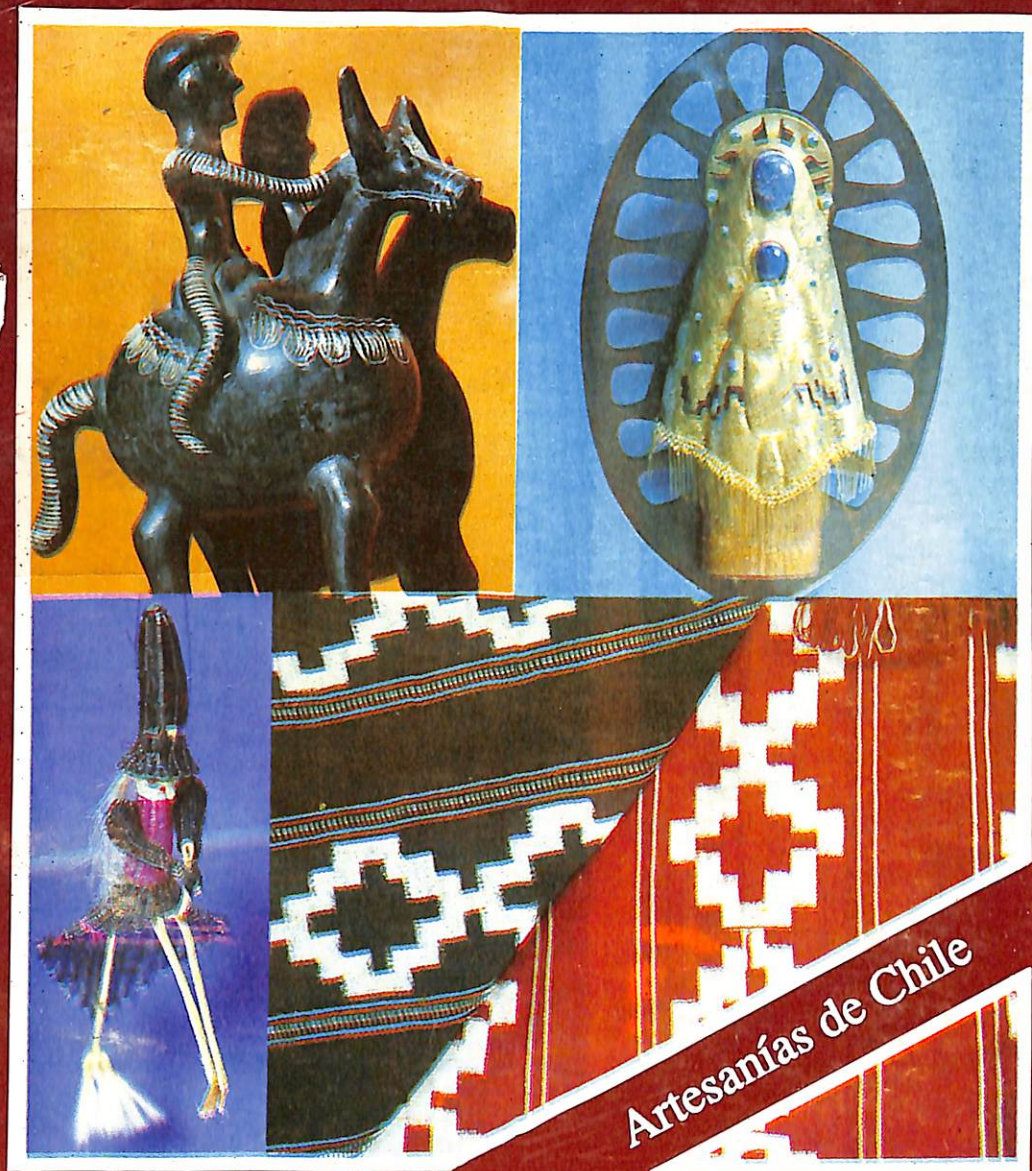


artesanías de américa

No.37



Artesanías de Chile

ARTESANIAS DE AMERICA

Esta es una publicación del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP, con sede en Cuenca, Ecuador.

CIDAP

Claudio Malo G.

Director

Juan Martínez B.

Subdirector Técnico

Joaquín Moreno A.

Subdirector de Publicaciones

Raúl Córdova L.

Subdirector Administrativo

María Leonor Aguilar de T.

Subdirector de Promoción

Alicia Dávila de Mera

Diseño y diagramación

Diana Delgado de Cobos

Levantamiento de textos

CENTRO INTERAMERICANO DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES CIDAP CONSEJO DIRECTIVO

Juan Falconí Puig

Ministro de Industrias, Comercio,

Integración y Pesca del Ecuador

Flavio de Almeida Salles

Director de la oficina de la OEA

en Quito

Diana Sojos de Peña

Representante del Ministerio

de Relaciones Exteriores del Ecuador

Edmundo Ribadeneira

Representante de las instituciones

culturales y científicas del Ecuador

(Ministerio de Educación y Cultura)

Mario Molina

Prefecto Provincial del Azuay

Representante de las autoridades

e instituciones de la provincia

Apartado postal 01010 557

Cuenca - Ecuador

Telex: 8629 CIDAP ED Telefax 831450

Teléfonos 829451 - 828878

Tiraje: 2.000 ejemplares

Portada:

Artesanías de Chile

Fotografía:

Joaquín Moreno Aguilar

Dibujos:

Jaime Cabrera, María Cecilia González

El Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) se estableció mediante acuerdo del Gobierno del Ecuador y la Organización de los Estados Americanos (OEA) en el cual se determinan las obligaciones de las partes. Los principales objetivos del CIDAP son:

- Formar técnicos en las diferentes especialidades en los campos de artesanías y en el arte popular, a través de cursos interamericanos, regionales y nacionales.
- Servir de centro de investigación, información y divulgación de la defensa, promoción y desarrollo de las artesanías y las artes populares.
- Prestar servicios de asistencia técnica a los gobiernos y entidades públicas o privadas de los Estados Miembros de la OEA.
- Organizar una Biblioteca Especializada y un Centro Documental de Artesanías y Artes Populares que reúna, conserve, clasifique, distribuya y atienda las necesidades de transferencia de todo conocimiento y tecnología artesanales.
- Reunir, conservar, registrar inventarios de formas, diseños y motivos decorativos de las artesanías americanas y de las materias primas, herramientas, equipos y técnicas empleadas en el pasado o en la actualidad.
- Organizar el Museo de las Artes Populares de América que contenga las muestras artesanales nacionales y regionales de todo el Continente para exhibición documental y de enseñanza y para exposiciones circulantes.
- Organizar laboratorios experimentales y prestar servicios técnicos al artesanado, a solicitud de los Estados Miembros.

El CIDAP presta servicios a la comunidad americana mediante cursos y seminarios, cooperación técnica, investigaciones, publicaciones, exposiciones, actividades museográficas, biblioteca y centro de documentación.

Las ideas expresadas son de exclusiva responsabilidad de los autores. El CIDAP agradece a quienes colaboraron en este número. A la vez, solicita a instituciones y lectores el envío de ensayos, noticias, artículos, material gráfico, etc. para próximas entregas. Dirigirse a: Departamento de Publicaciones, CIDAP, Apartado 557, Cuenca-Ecuador. El CIDAP se reserva el derecho de publicación.

Esta publicación es subvencionada por la OEA

REVISTA DEL CIDAP

artesanías de américa

No.37



CENTRO INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES, CIDAP
abril de 1992

Contenido

Presentación	JOAQUIN MORENO AGUILAR	4
Las artesanías en Chile		5
Pueblos altiplánicos, textiles aymaras		11
Artesanías de los pueblos del desierto de Atacama		15
Sobre las artes del cuero, los sombreros y chupallas, los metales y chamantos de Doñihue	SOBE NUÑEZ GALLARDO	21
Cerámica popular chilena	BEATRIZ ESPINOZA M.	29
El tejido popular en Chile	MARIA TERESA RIVEROS	41
Lo divino y lo humano en la cerámica pintada de Talagante		51
Las artesanías urbanas		55
Cestería de Rari, el arte de las fibras y las crines de Rari.	CARLOS PETERS BARRERA	59
Artesanía Rapanui: una aproximación etnoarqueológica	JOSE MIGUEL RAMIREZ ALIAGA	63
La cultura Mapuche y las artesanías	HECTOR MORA OLIVEIRA	81
La mitología de Chiloé	SEGUNDO ARTURO GALLARDO GALLARDO	95

Presentación

Es grato entregar el segundo número monográfico sobre las artesanías de un país. Como lo fue el número 35, dedicado al Ecuador, este recoge artículos breves que trazan una panorámica sobre las artesanías chilenas.

Regiones y etnias, artesanías y mitología desfilan en una apretada síntesis que ejemplifica la riqueza de la cultura popular chilena.

Los enfoques empleados son, asimismo, diversos: desde las aproximaciones etnoarqueológicas a las artesanías Rapanui, hasta escritos que unen a la precisión de los datos, hermosas frases poéticas como los de Carlos Peters.

El presente número habría sido imposible sin la colaboración muy especial de Sobé Nuñez, de cuyo trabajo queremos dejar constancia. A ella, a Carlos Peters, a quien ya hemos mencionado y a todos los colaboradores: Beatriz Espinoza, María Teresa Riveros, José Miguel Ramírez Aliaga, Héctor Mora Oliveira y Segundo Arturo Gallardo Gallardo, nuestros más sinceros agradecimientos. No es fácil encontrar personas que unan a sus conocimientos la capacidad de resumir en pocas páginas todo el contenido de tradición, la problemática y las posibilidades de supervivencia de una artesanía. Y que sumen a todo ello la generosidad de hacerlo en un tiempo en el que, a todos, lo que nos falta es precisamente eso: tiempo.

Esperamos el generoso ofrecimiento de más amigos de otros países de América, para colaborar con nosotros en la realización de este empeño, intento de respuesta a una necesidad común.

Joaquín Moreno Aguilar.

las artesanías en Chile

SOBE NUÑEZ GALLARDO



Introducción

Nuestro país posee el privilegio de tener una gran variedad de geografías, cada una con sus paisajes, climas y perfiles humanos; ligados al desierto por el norte, fértiles valles en la zona central entre la cordillera de los Andes y de la costa, lagos, volcanes y lluvias por el sur.

Esta naturaleza diversificada ha permitido que cada comunidad vaya encontrando en ella, creativamente, la forma de satisfacer sus necesidades de subsistencia, y crear armónicamente un universo donde se une el hombre con los materiales, experiencia de la cual surgen objetos que le darán abrigo, adorno, contener y transmitir sus sentimientos humanos y divinos. Nacen las artesanías, objetos bellos que por la simpleza de sus formas, sus técnicas empíricas y la relación con sus funciones se mantienen hasta hoy día.

De los artesanos casi nunca conocemos sus nombres, pero sí nos permiten identificar la memoria colectiva de un pueblo, que en el caso de Chile, país de América del Sur, representan el testimonio histórico cultural que se remonta a la experiencia material y espiritual precolombina y a la influencia del mundo hispano, con la llegada de éstos a América.

Sin embargo, el desarrollo de las artesanías ha experimentado cambios e influencias que se han acentuado de acuerdo con la evolución histórica, económica, social y cultural del país.

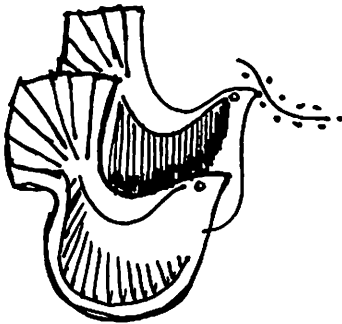
Existen miles de artesanos repartidos en las zonas rurales, que al igual que en toda Iberoamérica producen textiles, alfarerías, cestería, el tallado de las piedras y de la madera, todas con un vigoroso carácter de

manualidad y una alta identificación regional.

En las ciudades, especialmente en Santiago, están las artesanías artísticas o urbanas. Son una nueva imagen plástica que surge en las últimas décadas, inspirada en los testimonios precolombinos y enriquecida con la experiencia artística y cultural chilena.

Los artesanos artísticos crean objetos decorativos y funcionales los que se adaptan permanentemente tanto en sus diseños y técnicas a la demanda de los mercados.

Las artesanías que se mantienen con mayor autenticidad y tradición en nuestro país son las pertenecientes a las culturas indígenas, quienes mantienen viejas costumbres de organización social, económica, religiosa y productiva, además del



idioma. Es el caso de la etnia aymara y los descendientes de los atacameños en las zonas altiplánicas del norte, los Mapuches y Huilliches hacia el sur, los chilotes más al sur austral y la etnia Rapanuí en isla de Pascua, en medio del Océano Pacífico.

El rubro más importante es el textil, cuyos productos siguen cumpliendo sus funciones originales, principalmente de abrigo.

Sin embargo, en aquellas zonas culturales donde la influencia de los Españoles fue mayor, específicamente en la zona que habitaron los Picunches, que corresponde a la zona central del país, el desarrollo de las artesanías en general ha evolucionado permanentemente en su temática, realizándose nuevos productos, los que al ser aceptados por la comunidad como algo propio, adquieren una validez de tradicionales.

Diferente es el caso de Pomaire, nuestro principal centro alfarero ubicado a escasos 60 kilómetros de Santiago, donde los artesanos sufren permanentemente la influencia de turistas y comerciantes que sugieren modelos ajenos a su tradición. Aparecen productos de mal gusto y ca-

rentes de funcionalidad rompiendo sus temáticas y técnicas tradicionales. Hoy, son contadas con la mano las ancianas que siguen usando la técnica alfarera del rodete para hacer sus objetos utilitarios. Actualmente los artesanos incorporan nuevas técnicas y procesos de producción: grandes hornos, el uso del torno y de la arcilla colada. Pomaire es una gran industria de las alfarerías utilitarias con grandes perspectivas de desarrollo económico, hecho que no se repite en ningún otro centro artesanal de nuestro país.

