellos de la urbanidad, en un proceso de influencia recíproco.

Como señalamos anteriormente, una de las principales caracterís-



VISTA AÉREA DE CASA CAMPESINA TRADICIONAL

FIGURA 1.

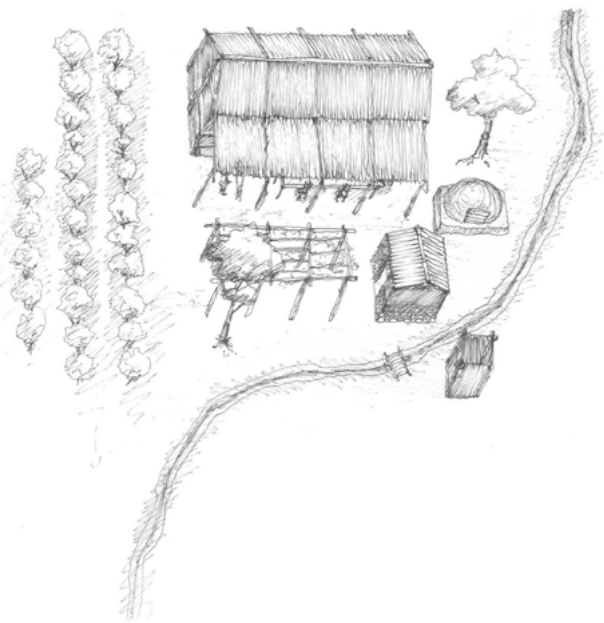
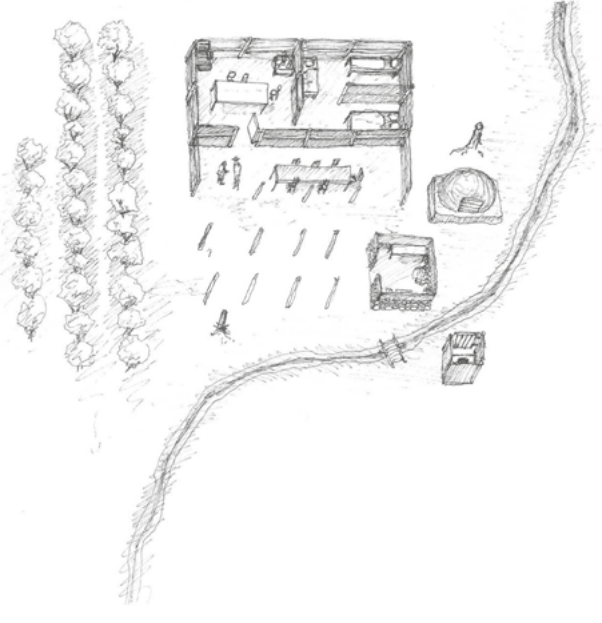


FIGURA 2.



ticas de la casa campesina era que estaba constituida de diversas estructuras domésticas dispersas en un territorio. Sin embargo, a partir de los años 1970, estas estructuras comienzan a ser adosadas a la vivienda principal. El corredor se cierra y en él se insertan la cocina y el horno. El baño también se incorpora al interior de la casa. Los huecos de las ventanas son reemplazados por vidrios y la puerta permanece cerrada. La casa se amalgama a la vivienda y emergen con más claridad los límites entre el interior y el exterior. A su vez, muchas de las estructuras y objetos domésticos han dejado paulatinamente de ser fabricados por las familias con materiales obtenidos del entorno y sustituidos por materiales y objetos industriales, y comienzan a volver más claras las distinciones entre lo “natural” y lo “artefactual”. Estas mismas mutaciones son las que han sufrido muchas de las viviendas de familias populares de Santiago.

Estos cambios que parecen ser sólo formales, nos hablan de trans-

formaciones mucho más profundas, relacionadas con los modos en que las personas entienden el mundo y se relacionan con él.

La casa, constituye un espacio central en la vida social de un grupo, donde se expresan ciertos principios de orden y clasificación propios de cada sociedad, razón por la cual nos permite observar, desde un ángulo privilegiado, los procesos de transformación de la sociedad. En este caso en particular, la vivienda y sus mutaciones son manifestación y agente de un cambio de paradigma, que radica principalmente en una forma distinta de entender y relacionarse con el entorno circundante, ya no desde el principio de continuidad con el exterior, sino que, desde una distancia con éste, la que se manifiesta de igual manera en ámbitos sociales y religiosos (Muñoz Ebensperger 2012).