Situación actual de la artesanía chilena

En el año de 1964, el estado realiza la primera encuesta al artesanado popular chileno, cuyos resultados, conclusiones y recomendaciones tienen plena vigencia hoy en día, cuando han transcurrido más de 28 años de su realización.

Dicho estudio dejó de manifiesto que en Chile predominan con mayor fuerza, las "Artesanías Tradicionales", cuyo origen se remonta a cientos de años.

Los artesanos presentan un promedio alto de edad, largo años de práctica del oficio, aprendizaje en el hogar de padre a hijo, predominando el trabajo de la mujer.

Se caracterizan además, por vivir en comunidades rurales, en precarias condiciones económicas y sociales de marginalidad, donde existe un minifundio improductivo.

Como actividad, se observa un bajo nivel de producción, incapacidad económica para abastecerse de materias primas y subvaloración de la mano de obra, absorbiendo los costos el artesano y su familia.

La artesanía juega un importante rol al generar ingresos complementarios a una actividad agrícola de supervivencia cotidiana, ingresos que son insuficientes y no incentivan la continuidad de las tradiciones en las jóvenes generaciones.

El artesanado rural es un sector que tiende cada vez más a empequeñecerse. Presenta serias deficiencias en la comercialización de sus productos, siendo víctima de los intermediarios. Se ven enfrentados además, a la modificación permanente

de la demanda, producto de diferentes procesos de cambio, lo que obliga a los artesanos a adaptarse a nuevas necesidades, o simplemente sus artesanías tienden a extinguirse lentamente. Aquellas artesanías que no se someten a los cambios, especialmente las tradicionales, van quedando relegadas a rincones rurales, casi olvidadas.

Al comienzo de la década de los años 70 se estimaban aproximadamente entre 35.000 y 40.000 los artesanos repartidos por el país.

En la actualidad, se carece de datos estadísticos actualizados, sin embargo, se sabe que a nivel rural los artesanos abandonan el oficio a causa de la poca valorización de sus productos.

Por el contrario, a nivel urbano,

dibujo



y principalmente en Santiago, se observa un franco crecimiento del sector de la artesanía en los últimos 10 años, el que ha surgido en parte, como una alternativa de subsistencia y, en menor grado, a una actitud de vida y trabajo.

A pesar del éxito comercial experimentado por los talleres urbanos en los últimos años, las artesanías tradicionales, por el contrario se ven enfrentadas a un franco deterioro y extinción, con el grave riesgo de perder un patrimonio que forma parte de nuestra identidad como pueblo contemporáneo.

En la actualidad, diferentes organismos del estado y organizaciones no gubernamentales están influyendo positivamente, desde distintas perspectivas, en hacer más comprensibles la realidad del artesanado chileno. En este aspecto, se destaca en parte, la labor de difusión y conservación del patrimonio artesanal tradicional que realiza año a año la Pontificia Universidad Católica de Chile, cuya gestión se refleja en la organización de la más importante Feria Internacional de Artesanía Tradicional que se realiza en nuestro país.

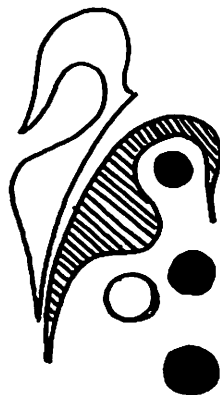
Por su parte, el Servicio de Cooperación Técnica, por medio de sus distintos programas de apoyo técnico, ha alcanzado importantes resultados en la promoción y colocación de productos artesanales en el mercado externo, siendo especialmente beneficiosa esta labor para el sector artesanal urbano, comparativamente con los resultados del artesanado rural.

Desarrollar al artesanado nacional es una labor lenta y paciente que requiere gran coherencia, pero que sin duda abre insospechadas perspectivas por su potencialidad y que debe considerarse también como un importante patrimonio cultural del país. Aun hoy en Chile no existen políticas culturales ni programas específicos para este importante sector productivo nacional, y en particular para el sector de las artesanías tradicionales, al que por sus características, le es imposible, por sí mismo, integrarse al desarrollo socio-económico del país, si no es a través de programas interdisciplinarios e integrales, y dirigidos en forma coordinada por el estado.

Frente a este panorama es necesario destacar que nuestras arte-

sanías se caracterizan por mantener una gran identidad cultural, la presencia de la mano del hombre y el uso de materias primas nacionales, factores que son de especial interés para un vasto sector social que encuentra en las artesanías un objeto significativo, en relación con la producción industrial actual.

Sin embargo, el sector artesano tradicional mantiene características de marginalidad en nuestro país derivadas de un conjunto de factores políticos, económicos y culturales de difícil, pero no imposible solución, los cuales requieren, como lo hemos dicho anteriormente, de un esfuerzo coordinado con el fin de superar la actual situación de los artesanos y de su producción, adoptando políticas adecuadas de desarrollo de acuerdo con sus necesidades particulares. ■



pueblos altiplánicos. textiles aymaras

En pequeños poblados y aldeas cordilleranas del altiplano de TARAPACA y más o menos a 280 kms. al interior de IQUIQUE se encuentra una población dispersa en comunidades ligadas por lazos de parentesco familiar de aproximadamente unos 2.000 campesinos de origen AYMARA.

Es considerada la segunda minoría étnica de importancia en el país. Mantiene viejas costumbres ancestrales de organización social, económica y religiosa, además, del idioma.

ISLUNGA Y CARIQUIMA son los centros de población AYMARA más importantes del altiplano Norte de Chile. Su vida se desenvuelve en un extenso territorio fronterizo que limita con Bolivia entre los 3.000 y 4.500 metros sobre el nivel del mar. Su clima de altura se caracteriza por una gran diferencia de temperaturas entre el día y la noche, distinguiéndose un corto período cálido y lluvioso y un invierno frío y seco, en el cual se registran temperaturas extremas de -20°C . Estos factores condicionan una economía de subsistencia basada

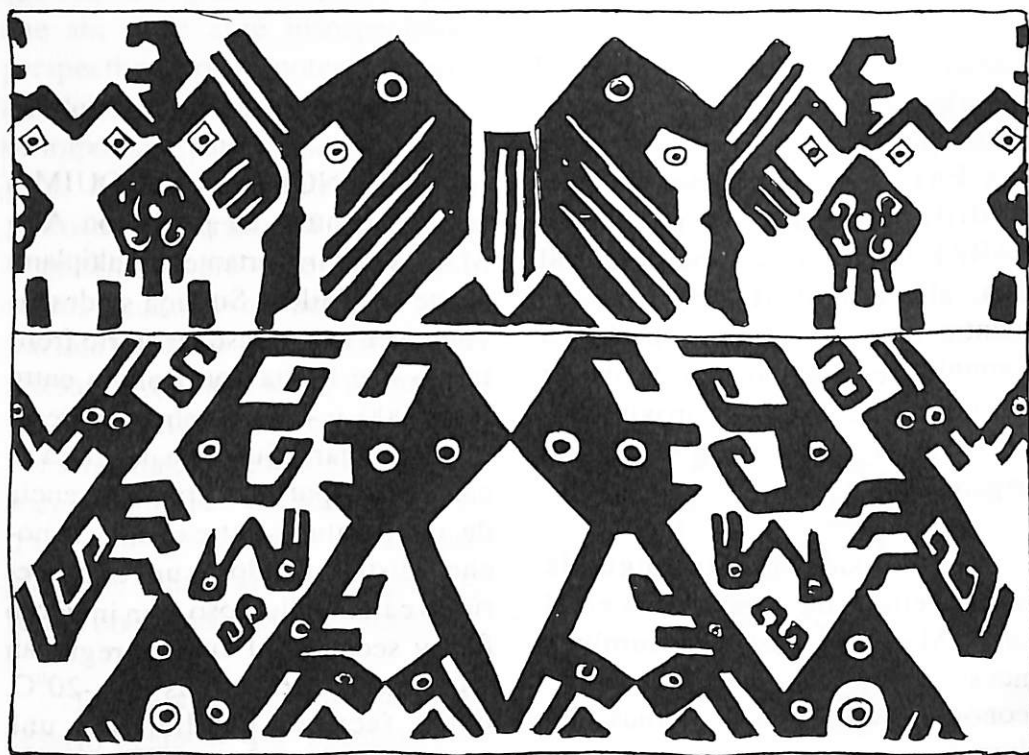
principalmente en una ganadería de llamas, alpacas y en forma complementaria, ovinos, además del cultivo de papas y quinoa.

Se le considera un pueblo transhumante, en el cual el pastoreo de camélidos y los textiles constituyen las actividades económicas básicas para la subsistencia de este grupo social.

Los textiles son fundamentales

en el Mundo Andino, ya que en una economía casi de autosuficiencia se proveen de muchos elementos necesarios para sobrevivir en un medio difícil; ropa de abrigo, bolsas para contener, almacenar y para portar alimentos en las largas jornadas de pastoreo o viajes; cordeles trenzados para atar y de adorno, y telas para envolver y cargar.

El hilado de llama y alpaca se usa en su color natural; la lana de



oveja, por el contrario, es siempre teñida con anilinas químicas y se ocupa solamente en las frazadas a color.

Son actividades propias de los hombres las técnicas manuales del trenzado, el tejido de punto y del telar criollo de 4 lizos a pedales, introducido por los hispanos. Realizan una gran variedad de sogas, cuerdas y adornos para bailar en los carnavales. En el telar criollo o Wayeta Savu tejen telas para vestuario masculino denominado Bayetas y Cordellate, producción en general poco significativa y en franco desuso.

La mujer Aymará utiliza tres tipos de telares para una producción diferenciada.

En el telar de fajas o WAKA SAVU se tejen cintillos y, principalmente, fajas de fino hilado teñido en una gran variedad de colores que se caracterizan por llevar incorporados abundantes diseños geométricos y figurativos.

En el telar de cintura o WAYAJJA SAVU tejen servilletas ceremoniales, "Inkuñas", utilizadas sólo en fiestas de carácter festivo

ritual, pero, principalmente se producen talegas: Wayajjas, Wayuñas, Chuspas o Wistallas, que conforman una familia de bolsas dedicadas al alimento humano, es decir, a su producción, almacenamiento y transporte, las cuales tendrían una connotación simbólica y mágica asociada a la fecundidad de las semillas y la abundancia de los alimentos.

Por último, en el telar horizontal de 4 estacas o HAWUAYU SAVU tejen las Lijllas o Hawayu consistente en un paño cuadrado utilizado por las mujeres para cargar los bebés o mercancías en su espalda; los axos o anako, vestido femenino tradicional; los Chussis, tejido rectangular de grandes dimensiones sobre el cual se tiende la cama y finalmente la frazada color en la que se utiliza exclusivamente lana teñida de cordero.

La labor textil ha mantenido en gran medida sus características técnico-formales a consecuencia de un aislamiento geográfico relativo y de autosuficiencia económica. Sin embargo, este proceso, comenzó a alterarse significativamente en las últimas décadas, al introducirse elementos ajenos a su cultura que han provocado grandes transfor-

maciones en el plano económico, social e ideológico.

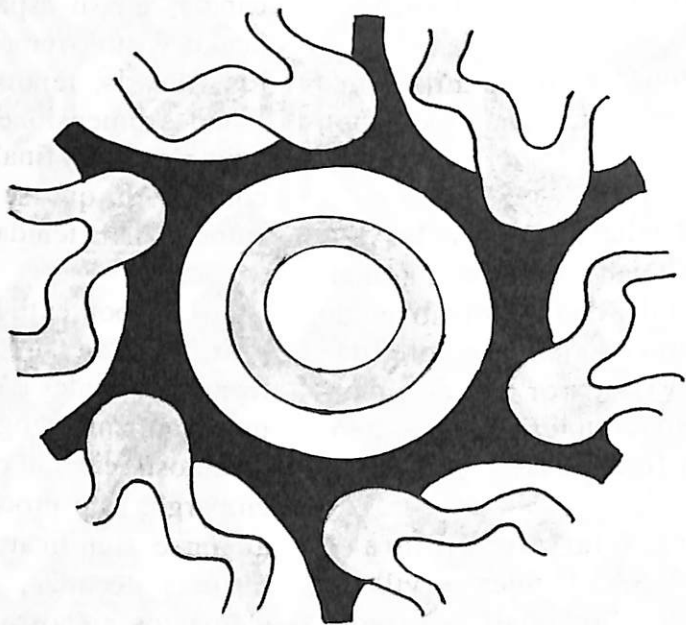
La actividad textil se manifiesta, también, en las comunidades

AYMARA de COTA SAYA, CHAPICOLLO, PISIGA CENTRO, CENTRO, ENQUELGA, LIRIMA, COLCHANE y otras pequeñas villas

Bibliografía:

Vivian Gavilán

Mujer Aymara y producción textil. Centro de estudios de la mujer. 1985. ■



artesanías de los pueblos del desierto de Atacama

La actividad artesanal en la región de ANTOFAGASTA se concentra en la provincia de EL LOA, en pequeños poblados y caseríos localizados en los oasis ribereños del gran SALAR DE ATACAMA y en el interior de numerosas y profundas quebradas cordilleranas, por donde corren insignificantes riachuelos que generan la única fertilidad del paisaje desértico y que luego desaparecen en las arenas del salar.

En esta área de antigua rai-gambre indígena, se distribuye una población de unos 3.000 campesinos

mestizos que viven de una economía de subsistencia basada, principalmente, en la agricultura, ganadería y artesanía. Son los descendientes de la antigua ETNIA ATACAMEÑA que desarrolló sus propias costumbres, lengua y cultura. Síntesis de un largo proceso generado por múltiples culturas predecesoras y que, prácticamente, concluyó con la llegada de los españoles, desarticulándose sus valores y confundiéndose con la nueva mentalidad dominante.

La actividad artesanal es practicada por aproximadamente

unos 450 artesanos y se mantiene en 20 o más lugares que formaron parte de los antiguos "SEÑORIOS" prehispánicos ubicados en el RIO LOA (CHIU-CHIU, LASANA): las quebradas interiores (AYQUINA, TURI, CONCHI, CASPANA, TOCONCE, CUPO); y en las riberas del Salar, especialmente, en TOCONAO, CAMAR, PEINE, TALABRE, SOCAIRE, ZAPAR, SAN PEDRO DE ATACAMA y sus AYLLOS agrícolas. (1)

La artesanía local presenta dos vertientes claramente definidas: de autoconsumo y otra orientada a la venta.

Las artesanías funcionales están orientadas básicamente a satisfacer las necesidades de uso en las comunidades y para ser empleadas exclusivamente en el desarrollo de sus fiestas y rituales agrícola-ganaderos, algunos de origen prehispánico, o una mezcla de estos con elementos cristianos.

Este tipo de producción tradi-

cional, especialmente, la cerámica, platería y tejidos se ha visto fuertemente desplazada por artículos de producción industrial en fierro enlozado, plástico y tejidos de fábrica, favoreciendo en consecuencia el incremento de la producción destinada al turismo.

El rubro textil es predominante y se desarrolla principalmente en el área de quebradas y pueblos de altura sobre los 3.250 metros sobre el nivel del mar.

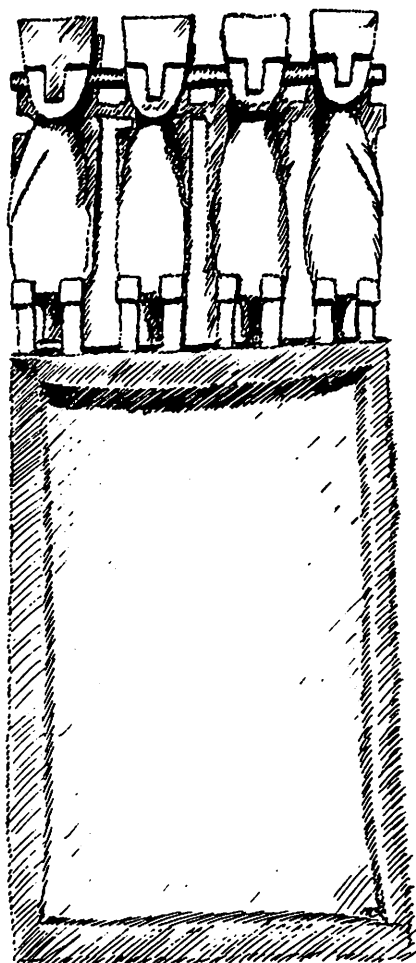
Aquí sobrevive una producción textil de características prehispánicas incorporadas a un modo de vida agro pastoril propio del mundo andino. Predomina el telar indígena horizontal de suelo o estacas, llamado AGUANA, o AHUANA, en el que solamente trabajan las mujeres, utilizando lana de oveja o llama.

La de oveja generalmente es teñida con pigmento químicos y es utilizada con más frecuencia por los residentes de los Valles.

(1) Unidad básica de organización social integrada por un grupo de familias ligadas por lazos de parentesco. Varios Ayllos formaron en el pasado un Señorío que dominaba una extensa área.

Se producen artículos de abrigo; frazadas y mantas, vestuario: lijllas, fajas, bolsos talegas, costales, alforjas, chuspas y peleros, además de los tejidos a palillo.

En los pueblos ribereños del Salar de Atacama predomina una versión rústica del telar hispano de



lizados que es trabajada por hombres, produciendo artículos que satisfacen actualmente más bien las necesidades o demandas urbanas. Los productos tradicionales se van adaptando permanentemente a la demanda, modificando su función original, simplificándose, eliminando motivos y dibujos ornamentales, disminuyendo la calidad y terminaciones.

La producción de tipo ceremonial es utilizada exclusivamente en sus fiestas y ritos y no son objetos de uso cotidiano. Se producen ocasionalmente, según las necesidades, atuendos de danzarines, máscaras, sombreros de plumas e instrumentos musicales.

En la producción de instrumentos musicales de viento y percusión se utilizan materias primas mixtas: lanas, cuero curtido, madera de especies locales, cañas, cactus.

La producción alfarera está casi en extinción, es practicada por un número reducido de familias en las localidades de TOCONCE, RIO GRANDE y MACHUCA (poblados que guardan relación con el sustrato lingüístico quechua), y últimamente, por efecto migratorio, en SAN

PEDRO DE ATACAMA. Esta alfarería se producía originalmente para suplir las necesidades del hogar, realización de ceremonias y rituales y para intercambio de productos ajenos al lugar.

En la actualidad, los objetos producidos son de factura tosca, presentando algunas reminiscencias arqueológicas que los asocian con el pasado. Se utiliza una arcilla fina "barro dulce", al decir de ellos, a la que agregan un componente con alto contenido de oropel que llaman ULLA o UYA.

La cocción se realiza en el suelo o en hoyo. Hace no muchos años el encendido de este rudimentario horno, se hacía "a la oración" y se recurría a todo un ceremonial: Una pequeña cruz adornada de hilos se clavaba cerca del horno, se invocaba a las almas de los ceramistas fallecidos y a la tierra, para alcanzar una cocción perfecta. Este proceso era vigilado permanentemente por el alfarero.

Una vez concluido, la cerámica cocida se "bautizaba" escanciando alcohol y hojas de coca en ellos, agradeciendo la voluntad de los invocados que favorecieron el resul-

tado de la cochura. Muchos invocan nuevamente a sus antepasados para no perder la tradición alfarera que hoy se extingue silenciosamente.

En cuanto a los productos llamados "comerciales o turísticos" se distingue una variedad de artículos adaptados a los requerimientos de "souvenir rústicos" o "curiosidades típicas" los cuales constituyen, en gran medida, una contraparte de bajo costo y calidad de los objetos funcionales de uso tradicional en las comunidades, o de nuevos productos que satisfacen los gustos y necesidades de un público poco exigente de procedencia urbana.

Excepcionalmente algunos artesanos producen ciertos instrumentos destinados al turismo; pero casi carecen de valor musical, terminaciones y funcionalidad.

Dentro de estos productos realizados exclusivamente para la venta, se encuentran los tallados en piedra volcánica de TOCONAO, localidad ribereña con el SALAR DE ATACAMA. No cumplen función práctica en las localidades, sin embargo, se han convertido en la producción más característica o

representativa de la Región, alcanzando el más amplio nivel de difusión en el país.

Los tallados se iniciaron hace poco más de dos décadas, como resultado de un plan de desarrollo de comunidades rurales, impulsado por un organismo no gubernamental y la Universidad del Norte. Inicialmente esta actividad fue dirigida y orientada artísticamente; pero luego fue dejada en total libertad, alcanzando gran éxito gracias a la habilidad de los talladores que fueron perfeccionándose con la práctica.

Este fenómeno revela la vitalidad artesanal de la comunidad, manifestándose en una continua búsqueda de nuevas formas e imágenes que lograron expresar las vivencias cotidianas y desconocidas de una comunidad olvidada en los confines del desierto.

Como en todo proceso productivo, unos pocos crean mientras la mayoría, de acuerdo con el éxito comercial alcanzado, reproduce con facilidad y rapidez utilizando pequeñas herramientas; pedazos de sierra, limatones, lija y escofinas.

Predominan las reproducciones en reducido tamaño de la torre de la antigua iglesia local, burros, llaños, mujeres en actitudes y oficios que reflejan la vida cotidiana local.

El trabajo de la piedra ha disminuido en TOCONAO, como consecuencia del abandono de la actividad por los artesanos más diestros y capacitados. Esto se debe al atractivo económico del trabajo en los campamentos mineros, que ofrecen actualmente rentas mayores a la producida por la actividad artesanal.

La comercialización se ha restringido a un reducido mercado local y regional que se caracteriza por una marcada estacionalidad. Venden en su propias comunidades por medio de comités artesanales y a nivel regional en unas pocas tiendas incapaces de absorber la gran capacidad productiva.

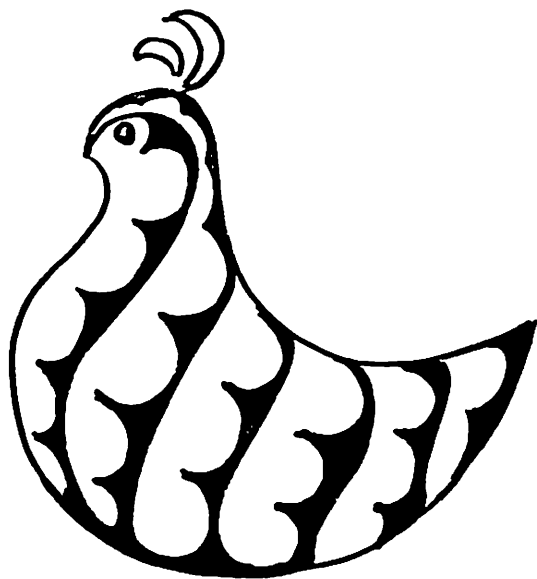
En primavera y verano es frecuente que dos o tres artesanos, emparentados entre sí, se desplacen 1.500 o más kilómetros a través del desierto, para llegar a Santiago y más al sur aun a comercializar textiles y tallados en piedra, en tiendas

turís-ticas y, principalmente, en ferias anuales o itinerantes de artesanías, transformándose en verdaderos peregrinos de las artesanías.

La población involucrada en el quehacer artesanal regional afronta en general un nuevo y acelerado proceso de cambio y transformaciones, observándose una rápida desintegración de las comunidades

tradicionales, lo que se hace más evidente en las localidades próximas al SALAR, SAN PEDRO DE ATACAMA Y SUS AYLLOS, TOCONAO, PEINE Y CAMAR.

En este mundo de cambios tecnológicos y científicos constantes se hace cada vez más difícil mantener las tradiciones. ■



sobre las artes del cuero, los sombreros y chupallas, los metales y chamantos de Doñihue

El Huaso Chileno es el jinete del mundo campesino que echó raíces en el Valle Central de origen agrícola y ganadera.

Las necesidades de este medio dieron origen al surgimiento de una artesanía mestiza donde se fusiona la herencia lejana de moros y cristianos españoles, con la indígena, percibiéndose diversas transformaciones hasta hoy en día, cuando ya casi han desaparecido los matices regionales que definen la vestimenta y aperos que usa el huaso.

Estos elementos artesanales se

pueden observar en las mantas, fajas y chamantos de DOÑIHUE; los estribos de madera que son los apoyo que sujetan los pies en la cabalgadura; las espuelas metálicas para picar el caballo; las monturas, zapatos, cinturones y riendas en cuero y los sombreros y chupallas de fibra vegetal.

A su vez, a partir de estos elementos, surgió una variable de nuevos productos artesanales, en un proceso de adaptación a las nuevas necesidades en la medida que estas artesanías tradicionales han ido cayendo en desuso.

Talabartería

Los artesanos talabarteros son pocos y tienen un promedio alto de edad. En su mayoría se han ido radicando en áreas urbanas. Es una actividad cada vez más escasa y en proceso de extinción. Muchos han cambiado de ocupación o derivado a la reparación del calzado y artículos en cuero. Otros simplemente han dejado el oficio.

Uno que otro artesano hace monturas y solo cuando se lo solicitan. La mayoría produce objetos complementarios como botas, riendas, lazos y manéas, pero estos tienen muy poca demanda. Como una forma de enfrentar estos cambios, algunos artesanos han comenzado a producir cinturones, correas para reloj, llaveros y miniaturas ornamentales.

Es posible encontrar, aún, a estos maestros repartidos en las ciudades de SANTA CRUZ, SAN FERNANDO, LOLOL, CURICO, LINARES Y PARRAL. También en COIHUECO, QUIRIQUINA, SAN CARLOS Y SAN FABIAN DE ALICO, localidades con nombres de santos que ojalá algún día escuchen

los ruegos de estos artesanos del cuero.

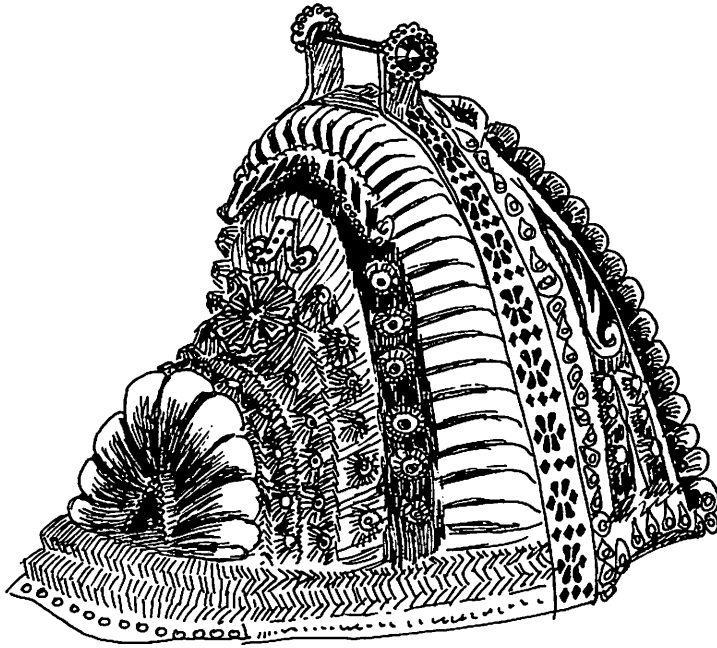
Estriberos y Talladores

Estribos de Chillán y Linares

Los estribos son artesanías hermanadas con las espuelas. Como actividad se encuentra muy dispersa y en vías de extinción, en unos pocos lugares donde son cada vez más escasos los diestros talladores, localizados principalmente, en Chillán y Linares.