Así como las casas campesinas y las urbanas populares se van asimilando progresivamente, vemos fuertes semejanzas entre las viviendas populares pertenecientes a familias

de una misma generación. Familias, que como la de Sonia, vivieron y fueron protagonistas de un proceso de construcción de ciudad, y cuyas casas presentan una serie de rasgos comunes tanto en su forma como en las dinámicas cotidianas. Esos rasgos, formas, objetos e imágenes, son testigos y encarnación de una historia común, que hunde sus raíces en una experiencia donde la raigambre campesina juega un papel central en ese pasado. Es esa historia silenciosamente compartida la que millones de chilenos pudieron descifrar y reconocer a través la casa, objetos, imágenes y experiencias de la familia Herrera en la serie los 80's.

Este pasado común, marcado por una fuerte impronta campesina en la casa popular urbana, nos habla de orígenes comunes y de un pasado que, pese a ser recurrentemente invisibilizado, constituye implícitamente un eje angular en los procesos de reconocimiento e identificación de quienes han habitado ese tipo de espacios.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO E INFANCIA: EL VELORIO DEL ANGELITO

Foucault, Michel (1996). La vida de los hombres infames. (La Plata: Altamira), 126.
Salazar, Gabriel (2006). Ser niño “huacho” en la historia. (Santiago de Chile , Lom), pag. 34-38.
Agamben, Giorgio (2009). Lo que queda de Auschwitz (Valencia: Pre-Textos), 158.
Archivo MUCAM www.mucam.cl.

LUGARES QUE HABLAN

Bachelard, G. (1972 ©1957). La poétique de l’espace, Paris, Presses Universitaires de France.
Borges, J. (1969). “El etnógrafo”, in Borges, J., Elogio de la sombra, Buenos Aires, Emecé, pp. 57-61
Bourdieu, P. (2002). “La ilusión biográfica” en Bourdieu, P., Razones prácticas, sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama, pp.74-83.
Canales, M. (coord.) (2013). Escucha de la escucha. Santiago: Lom
De Certeau, M., Giard, L., Mayol, P. (1994). L’invention du quotidien, vol.2 Habiter, cuisiner. Paris, Gallimard, coll.Folio/essais
Eco, U. (2013). La búsqueda de la lengua perfecta. Madrid: Crítica
Ferrarotti, F. (1983). Histoire et Histories de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales, Paris, Meridiens Klincksieck.
Ferrarotti, F. (1980). “Les biographies comme instrument analytique et interprétatif”, Cahiers internationaux de sociologie, vol LXIX, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 227-248.
Flusser, V. (1994). Los gestos, Barcelona: Herder.
Ong, W. (1996). Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, México D.F., Fondo de Cultura Económica
Zumthor, P. (1985). “La permanencia de la voz”, El Correo Unesco, Agosto 1985, Año XXXVIII, pp.4-8
Zumthor, P. (1991). Introducción a la poesía oral, Madrid, Taurus.

PINTURA COLABORATIVA Y APRENDIZAJE BASADO EN PROYECTOS

Crespo Martin, Bibiana (1 julio 2016). Arte Participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. ON THE W@TERFRONT. Volumen 45 (Nº 2), 7-36.
Merlau-Ponty, M., (2002), El mundo de la percepción, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica
Deleuze, G. (2007). Pintura: el concepto de diagrama, Buenos Aires Argentina, Editorial Cactus.