Tomás Lagos, quien fue un acucioso investigador del arte popular chileno señala que el estribo llegó de España a Chile a mediados del siglo XVIII, como una reproducción tardía de los de Asturias, vitalizada después por los jesuitas que introdujeron el estilo barroco para levantar púlpitos y altares de la orden.

Los estribos han experimentado diferentes cambios desde que llegaron al país. Hasta hace poco tiempo eran de enorme tamaño, muy altos, de gran peso y "laboreados" con dedicación. Los actuales son de menor alzada y mucho más livianos,



pero conservando sus tallados decorativos.

En Vara Gruesa, un caserío cercano a Linares, existe un pequeño grupo de artesanos que tradicionalmente ha hecho estribos. Es el caso de Luis Estrada Abarca de 35 años, a quien encontramos trabajando casi al borde del camino, bajo una ramada. Aprendió de su suegro, el más antiguo artesano del lugar.

Cuenta que, tradicionalmente, se han realizado unas siete formas distintas de estribos, entre ellas, la

corralera, colonial, redonda. Utiliza madera de la mejor calidad, principalmente naranjo, nogal y peral. El estribo corriente lo hacen en madera de "Hualo", un árbol nativo.

Corta trozos de un tronco para luego desbastar con hacha y dar la forma primaria deseada, se hierve para que la madera bote la savia, y no se parta. Luego procede con el decorado, tallando manualmente sin dibujo previo, con gubias y herramientas caseras, perfectas y ordenadas volutas, relieves geométricos, botones, espigas y flores esti-

lizadas. Por último, se coloca la "llanta" metálica, hecha a mano, que engarza al estribo y sirve para colgar de la montura.

Artesanías de Cuelcheras y Sombrereros

En el mundo campesino predomina el uso del sombrero de fibra vegetal sobre el de paño. El sombrero, de origen hispano, ha ido cambiando y evolucionando en Chile con el paso del tiempo, hasta parecerse al Andaluz.

En su manufactura se emplea especialmente la paja de trigo (*tritium vulgare*) y la teatina (*avena hirsuta*).

Como actividad sufre la depresión que se observa en la mayoría de los artículos artesanales de uso propio del campesinado rural. Sin embargo, a pesar de todo, siguen siendo famosos los trabajos que se realizan en las provincias de COLCHAGUA, CURICO Y ÑUBLE.

En este trabajo artesanal participa toda la familia, que se incorpora

desde la etapa de recolección de la paja, hasta la elaboración y venta de sombreros. Son familias que por lo general, presentan rasgos de pobreza rural, localizadas en áreas donde predomina el minifundio.

Muchas artesanas tejen por encargo de tejedoras del mismo lugar, "transformadas en intermediarias", que aportan el material pagando sólo la mano de obra y encargándose de la comercialización de estos productos.

Sin embargo, el mercado se ha restringido en parte por el alto costo del producto, que nunca representa el valor real del trabajo y, principalmente, debido a la declinación del uso de esta prenda.

Chamantos de Doñihue

LA VILLA DE DOÑIHUE se encuentra en la Provincia de O'Higgins, muy cerca de Rancagua. Está a los pies de cerros y lomajes, acurrucada en rincones sombríos de empolvados árboles y añosos parronales.

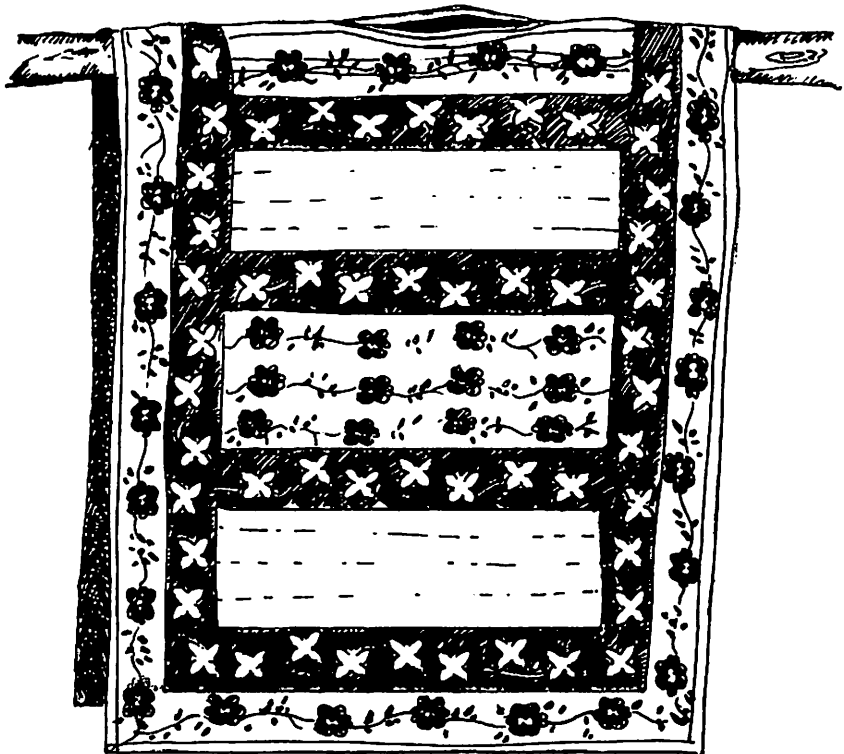
Junto con RINCONADA DE

DOÑIHUE Y CAMARICO, formaron parte de un antiguo curacazgo incásico del VALLE DEL CACHAPOAL, de donde se originaría la labor textil.

Se dice que en DOÑIHUE mucho antes de 1873, las mujeres de la zona se dedicaban a tejer en el telar frazadas, mantas, fajas, cinturones y, principalmente, chamantos que le han dado fama y han salido por los caminos hacia todo el país.

Estos se caracterizan por la finura del tejido y su vistoso colorido, convirtiéndose en parte imprescindible de la indumentaria del jinete del campo chileno, en los días de fiesta.

Antiguamente las artesanas utilizaban lana de vicuña proveniente del norte del País. Posteriormente, fue reemplazada por lana importada de Alemania, hasta que en 1920 comenzaron a utilizar hilos de seda en la confección de mantas, chamantos y fajas.



La utilización de materiales más finos que los ocupados habitualmente por las artesanas de otras zonas del país, se debía principalmente a que ellas trabajan por encargo. Los ricos hacendados de Chile Central solicitaban la confección de mantas y fajas de telas finas y colores brillantes para diferenciarse del resto de los huasos. Esto determinó que la producción de DOÑIHUE se desarrollara en formadistinta a la tradicional, es más fina: los chamantos y fajas tejidas en hilo de seda son de doble faz y no presentan revés ni derecho, mantienen reminiscencias españolas en sus labores dibujadas sobre listados de colores contrastantes, adornadas con flores estilizadas, espigas de trigo, claveles, botones de rosa, guías de parra doble, copihues, hiedra y la llamada "no me olvides". A este trabajo las artesanas denominan "laboreado".

Las mantas por su parte no llevan labores, pero mantienen al igual que los Chamantos su estructura formada por la segmentación de la prenda en cuatro áreas o campos.

Los colores más tradicionales han sido el negro y el rojo, sin embar-

go, antes se hacían hasta de siete colores.

Liliana Contreras es una joven artesana que dirige el Comité de Chamanteras de DOÑIHUE. Respecto al origen de esta labor dice "Nunca hemos tenido claro el origen del tejido. Siempre se ha dicho que lo trajeron los españoles. Actualmente se mantienen las mismas técnicas y diseños".

Se usa un telar rústico vertical a pala, probablemente introducido por los Jesuitas en los obrajes de las haciendas y al que se le presumen ciertos rasgos de origen oriental. Se estima que el estilo y la obra fue muy influenciada por las telas que, en el siglo XVII, se producían en Perú y que eran de gran perfeccionamiento. Se cree que el Chamanto de DOÑIHUE fue una añoranza de la antigua riqueza medieval que unía a los españoles que vivían en Chile con el pasado y la Madre Patria.

Actualmente, en DOÑIHUE trabajan alrededor de 50 CHAMANTERAS que mantienen vigente esta tradición, enseñando estas técnicas, en la Escuela Local, para evitar su desaparición.

El tejido es muy lento y exige interminables horas en el telar. Un Chamanto demora aproximadamente 2 meses de trabajo y los materiales son de alto costo, careciendo las tejedoras de un capital para la compra de materias primas y al mismo tiempo, mantenerse mientras lo venden, lo que también dificulta tener una oferta permanente y variada.

La espuelería chilena

Proveniente de España, la espuelería llegó a nuestro país en el Siglo XVI junto con el uso del caballo, montura, armadura y arcabuces.

En sus comienzos eran espuelas metálicas muy simples, con una rodaja de 6 u 8 puntos que se complementaban con frenos y estriberas que no ostentaban caladuras y adornos. Las espuelas chilenas fueron evolucionando, posteriormente, hacia formas más plenas y ornamentales, siguiendo su propio desarrollo.

Durante la Colonia es embellecida por los artesanos chilenos con curvas y adornos barrocos, calados y decorados, aumentando el número de púas a 40 o más y haciendo

crecer el diámetro de la tintineante y sonora rodaja hasta 6 pulgadas. Se dice que en los talleres de las Ordenes Jesuitas se producían en un principio para un sector muy seleccionado de notables de la época, generalizándose posteriormente a la mayoría con el uso indispensable del caballo en la vida diaria.

Con los años el uso ha ido disminuyendo considerablemente a consecuencia de la asimilación del campesino a modos de vida contemporánea. Sólo es posible encontrar las espuelas presentes en las fiestas ecuestres campesinas y grandes eventos donde forman parte imprescindible de la indumentaria del Huaso Chileno. Actualmente han adquirido más bien un carácter ornamental.

La ciudad de Chillán fue cuna de famosos talleres espueleros.

En 1913, el industrial Juan Vinay fue el principal precursor de esta artesanía. Allí aprendió, desde muy joven, Ramón Santana Pasten, uno de los más destacados espueleros, fallecido hace pocos años. Se instaló con su propio taller en 1918, enseñando el oficio a su hijos.

Daniel Santana, de 63 años y su descendencia son los herederos de esta tradición familiar y del último taller espuelero.

Trabaja con sus hijos, dos ayudantes y dos maestros que hacen rodaja para él, fuera del taller. Produce unos 100 pares al mes que comercializa hacia el norte y sur, y en el mercado de Chillán, principal centro comercial de la ciudad.

Actualmente, las espuelas son fundidas en Hierro, Alpaca, y en menor medida forjadas en Acero, pero antiguamente se hacían íntegramente de plata reluciente. Su decoración puede presentar labrados, calados, incisos e incrustaciones de plata o níquel que nos remiten al arte moro de la ataujía (8). A modo de terminación se les da la mayoría de las

veces un baño de níquel.

Don Daniel dice que las espuelas más cotizadas son las forjadas en acero azulado, que confecciona sólo por encargo. Agrega, que las fundidas son sólo de adorno. Señala también que el cambio de la forja a la fundición lo introdujo él hace casi 40 años, predominando ahora íntegramente este proceso por razones de costos.

Utiliza como materia prima, principalmente, chatarra de alpaca.

A su juicio, “el precio de las espuelas no es el justo”. Los hijos de Don Daniel no conocen el arte de la forja. La espuelería fundida es el único oficio que conocen para ganarse la vida. Preferirían para sus hijos otra actividad.

Bibliografía

Oreste Plath.

Arte Popular y Artesanías de Chile.

Manuel Dannemann.

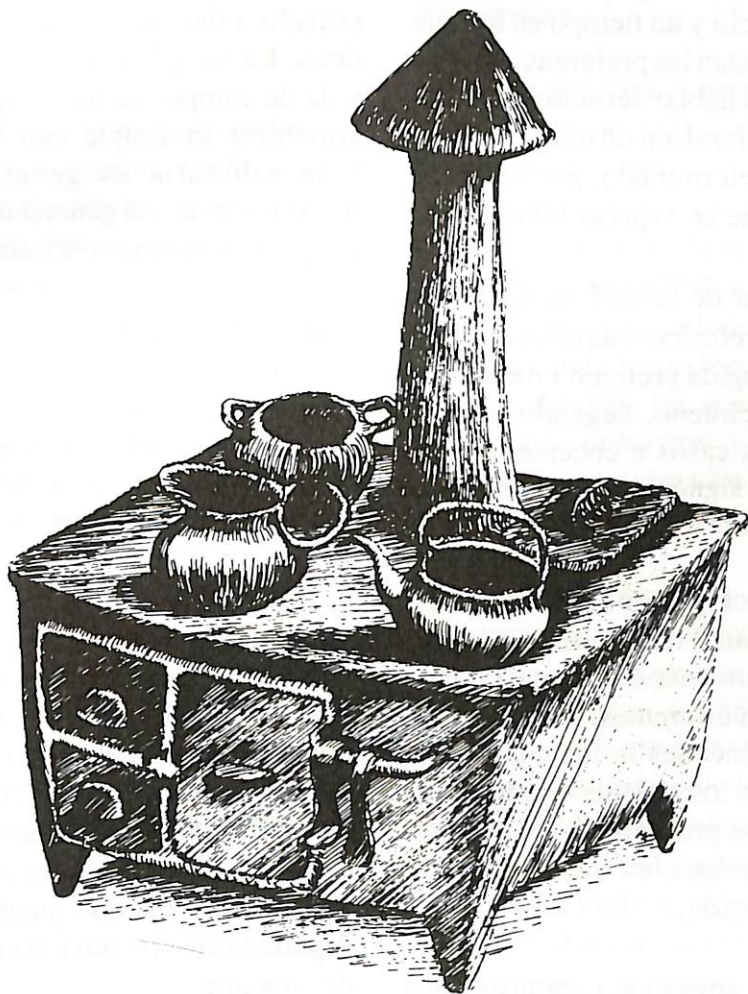
Museo de Arte Popular Americano. Universidad de Chile, 1972.

Artesanía Chilena. Editorial Gabriela Mistral, 1975. ■

(8) Ataujía: Obra que los moros hacen de oro y otros metales embutidos en acero o cobre

cerámica popular chilena

BEATRIZ ESPINOZA N.



Introducción

Hablar de lo popular es hablar de un espacio y un tiempo en los que se manifiestan las preferencias de un pueblo. Es hablar del acto de valorar un bien cultural, en un momento y en un lugar determinado, por un grupo humano que se expresa libremente.

Hablar de la cerámica popular chilena es referirse a aquella que es y ha sido acogida preferentemente por el pueblo chileno, llegando incluso en algunos casos a encerrar en sus formas los signos representativos de nuestra cultura.

La loca geografía de Chile (B. Subercaseaux) hace a este un país de variados rincones con clima, fauna y vegetación diferentes. En cada uno de estos rincones la identidad geocultural de los objetos artísticos artesanales se presenta en sus diseños, en sus técnicas, en sus usos y comercialización.

Los artesanos ceramistas son

en la mayoría campesinos con una estrecha relación y vínculo con su tierra. La complejidad y magia de la vida de campo los hace capaces de armonizar lo simple con lo bello. Esta sabiduría es generalmente transmitida de una generación a otra, lo que nos permite encontrar en la actualidad diferentes centros artesanales que han mantenido por años su técnicas y formas. Son algunos de estos centros los que revisaremos en este texto, tratando de buscar los más representativos y permanentes en nuestra memoria histórica.

Desde Arica hasta Puerto Ibañez encontramos personas dedicadas a este noble y ancestral oficio que transforma el barro en creación. Lugares como San Pedro de Atacama, Compañía Alta, Peñaflores, Talagante, Santa Rosa de Lima, Lihueimo, Pilén, La Florida, Puerto Ibañez, etc, hacen de Chile un país que puede sentirse orgulloso del ingenio y la creatividad de su gente.

En el presente artículo se destacan sólo cuatro zonas artesanales escogidas en atención a las corrientes formales y culturales que han intervenido en el desarrollo morfológico de su cerámica: Pomaire, Talagante, Quinchamalí y la cerámica Mapuche.

Pomaire

Pomaire es en la actualidad una de las principales comunidades alfareras en Chile. 80% de la población se dedica a la producción y comercialización artesanal. Lo que comenzó siendo una actividad exclusivamente femenina durante los períodos de baja actividad agrícola, llegó a convertirse en la principal fuente de ingreso familiar. El hombre participa directa o indirectamente en la producción (obteniendo la greda, cocción alfarera, comercialización, modelado en torno), combinando en muchos casos el trabajo agrícola con el artesanal.

La mayoría de las artesanas compra la greda a un comerciante (la extrae de las laderas de los cerros aledaños) que les lleva a domicilio el material, evitándoles así el trabajo de

salir a las afueras a buscar la materia prima.

Los grandes trozos de barro se humedecen (200 Kg. más o menos) y se tapan con sacos para que la absorción del agua sea pareja. Una vez blanda se extiende en el suelo y se amasa con los pies descalzos pisando suavemente.

Se comienza a limpiar con la mano retirando todas las pequeñas impurezas (guijarros, raicillas, etc...) y a golpear para sacar el aire (pequeñas burbujas en la masa). Se le incorpora arena (25% a 30% aproximadamente) uniendo por medio del amasado, para luego formar bloques de 30 a 40 cms. los que son cuidadosamente cubiertos y guardados hasta ser transformados en objetos artesanales.

Los hornos para cocer son contruidos por los mismos artesanos y pueden ser de ladrillos o de barro. Algunos mandan a quemar afuera arrendando los servicios de cocción. Son hornillas de un sólo hogar que se cargan por arriba, colocando todos los ceramios sobre un colchón de leña, paja y carbón. Completada la carga se cubre nuevamente con leña,

paja, carbón y trozos de cerámica cocida que servirán para guardar mejor el calor. Se enciende el fuego manteniéndolo por 4 ó 5 horas. La temperatura alcanzada es de unos 700° C.

La cerámica de Pomaire es principalmente utilitaria (ollas, fuentes, maceteros, tinajas, platos, tazas, etc...) y utilitaria decorativa (chanchó-alcancía, india-macetero, cocinilla a leña, miniaturas, etc...) De terracota roja y con poca decoración, es construida en modelado directo por mujeres y en el torno de pie por los hombres.

Usan herramientas muy elementales como trozos de calabazas,

palos, cuchillos, etc. Son sus propias manos las herramientas más eficaces y sofisticadas. Una vez armado (construido) las piezas son alisadas en los bordes con un cuerpo mojado llamado cordobán. Se pulen o lustran las paredes exteriores e interiores y se deja orear un tiempo breve. Luego las bañan con "colo" (arcilla roja muy fina con alto contenido de óxido de fierro), para más tarde, cuando está semiseca, sacarles brillo o "bruñirlas" con una piedra suave. Se dejan secar, para luego ser quemadas.

Al lugar suelen llegar personas que llevan pedidos de formas y objetos nuevos provocando con ello alteraciones de las formas tradicionales; pese a este fenómeno



encontramos artesanas como las señoritas Teresa Muñoz y Olga Salinas que se preocupan de mantener vigentes aquellos diseños que han hecho de Pomaire el centro alfarero más reconocido y con mayor afluencia de público comprador en todo el país.

Talagante

Talagante es una ciudad con un gran desarrollo agrícola industrial. Se encuentra a unos 35 Kms. al poniente de Santiago y posee un clima y vegetación privilegiados. Es un lugar rico en manifestaciones folklóricas que mantienen muy vivas

las costumbres tradicionales en sus expresiones religiosas y festividades mundanas.

Según la leyenda es “tierra de brujas” y fue en el pasado centro alfarero indígena que hacía piezas utilitarias de formas muy sencillas de un fuerte color rojizo, con escasa decoración.

Durante la Colonia, dada su cercanía con la capital, este centro comenzó a comercializar en Santiago la mayor parte de su producción. De esta forma los artesanos empezaron a relacionarse con un mundo nuevo que les mostraría otras manifestaciones artísticas. A mediados del

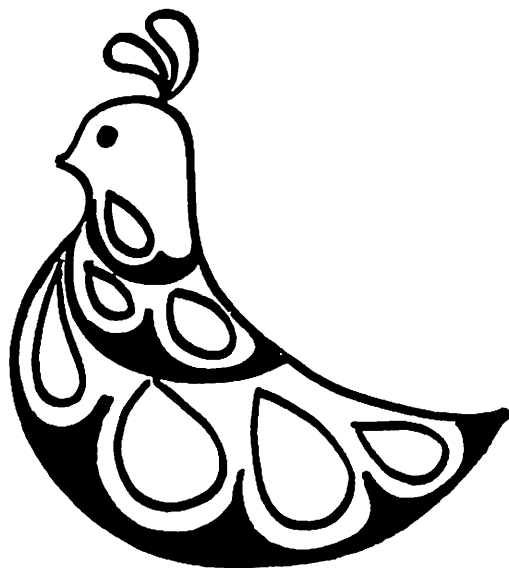


siglo XIX, Doña. María Toro, comenzará la tradición de esta familia locera que durante cinco generaciones ha venido practicando esta artesanía escultórica de formas simples, llenas de colorido y con una clara influencia hispánica.

Es de carácter decorativo y formato pequeño (6 a 8 cms. de alto). Con escenas de temática costumbrista tales como “La lavandera”, “La fonda”, “El tortillero”, “El huaso”, “La topeadura”, o escenas de inspiración religiosa como “La huida a Egipto”, “El confensionario”. “El nacimiento”, “El cuasimodo”.

La greda es traída de Pomaire, viene en grandes terrones que se muelen y disuelven en agua para comenzar a limpiar. Una vez decantada la greda, se bota el exceso de agua y se extiende en un saco cubierto con una delgada capa de arena fina para evitar que se pegue, dejándolo un tiempo para que pierda algo de humedad. Mezclan la pasta con arena que el aprendizaje empírico determina. Finalmente amasan la mezcla suavemente.

El proceso de modelado es en serie, construyendo varias figuras a la vez, comenzando generalmente el



tronco o base de la figura, para luego ir agregando las otras partes (brazos, cabezas, etc.) las que se pegan con barbotina (pasta arcillosa líquida). Una vez modelada totalmente, la pieza es alisada suavemente con los dedos húmedos. Se deja secar lentamente para continuar el quemado o bizcochado, operación que se hace al aire libre sobre un latón en el suelo, al que se le coloca una camada de leña y carbón y sobre el que se acomodan las figuras previamente calentadas en el horno de cocina. Se cubren con leña de eucalipto, ramas delgadas de arbustos y carbón. Se rocía con combustible líquido y se enciende la pira manteniendo el fuego por dos a tres horas.

Una vez que las piezas se ponen al rojo vivo la cocción está terminada.

Se les aplica una aguada de cola fría para impermeabilizarlas y comienzan a pintar con esmalte industrial.

Las hermanas Olga y María Días Jorquera se preocupan de mantener las antiguas técnicas y formas artesanales sintiéndose orgullosas de

ser herederas de este quehacer tradicional.

Quinchamalí

La población alfarera más importante de la zona sur es Quinchamalí. Se encuentra a 35 Kms. al sur-este de Chillán y cuenta con 40 a 50 artesanas activas.

La cerámica que allí se produce tiene características bien definidas en el diseño de su forma y de su decoración. Son piezas de color negro con dibujos lineales incisos en color blanco y un tenue brillo lustroso.



Las podemos clasificar en utilitarias y decorativas (también llamadas juguetes). Algunas obras utilitarias son de carácter zoomorfo (chanchofuente, jarro-pato, chivo-alcancía, chanco-alcancía, etc.); antropomorfo (guitarrera, campana-mujer, etc.) o simplemente vasijiforme (fuentes, ollas, pilas, platos, etc.). En las piezas decorativas encontramos principalmente figuras antropomorfas y figuras zoomorfas (vacas paridas, chivos, caballos, chanchos, pavos, etc.).

Quinchamalí fue durante muchos años un sector con población mapuche que comenzó a vivir el mestizaje en el Siglo XVII, período en que destinaron un contingente militar español a la zona para proteger la ciudad de Chillán. A partir de ese momento se inicia el proceso de encuentro socio-cultural del aborigen con el europeo, síntesis que podemos leer en esta expresión artística-artesanal que se viene transmitiendo de generación y que toma de su pasado indígena las técnicas de



construcción y cocción y de su corriente hispánica las figuras de guitarrera, vaca, caballo, fuentes y fruteros.

Técnicas

En verano las artesanas almacenan la greda necesaria para el trabajo del año. "la traímos como en Enero o Marzo del otro lado de la línea del tren, de un lugar que no sirve pa'la siembra."

Se prepara la pasta mezclando greda ploma y amarilla (materia plástica) con arena o trumao (materia aplástica) en un porcentaje aproximado de un 55%, un 30% y un 15%, respectivamente." La greda amarilla es para que no se parta en la cochura y el truma (arena) le da firmeza." ... "y la amasa como quien revuelve harina crua p'hacer pan." ... "Despugar (sacarle las piedrecitas e impurezas) es una cosa muy de tiempo."

Una vez bien amasado comienzan a darle forma a una pelota de arcilla, ahuecándola ayudadas de un pedazo de calabaza que tenga la curvatura necesaria para hacer una

mitad aovada. Unidas las dos partes estará listo lo que será el cuerpo de la figura o la parte central de ella.

... "a este yo le voy a poner bracitos... le voy a poner guitarra y ya va a quedar lista."

... "Estas son mis herramientas... este matecito... esta paletita... este palito más grueso... este más delgado."

Una vez que se ha secado un poco (firme pero húmeda) la figura se empieza a "cordovear", es decir, alisar la superficie con un trozo de cuero mojado. .. "el pulimento es lento."

El bruñido se hace con piedrecitas muy lisas y suaves que encuentran a orillas de los ríos.

El pintado o dibujado lo hacen estando la pieza seca. Es un bajo relieve que trazan con una aguja de vitrola.

... "Se cuece a flor de tierra no más... tapando con beneficio animal (estiércol) pa' que se ponga negrita."

Una vez prendido el fogón, se

cuelga un canasto de alambre cargado de piezas listas para la cocción, éstas se van acercando lentamente al fuego para que una vez caliente, se cuezan por espacio de unas seis a siete horas.

La comercialización es directa en sus casas talleres, o indirecta cuando entregan a centros o mercados nacionales e internacionales.

El trabajo de alfarero es fundamentalmente femenino (tradición mapuche). Son ellas, mujeres de Quinchamalí las que con su inagotable fuerza creativa han mantenido este fenómeno artístico cultural.

Cerámica Mapuche

El origen del pueblo mapuche es discutido por varios arqueólogos, antropólogos e historiadores desde principios de siglo hasta la fecha. Fueron buenos pescadores en la costa y diestros cazadores en la zona cordillerana, pasan más tarde a desarrollar el trabajo agro-alfarero a lo largo de vastos territorios en la zona Sur de Chile.

A la llegada del español

incorporan a sus cerámicas la influencia incásica. Fueron los aborígenes peruanos al servicio del hispano, los que trajeron las estructuras ovoides, el uso del asa puente y el doble gollete.

En la actualidad los centros alfareros mapuches están ubicados en diversos sectores de la octava y novena región del país, siendo más abundantes en el sector de Temuco y sus alrededores: lugares como Cunco Chico, Bolleco, Madihue, Huilchahue, Quintrilpe, Vilcún, etc.