LA FRONTERA DEL BIOBÍO AYER Y HOY: LA PERVIVENCIA DE LA CULTURA TRADICIONAL

Bauer, Arnold, La sociedad rural chilena, Santiago, Andrés Belo, 1994.
Brito, Alejandra, Autonomía o subordinación. Mujeres en Concepción, 1840-1920, Santiago, Lom, 2015.
Entrevista a Nicanor Parra de Leonidas Morales, 3 de agosto de 1989 y 2 de mayo de 1990, sector oriente de Santiago, Reina Alta. Consultado de: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%-253D11334%2526SCID%253D11338%2526ISID%253D486,00.html
Mazzei, Leonardo, “La agricultura de la región de Concepción en el siglo XIX” en Leonardo Mazzei, Historia económica regional de Concepción, 2015, 31-59
Mellafe, Rolando, “Latifundio y poder rural en Chile de los siglos XVII y XVIII”, Cuadernos de historia, Santiago, nº 1, 1981, 87-108.
Ortega, Luis, Chile en ruta al capitalismo: cambio, euforia y depresión, 1850-1880, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago, 2005.
Parra, Nicanor, Poemas & Antipoemas, Santiago, Ed. Universitaria,1998.
Pinto, Jorge, La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión, Ed. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana (Dibam), 2003
Venegas E., Fernando, De Tralcamawida a Santa Juana, Valparaíso, Edic. Universitarias de Valparaíso, 2013.
Venegas E., Fernando, Violeta Parra en Concepción y la Frontera del Biobío: 1957-1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo, Concepción, Vrim UdeC, 2017.
Venegas E., Fernando, “Violeta Parra y su conexión con la cultura popular de la frontera del Biobio (1917-1934)”, Revista Historia UdeC, N° 21, vol.1, enero-junio 2014, 105-139.

LA OBRA PICTÓRICA DE JULIO ESCOBAR “JULÍN” PINTOR DE PALMILLA

Cross Gantes, Amalia “Pintura Instintiva. Sobre la invención de un concepto y su definición histórica”, en Actas del VII Encuentro de Historia del Arte Práctica, estudio y critica de la historia del arte latinoamericano. Pasado y presente. Departamento de Teoría de las Artes facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago 2017. Págs. 132-157.

PENSAR EL HABITAR URBANO DESDE LAS EXPERIENCIAS DOMÉSTICAS COMUNES DEL VALLE CENTRAL

Bauer, Arnold. 1994. *La Sociedad Rural Chilena: Desde La Conquista Española a Nuestros Días*. Santiago: Ed. Andrés Bello.
Bengoa, Jose. n.d. “Pobladores Rurales Y Vivienda Rural.” *Revista Eure* 39–40: 35–42.
Bengoa, Jose, and Otros. 2012. *Valle Central: Memorias, Patrimonios Y Terremoto En Haciendas Y Pueblos de Chile Central*. Santiago, Chile: Catalonia.
Brito P, Alejandra. 1995. “DEL RANCHO AL CONVENTILLO Transformaciones En La Identidad Popular Femenina Santiago de Chile, 1850-1920.” In *Disciplina Y Desacato. Construcción de Identidad En Chile, Siglos XIX Y XX. Construccion de Identidad En Chile, Siglos XIX Y XX*, edited by Lorena Godoy, Elizabeth Hutchinson, Karin Rosemblat, and María Soledad Zárate. Santiago: Ediciones Sur/Cedem.
Contreras Mühlenbrock, Rafael, and Daniel Gonzalez Hernandez. 2014. *Será Hasta La Vuelta de Año*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
DeRamón, Armando. 2000. *Santiago de Chile. Historia de Una Sociedad Urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana.
Espinoza, Vicente. 1988. *Para Una Historia de Los Pobres de La Ciudad*. Santiago: Ediciones Sur.
Garrido Vargas, Mabel. 1995. “Del Rancho Al Conventillo, El Problema Habitacional de Los Sectores Populares En Santiago de Chile. 1869-1920: Una Primera Aproximación.” Pontificia Universidad Católica de Chile.
Goicovic Donoso, Igor. 2005. “Ámbitos de Sociabilidad Y Conflictividad Social En Chile Tradicional. Siglos XVIII Y XIX.” *Revista Escuela de Historia* 1: 1–14.
Hidalgo, Rodrigo. 2002. “Vivienda Social Y Espacio Urbano En Santiago de Chile. Una Mirada Retrospectiva a La Acción Del Estado En Las Primeras Décadas Del Siglo XX.” *Eure* 28 (83).
Muñoz Ebensperger, Florencia. 2012. “Culture Matérielle Dans L’espace Domestique Paysan Transformations, Continuités et Ruptures Dans Une Communauté Rurale Du Chili.” *École des Hautes Études en Sciences Sociales*.
Pavlovic, Daniel, Rodrigo Sánchez, and Andrés Troncoco. 2003. *Prehistoria de Aconcagua*. San Felipe: Centro Almendral.
Romero, Luis Alberto. 1997. “Arrabales, Vivienda Y Salud.” In *Qué Hacer Con Los Pobres de La Ciudad? Elite Y Sectores Populares En Santiago de Chile, 1840-1895*, 123–63. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.
Valdés, Ximena. 2007. *La Vida En Común*. Santiago: LOM.