En la alfarería mantienen las formas y técnicas ancestrales siendo fundamentalmente de uso utilitario-doméstico y utilitario-ritual. Es de color ocre rojizo con pequeños granitos de mica, que le da una sutil perlescencia. Las dimensiones promedio son de 30 a 40 cms. de alto.

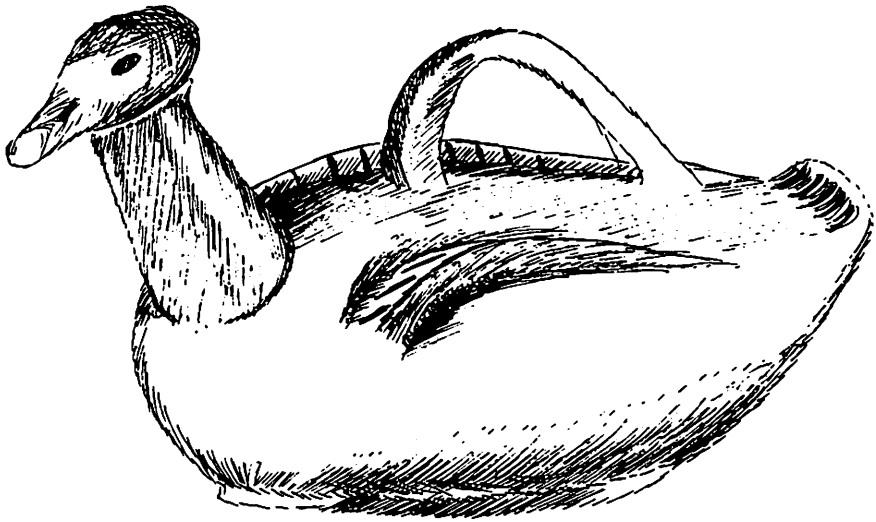
El trabajo está culturalmente asignado a la mujer. Son ellas las que recogen la greda en las laderas de los cerros o en los remansos de ríos o lagos. Sacan grandes colpas o terrones que muelen con piedras para más tarde limpiar las impurezas con agua en grandes recipientes donde esperan que la pasta gredosa se precipite y eliminen el sobrante del

agua. Luego amasan con un poco de arena midiendo las cantidades en forma empírica. Una vez que la pasta esta homogénea la guardan en bloques para su posterior uso.

El sistema de construcción es de modelado directo y las piezas son de factura gruesa. Comienzan aplanando un disco básico al que le van agregando tiras anchas que forman la pared de la altura necesaria, se ayudan con herramientas rústicas como tablas o cueros para alisar y emparejar; una vez terminada la obra, se deja orear a la intemperie puliendo con una piedra

lisa, antes de que esté totalmente seca. El quemado es a ras de suelo con leña y carbón.

Las piezas más usadas son las ollas de base plana con dos asas (challas, en voz mapuche); los cántaros, con asa plana o los cántaros de doble asa (metahue, en voz mapuche); las vasijas zoomorfas tales como jarro-pato (ketrü metahue, en voz mapuche); jarro-gallina (alchual metahue en voz mapuche); jarro-perro (trehua metahue en voz mapuche), etc.



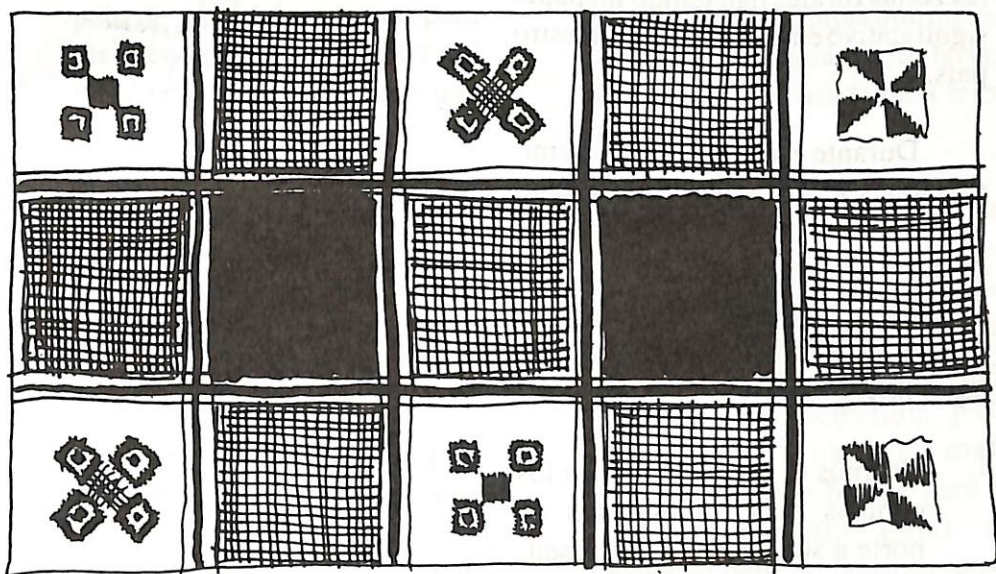
El sistema de comercialización con el huinca (persona no mapuche) es monetario, pero aún subsiste entre los pares indígenas el sistema

de trueque, intercambiando cerámica por productos alimenticios o vestuario. ■



el tejido popular en Chile

MARIA TERESA RIVEROS





Antes de la llegada de los españoles, en el territorio chileno el tejido era una de las manifestaciones más logradas.

Desde entonces, las mujeres de las zonas rurales han tenido un papel significativo en la textilería de nuestro país.

Durante este siglo, con las emigraciones a las capitales, este contingente de tejedores e hilanderas ha disminuido considerablemente. No obstante, en muchos lugares campesinos el tejido en telar se preserva hasta hoy.

1. Veamos el estado actual de los centros más importantes de norte a sur: los más representativos son los del Altiplano (interior de Iquique), donde encontramos campesinos de origen aymara; los de Chile Central (cercano a Santiago, denominada zona huasa; los de

la región Mapuche (Temuco), y los de Chiloé.

En la región del Altiplano, las comunidades de la zona se



dedican, desde tiempos precolombinos, a la ganadería de origen auquénido, esto es llama, alpaca y vicuña, y desde la Colonia a la cría de ovinos.

El pastoreo y el tejido recaen en la mujer, el hombre emigra a trabajar a centros más poblados. En tiempo cálido se hace la esquila con un simple latón afilado (lata-tajla). Los auquénidos se esquilan cada dos o tres años, tiempo que demora en crecer el pelo de un largo adecuado para un buen hilado. El grosor del hilado depende de la pieza que se tejerá; los hay de los más finos, de una o dos torsiones, hasta algunos muy gruesos y torcidos para mantas y jergones. De cada animal se obtiene alrededor de un kilo y medio de pelo hilado.

Para hilarlo se emplea un huso pequeño (el pelo no se carda previamente), compuesto por una varilla de 20 a 30 centímetros y una tortera (para el peso) de cerámica, piedra o madera, generalmente comprados en ferias bolivianas o fabricados por los hombres. Una

experta hilandera puede hilar hasta un kilo diario.

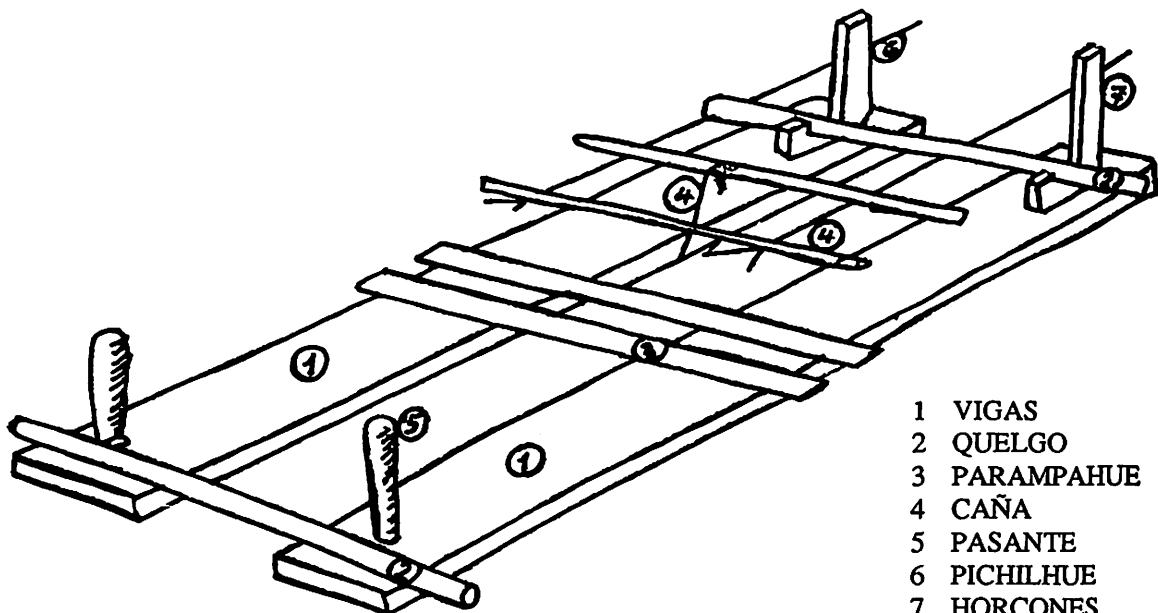
Los colores más comunes del pelo natural de la llama son el blanco, el negro, el gris, el café y el beige. De las alpacas: el blanco, el negro, el gris y el café claro. La vicuña se encuentra vedada, por estar en inminente estado de extinción.

El hilado de la lana de oveja es más rápido. Esta actualmente es teñida con anilinas químicas, también compradas en las ferias bolivianas y es usada para tejer frazadas.

Se usan dos tipos de telar: el horizontal, en el que tejen telas para vestidos, ponchos, frazadas y costales; y el telar de cintura, en el que se tejen fajas, talegas, bolsas para semillas, para alimentos (charqui, maíz tostado, etc.) y bolsas para la coca (chuspas). Estas, de especial belleza, tanto en su colorido como en sus diseños, recuerdan la perfección de los tejidos precolombinos.

Los tejidos son utilitarios, or-

EL QUELGO, TELAR ARTESANAL DE CHILOE INSULAR



- 1 VIGAS
- 2 QUELGO
- 3 PARAMPAHUE
- 4 CAÑA
- 5 PASANTE
- 6 PICHILHUE
- 7 HORCONES

namentales y de carácter ceremonial. Los últimos, en general, de mejor calidad en diseño y material.

Desde pequeñas, las niñas aprenden a tejer; sus maestras son sus madres, tías, abuelas. Por su parte, el hombre del Altiplano sólo teje a palillo.

Se teje durante todo el año: para el uso diario, para regalar, vender o dejar de herencia a los hijos. Los pueblos tejedores

son: Parinacota, Isluga, Lirima, Toconce, Toconao, Socaire y Peine.

2. Otro lugar importante para el tejido en Chile es Chapilca (al interior de La Serena). Allí también es la mujer la que mantiene la tradición del tejido en telar. El trabajo textil está dividido entre hilanderas y tejedoras.

El material usado es la lana de oveja, la que es tejida en telar

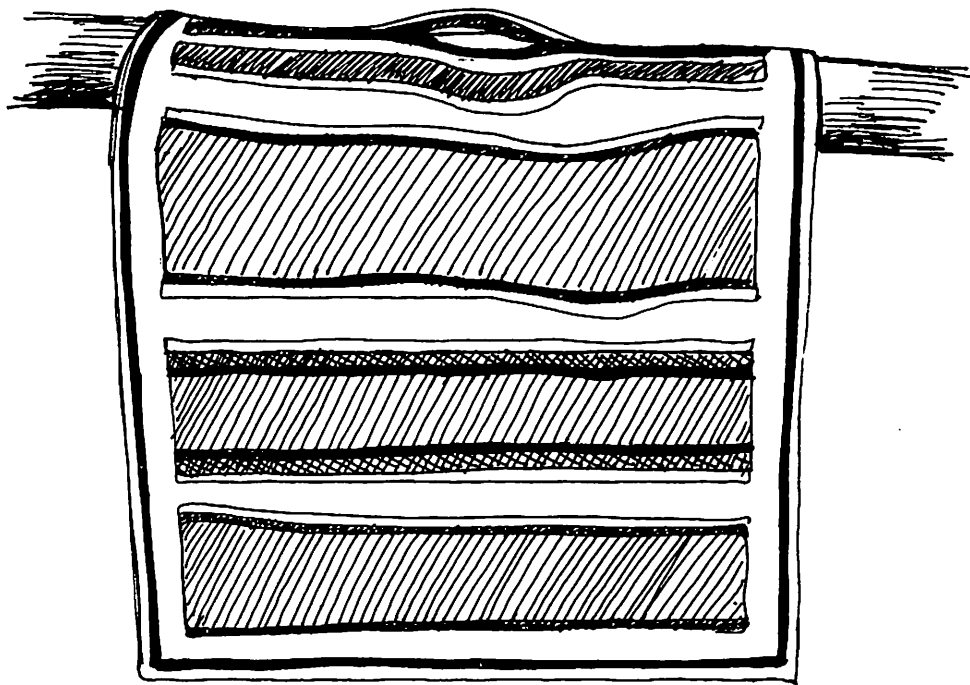
horizontal o vertical, instalado fuera de la casa.

Los tejidos son de urdimbre, muy apretados, sobre todo en las mantas de arriero, hechas para el resguardo del frío cordillerano, tejidas en colores naturales.

Los jergones, cobertores y alforjas son teñidos con anilinas químicas de fuertes colores, casi siempre con una nota de color natural. La técnica de IKAT es

usada, aunque de manera muy rudimentaria.

3. A escasos kilómetros al sur de Santiago está ubicado el Caserío llamado Valdivia de Paine. Allí encontramos a hombres y mujeres tejiendo en telares horizontales. Como material utilizan hilos industriales para tejer chamantos y fajas del traje de huaso (traje típico del campesino del centro del país), decorados con franjas de fuertes colores. A estas zonas de color



las denominan “campos”, los que son generalmente verde, rojo, azul o amarillo.

Tejen de pie, sobre los pedales del telar horizontal, pues es la única manera de que la urdimbre, por tener que estar muy tensa, se abra para dar paso a la trama, a la que golpean fuertemente con una paleta de madera de níspero con incrustaciones de plomo, para hacerla más pesada. La técnica empleada es el reps de urdimbre.

4. Algunos kilómetros más al sur se encuentra Doñihue. Allí también se tejen chamantos y fajas de huaso; pero encontramos tejiendo sólo a las mujeres, en telar vertical de pesada estructura.

El material usado es también el hilo industrial. Años atrás, se usaba lana hilada muy finamente, para hacerla resistente, pues la técnica empleada (doble faz de urdimbre) requiere de gran tensión de urdimbre y trama muy apretada.

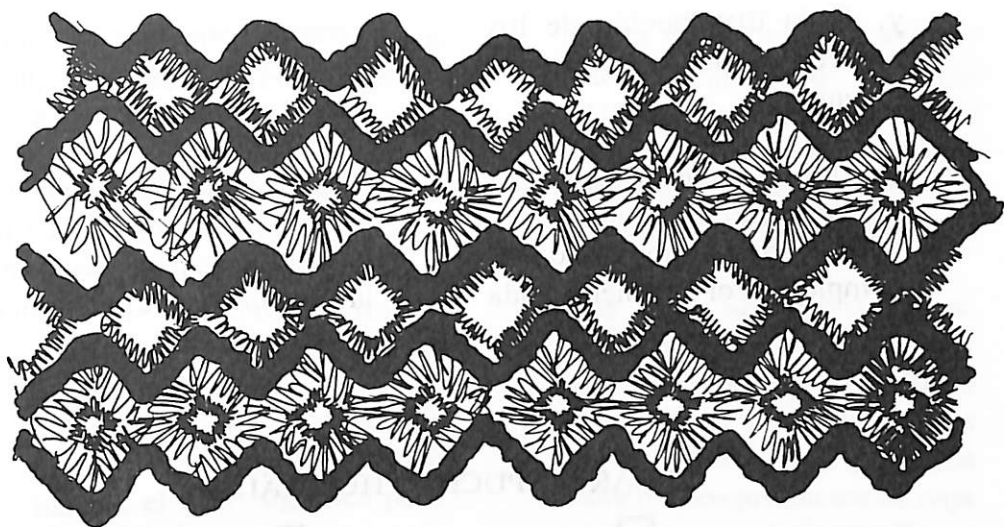
Hoy encontramos chamantos y

fajas de hilo, ricamente labradas, con motivos de preferencia fitomorfos: hojas de parra, racimos de uva, espigas de trigo, copihues, etc. Su confección demora de 350 a 400 horas de duro trabajo.

La perfección de la técnica usada, la belleza de los colores y diseños, hace que los trabajos de Doñihue sean admirados dentro y fuera del país.

5. Siguiendo nuestra ruta textil a lo largo de Chile, encontramos al interior de Chillán una localidad llamada Minas del Prado: allí las mujeres tejen en telares de claro origen mapuche.

La especialidad del lugar son los ponchos y las alfombras, hechas de lana natural y teñida también con colorantes naturales (corteza de roble, barro, etc). El poncho es listado, tejido en reps de urdimbre, muy apretado, cardado por una cara, dejándolo casi impermeable. Las alfombras son tejidas con la técnica del nudo persa y tienen un largo de pelo aproximado de 2 a 3 centímetros. Predominan



los colores grises y los motivos geométricos.

6. Dar una visión general de los tejidos mapuches, pueblo indígena que habita principalmente en los alrededores de Temuco, es difícil debido a su gran variedad, a su riqueza de técnica, siempre unidos a su forma de vida, a sus creencias, a su simbología. Diremos sólo lo básico, como, por ejemplo, que el material usado es la lana de oveja, esquilada, hilada y teñida por ellas, las mujeres mapuches, verdaderas maestras del tejido a telar. El teñido de las lanas es hoy, en su mayoría, conseguido

con anilinas químicas. Sólo en las regiones más alejadas se tiñe aún hoy con colorantes naturales, obtenidos de raíces, hojas, tallos, flores, cortezas vegetales, cochayuyo, hollín, conchas, barro, etc. El procedimiento es el hervido de las materias tintóreas junto al material a teñir; como mordiente usan la orina fermentada.

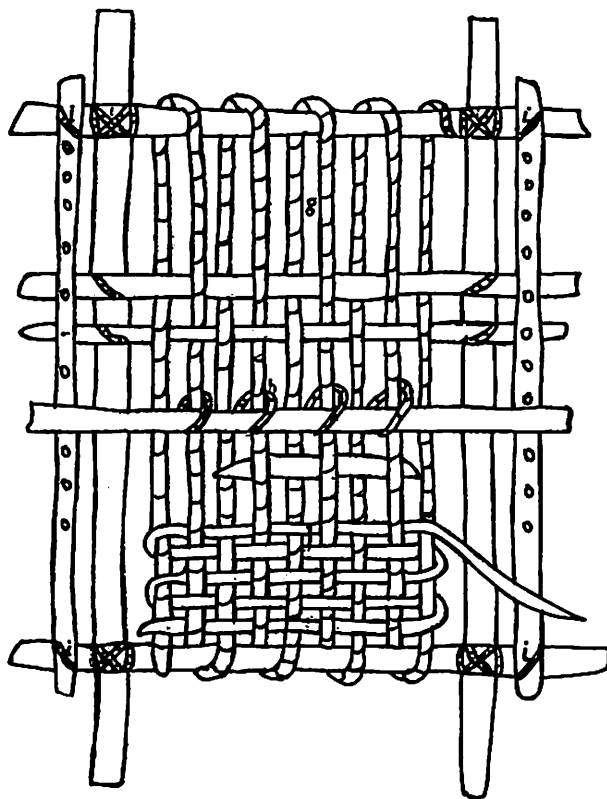
El telar mapuche es vertical y consiste en un marco logrado con cuatro palos amarrados en los extremos. Su porte varía según el tamaño del tejido a realizar. La urdimbre es preparada directamente en el telar;

y, de la distribución de los colores, depende el diseño obtenido.

Las niñas desde pequeñas, se inician como ayudantes y, así, tejen de lo más simple a lo más complejo. Por lo general, cada

tejedora tiene su especialidad centrada en específicas piezas textiles, como por ejemplo el “trarihue”, faja tejida en doble faz de urdimbre, el más complicado de los tejidos que realizan; el “choapino”, usado bajo la montura o sobre los “wancos”

TELAR MAPUCHI O HUITRAL



(asientos); el “pontro”, frazada a listas de colores; la “lama”, frazada con dibujos; el morral; la alforja; y los ponchos, de los cuales existe gran variedad, según su uso, su técnica y el usuario, siendo el más sobresaliente la manta cacique (trarinñimiñ), hecha en técnica de ikat (teñido de amarra). Este es usado por el “lonco” (cacique). Siempre es rojo y blanco; el rojo significa para ellos el poder.

Generalmente tejen por pedidos de la misma comunidad (machis o personas de edad). Para los hombres tejen un poncho especial para la lluvia, que es liso, sin dibujos, de tejido duro y grueso. La lana no está muy bien lavada, para que mantenga su grasa natural y sea, así, impermeable.

En el extremo sur, en Chiloé, se teje con lana de oveja en telar horizontal pegado al suelo, lo que hace muy incómoda la posición de la tejedora.

Antiguamente, sus tejidos fueron de gran calidad, según

consta en testimonios de marinos y misioneros de siglo XVIII quienes describieron los hermosos ponchos, mantas y cubrecamas, que, entonces, se exportaban a Perú y España.

Hoy tejen alfombras, pisos, chalones, frazadas y mantas muy sencillas, en localidades apartadas del archipiélago. En los centros más poblados encontramos productos de baja calidad, para turistas, desde una lana muy mal hilada hasta chalecos, calcetas y gorros tejidos defectuosamente a palillos.

El teñido, quizás, es lo más interesante, ya que preferentemente usan colorantes naturales, como la raíz del mechay, con la que obtienen el amarillo; la “barba de palo”, para el anaranjado; el radal, la corteza de canelo, para los colores castaños; el muermo y el quintral, para obtener el rojo; el maqui y el barro para el negro.

Al terminar este texto, que habla del Arte Textil en Chile, nos podemos dar cuenta cuán ligado está este arte al clima, la

geografía y la fauna. Dada la extensión de nuestro territorio, de norte a sur, no tenemos ni un paisaje ni un clima homogéneo, lo que hace que encontremos

gran variedad en las piezas textiles, tanto por su factura y finalidad, como por sus materiales.

Bibliografía:

Jordi Fuentes

Tejidos Prehispánicos de Chile Ed. Andrés Bello, Stgo. Chile

Carlos Ramírez.

Voces mapuches. Ed. Alborada. Valdivia, Chile.

Luis Nicolau D'olwer.

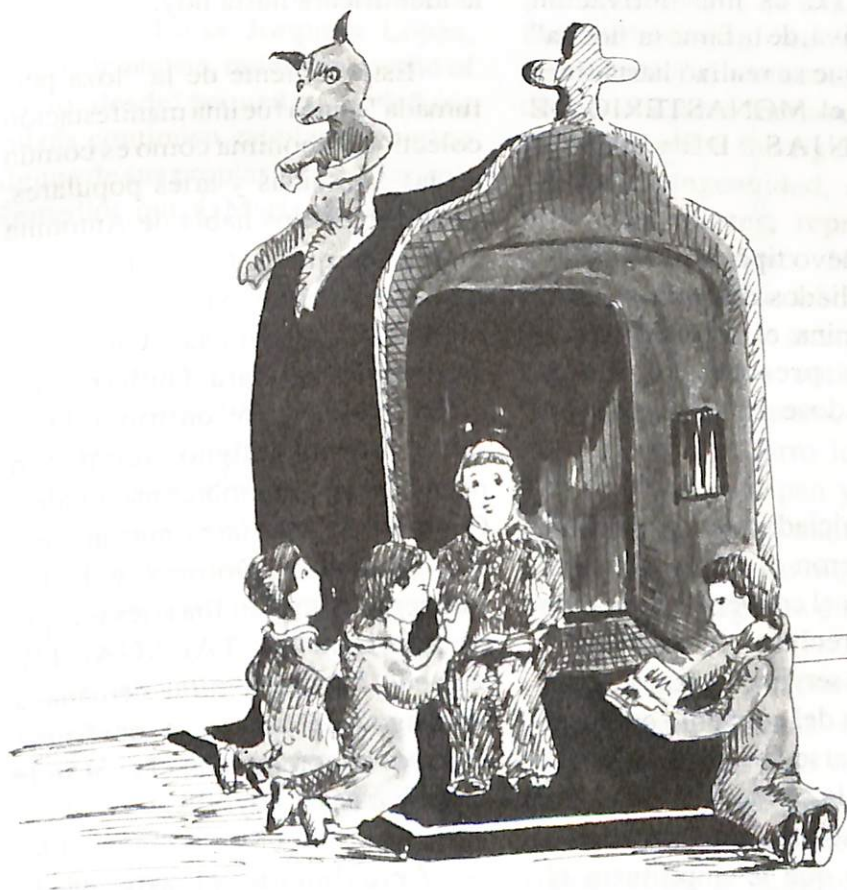
Cronistas de las Culturas Precolombinas Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Alfredo Taullard

Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica. Ed. Guillermo Kraft, Bs. As Argentina. ■

lo divino y lo humano en la cerámica pintada de Talagante

CARLOS PETERS BARRERA



La cerámica policromada de TALAGANTE es una derivación popular, festiva, de la famosa "locita" perfumada que se realizó hasta fines de 1898 en el MONASTERIO DE LAS MONJAS DE SANTA CLARA.

Este nuevo tipo de cerámica se inicia a mediados del siglo pasado, cuando termina el servicio educacional que prestaba la orden, transformándose en Convento de Claustro.

Sus iniciadoras son seculares que aprendieron el oficio del "arte del Barro" en el convento, figurando entre ellas reclusas, educandas y empleadas de servicio, quienes siguen su tarea fuera del convento como un modo de ganarse la vida. Así llega al pueblo y a la calle. Sin embargo, en este proceso pierde el formalismo característico que le imprimiera el convento desde la colonia, de-

sarrollándose un estilo propio que le identificará hasta hoy.

Esta vertiente de la "loza perfumada" nunca fue una manifestación colectiva y anónima como es común en las artesanías y artes populares. La tradición nos habla de Antonina Calderón quien fuera destacada maestra de artesanas; de sus discípulas, las hermanas Gutiérrez, especialmente Sara Gutiérrez de quien se dice que reconstruyó el folklore urbano antiguo, retratando personajes y costumbres nacionales. Continuaron esta tarea nuevamente dos hermanas, Dolores y Luisa Jorquera, última familia artesana que se avecindó en TALAGANTE, pequeña localidad rural cercana a Santiago, de donde la cerámica adquiere el nombre con el cual se le identifica hasta hoy.

Actualmente el arte de la cerámica policroma permanece en

las manos de sus descendientes, María y Olga Díaz las que han mantenido viva esta tradición que se prolonga por más de 4 generaciones en la familia. Nos cuentan lo que saben: que su bisabuela doña Catalina Toro aprendió el oficio de dos reclusas en las Monjas Claras a quienes hospedó. Continuó la abuela Dolores López Toro. Después la tía Dolores y Luisa Jorquera López, madre de ambas, quien les enseñó el oficio desde pequeñas. Mañana quizás continúen este largo camino alguna de sus propias hijas: Marisol, Remedios, quizás María, tal vez Olga.