FLORENCIA MUÑOZ

Doctorante en Antropología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Ha trabajado en varias áreas de investigación como Antropología Culinaria, Etnografía Visual, Estudios de Cultura Material y Espacio doméstico.

MAXIMILIANO SOTO

Doctor en Sociología, mención Socioantropología en la Universidad de Estrasburgo, Francia. Magíster en Antropología en la Universidad de Chile. Actual académico de la U. de Valparaíso

FERNANDO VENEGAS

Doctor en Historia. Académico Universidad de Concepción.

CARLO MORA

Artista Visual, Universidad de Chile. Docente e Investigador. Ha generado una trayectoria artística y pedagógica desde la indagación y el aprendizaje.

DANIEL GONZÁLEZ

Antropólogo Social y Diplomado en comunicación para el desarrollo por la Universidad de Chile. Ha ejercido la docencia y la investigación etnográfica por más de 10 años.

GONZALO ARQUEROS

Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Academico de la Universidad de Chile.

Revista MUCAM: Etnografía, Arte y Cultura

Edición Nº 01 / 500 ejemplares / Junio 2018

Dirección editorial: Danilo Petrovich
Diseño: Max Grum
Fotografía portada “Puerta de horno de carbón”, Gastón Luna
Fotografía contraportada “Precordillera de Chalaco”, Manuel Morales

Colaboraron en esta edición: Daniel González, Maximiliano Soto, Fernando Venegas, Carlo Mora, Florencia Muñoz, Gonzalo Arqueros, Josefina Astorga, Gastón Luna, Marcos González, Manuel Morales, Julio Escobar, Cristóbal Venegas.

El papel utilizado en la fabricación de esta edición es Bond 140 grs. Se utilizaron las siguientes tipografías: Barlow Condensed, Zilla Slab.

Esta publicación está bajo una licencia Creative Commons Atribución, no comercial, 4.0 internacional. Usted es libre de compartir el contenido por cualquier medio y de hacer obras derivadas, siempre y cuando sus obras reconozcan la autoría de ésta. Se distribuyan bajo la misma licencia y no persigan fines comerciales.

El año 2015 surge la [O.N.G de Desarrollo](#) Museo Campesino en Movimiento (MUCAM) cuya misión principal es preservar e incentivar estrategias para el desarrollo social desde la riqueza y diversidad del Mundo Rural de nuestro país. Realizamos proyectos transdisciplinarios junto a un grupo diverso de investigadores/as con el objetivo de crear un espacio de comunicación y trabajo a través de talleres de oficios, investigación social, producción audiovisual y escrita, ferias gastronómicas, seminarios, restitución de patrimonio material e inmaterial y otras actividades culturales.

Este museo no tiene un espacio único de acción, más bien, se debe entender como la posibilidad de vincular distintos territorios campesinos para configurar un mapa cultural general, o si se quiere, distintas rutas vivas dentro de este mapa que visibilicen la gran variedad y calidad de técnicas, saberes, productos y costumbres que se encuentran arraigadas en el territorio campesino de Chile. En este sentido, MUCAM se presenta como un “museo en terreno” enfrentado a una suerte de puzzle cultural, con todas sus piezas diferentes y repartidas a través del territorio que requieren de trabajo, diálogo y acción para conseguir objetivos que permitan poner en valor, acercar y hacer útiles las formas en la cuales el patrimonio se encarna, ya sea en su vertiente material o inmaterial.

Proyecto financiado por



Fondart Regional
convocatoria 2017



WWW.MUCAM.CL