Las figuras de TALAGANTE miden entre 15 y 20 cm. de alto. Se moldean a mano ayudándose con pequeños instrumentos realizados especialmente según la necesidad. Una vez moldeadas se dejan secar a la sombra en un lugar aireado de la casa pues no existe un taller. Por lo general trabajan en el comedor de la casa. La cocción se realiza en una rudimentaria hornilla de latón circular, abierta en los extremos y dividida al centro, dejando una cámara superior donde se deposita la cerámica y cubre con una tapa. Se coloca y enciende leña en pequeña cantidad en el fogón, aumentando

lentamente la combustión hasta que la cerámica ha alcanzado un color rojo, dejando enfriar naturalmente. A continuación, sobre la arcilla se aplican alegres y vivos colores primarios utilizando para ello pinturas industriales.

La cerámica de TALAGANTE, particular en sí y de una producción familiar reducida, casi íntima, es por el contrario, el testimonio colectivo de un conjunto de tradiciones de nuestro pueblo. Sus figuras llenas de encanto e ingenuidad, de vivos y brillantes colores, representan el espíritu de lo chileno. Nos habla de la naturaleza con sus árboles y frutos, las aves, pájaros y animales. Los objetos y hábitos cotidianos del campesino: el brasero, la tetera, el lavatorio con su jarro luminoso, el arte de hornear el pan y las empanadas; de moler el maíz o cebar y beber el mate que nos recuerda sencillos y sosegados diálogos.

Retratados con cierto humor se representan algunas costumbres religiosas del pasado con su imagerie de frailes, beatas y demonios. Famosos son los conjuntos de figuras como el cuasimodo (1) con sus jinetes embanderados, corriendo

a Cristo (2) para llevar la comunión a los enfermos, los nacimientos divinos y los Reyes Magos, eternos viajeros.

Por último, las fiestas populares que el pueblo celebra a su modo con el baile y las infatigables cantoras de arpa y guitarra, el ebrio que duerme

y por siempre presente la mesa para compartir el pan y el vino, lo humano y lo divino.

Todo detenido, congelado en un instante mágico y fecundo de donde beber nuestras tradiciones. Donde buscar nuestra identidad perdida por los mil caminos. ■



- (1) Fiesta religiosa popular. De "Quasi Modo" las dos primeras palabras del texto litúrgico de la misa del Domingo siguiente a Pascua de Resurrección.
- (2) El pueblo habla de "Correr a Cristo" por pasar a Cristo, la comunión a un enfermo o moribundo en su domicilio.

las artesanías urbanas

Las artesanías de ciudad no son un fenómeno nuevo en Chile. Se comienzan a manifestar hace unas tres décadas, aunque siempre estuvieron presentes en pequeñas producciones que convivían en las tiendas con las artesanías campesinas o indígenas. Formaban parte de la producción orientada al turismo y se definían como recuerdos o souvenirs típicos de lo chileno.

Eran por lo general, réplicas formales de los símbolos más comunes de lo nacional: el baile, el rodeo, los jinetes, sus cabalgaduras y

aperos, carretas arrastradas por bueyes cabizbajos, espuelas de niquelado metal, estribos, rostros de indígenas, flor, escudo y bandera, todo en maderas talladas o en cobre muy brillante. Era la época de los turistas norteamericanos que se desbordaban por el mundo con sus gustos poco cultivados.

Sin embargo, es en las hoy desaparecidas escuelas de Artes Aplicadas y de Arte Público Ornamental, en las que se entregaba una formación artística, de donde surge una expresión artesanal decorativa,

de carácter más bien elitista pero que respondía a un sentimiento de modernidad que se respiraba en la década de los sesenta. Es de allí donde la artesanía urbana adquirirá su carácter distintivo y en la cual se enraíza la actual producción.

Las artesanías urbanas, como fenómeno colectivo, sólo se hacen presentes a comienzos de la década de los setenta, período en el que las artesanías alcanzan un auge extraordinario.

Es allí donde surgen los primeros talleres urbanos. Son casi siempre artistas que incorporan aprendices y ayudantes, donde se aprenden oficios

y técnicas. Muchos artesanos de hoy, fueron operarios de estas estructuras casi medievales, de las cuales se independizaron.

Estos talleres originales persiguen en esa época la creación de una imagen plástica diferente, que alcance otros ámbitos, incorporando nuevos conceptos estéticos y soluciones artísticas. Se inspiran con libertad entre el mundo precolombino y el arte moderno.

En la década de los setenta hasta los primeros años de los ochenta Chile vive crisis y tragedias políticas, sociales y económicas. El desempleo se multiplica en una dimensión extraordinaria. El sector artesanal se incrementa espontáneamente con un conjunto heterogéneo de individuos que ven en las artesanías una alternativa al desempleo. Muchos talleres con el tiempo se volvieron permanentes. Algunos encuentran una vocación o un modo de vida que valoriza el trabajo manual, o la independencia laboral. Se confunden comerciantes e intermediarios con artesanos devotos y puristas, con marginados económicos y políticos, con artistas artesanos que sienten su producción única y trascendente.



Surgen también pequeñas empresas, patrones y operarios asalariados.

Pero al fin y al cabo, todos tienen un objetivo común que también los desune: vender y competir. Es un gremio en parte conflictivo y celoso de su labor, técnicas y creaciones.

En los últimos años este sector artesanal se ha incorporado activamente a todo un proceso de apertura hacia los mercados externos y de exportaciones alcanzando exitosos resultados por varios factores, entre otros, la mayor capacidad de adaptarse a la demanda y adecuar su producción, mayor capacidad de gestión empresarial, volúmenes, precios, calidad, diseño, etc. Esta situación se ve favorecida también por un cambio en la demanda externa, la que había agotado su interés por las artesanías típicas y que buscaba nuevas propuestas.

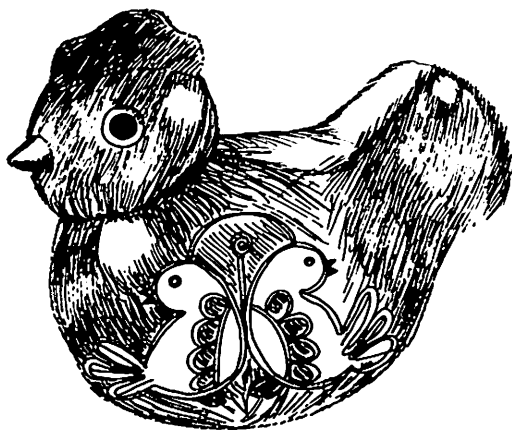
En todo este proceso, las artesanías en metales, joyería, cerámica, textiles y otros rubros, han incorporado variadas técnicas y nuevos materiales, dando origen a objetos decorativos y funcionales de gran originalidad.

Se produce un renacimiento de la CERAMICA que se caracteriza por una constante investigación tanto de técnicas como del espíritu de la cerámica precolombina y tradicional, creando obras contemporáneas que presentan una interesante presencia americana.

Se destacan reproducciones de alfarería arqueológica de alta calidad, modernas figuras que se distinguen por su expresividad; estilizadas representaciones de aves y animales de variadas formas y colores, decoradas con esmerada dedicación. Especial interés reviste la aplicación en la cerámica de técnicas indígenas, como es el uso de engobes y la pintura en negativo.

Se encuentran también, novedosos y modernos artículos que organizados en atractivos conjuntos denominados móviles, conviven armónicamente en el ámbito decorativo actual, sin modificar la esencia del universo artesanal.

En el arte de los METALES nace una obra basada principalmente en el uso del cobre y el bronce, aprovechando las posibilidades cromáticas propias de los metales; los



valores de las pátinas, los colores de los esmaltes fundidos a fuego, las incrustaciones de piedras semipreciosas; la decoración corroída con ácido, los alambres soldados que sirven de soporte y nos recuerdan los dibujos y arabescos de la cerrajería colonial, o nos remiten a los enigmáticos símbolos desarrollados por nuestras culturas.

La artesanía en metales está representada por objetos murales, móviles, colgantes, joyeros, abundante bisutería y un sinfín de productos que han alcanzado un reconocido prestigio y demanda nacional e internacional, siendo además, aceptada e incorporada por nuestra comunidad como algo propio y significativo.

En la JOYERIA, platería y bisutería en cobre, bronce y alpaca se utiliza una gran variedad de piedras semipreciosas chilenas para la realización de finas joyas, destacándose especialmente el lapizlázuli, la turquesa, malaquita, ónix, ágatas, alabastro y otras piedras y materiales que dan forma a pendientes, anillos, pulseras, collares, aros, además de tallados artísticos y torneado de objetos funcionales.

Sin lugar a dudas que son muchos y muy variados los productos y rubros que producen los artesanos urbanos. En esta breve descripción hemos analizado en forma muy amplia, aquellos que a nuestro criterio nos han parecido más representativos de este tipo de producción. ■

cestería de Rari. el arte de las fibras y las crines de Rari.

RARI es un pequeño villorio campesino de gente sencilla, amable y generosa que vive apegada al trabajo. A sus casas se llega por un camino principal de tierra y numerosos y estrechos callejones de frondosas arboledas.

Hace más de 200 años que las mujeres tejen obras de ingeniosa creatividad y alegre colorido, oficio en el cual han alcanzado una acabada técnica. Casi todas las mujeres tejen, estimándose unas 70 artesanas de todas las edades.

Existen familias donde varias generaciones se unen en esta labor. A temprana edad, entre los 8 y 10 años, comienzan a aprender este trabajo de sus madres y abuelas. Algunas, sólo mirando. Las niñas se entretienen jugando con urdimbres y tramas.

El origen de esta cestería, expresa Margarita Fuentes, de 70 años, estaría en las manos de unas monjas del lugar que descubrieron la generosidad de las raíces de álamo, “huiras”, a las que luego incorporaron

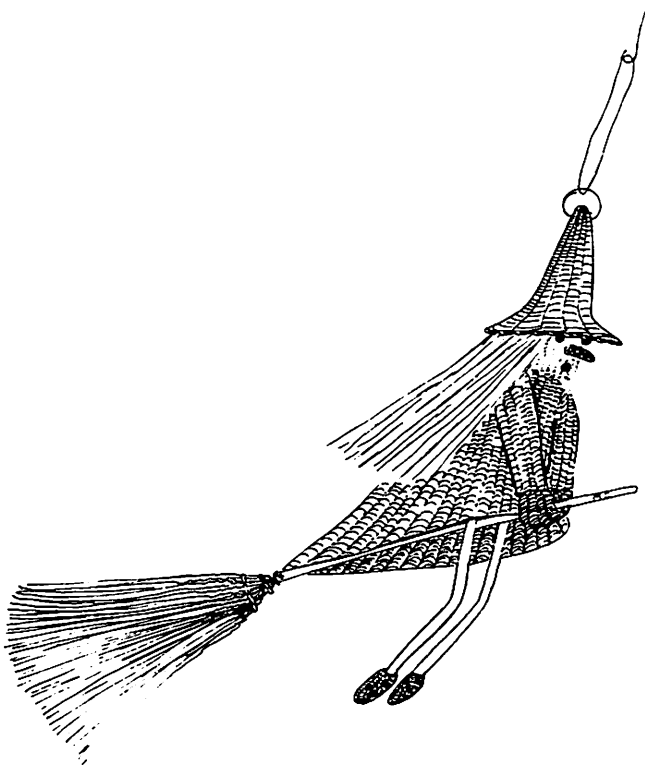
el color. Otras artesanas dicen que, antiguamente, las mujeres comenzaron a tejer pequeñas figuras con raicillas, tal como trabajaban los hombres el mimbre.

Así, poco a poco, se fueron incorporando más y más mujeres. Con el tiempo y debido a la contaminación de las aguas, las raíces de álamo perdieron sus cualidades y escasearon, siendo reemplazadas por crines de

caballo -que se usan para la trama- y de urdimbre, una fibra vegetal procedente de México, el ixtle, que se adquiere en las ferreterías.

El crin se desgrasa, blanquea y tiñe con anilinas químicas, proceso del cual surge un arco iris de colores, pleno de posibilidades para elegir y crear obras según la imaginación.

Con estos materiales las arte-



sanas hacen brotar de sus manos un alegre universo en miniatura. Los ramos de flores y camelias para prender del vestido, junto con menudos canastitos, serían las obras más antiguas.

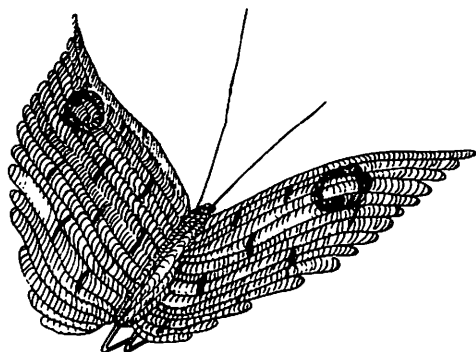
Después aparecieron mágicas mariposas de diferentes tamaños “tan reales que parecen animadas por un soplo vital”. Luego, los separadores de páginas y caligrafías; lagartijas y rosarios para llevar cuentas de rezos y misterios gozosos.

Entre las figuras antropomorfas se destacan elegantes y antiguas damas con sombrillas que nos remontan a un tiempo ya pasado, parejas de campesinos vestidos de fiesta, ángeles y brujas voladoras.

Oreste Plath, venerable investigador y defensor implacable de las tradiciones dice que “este arte no es propiamente una cestería en miniatura, es la representación de lo real e imaginario”.

La comercialización local se hace individualmente y es muy breve. Dura sólo el verano, cuando los turistas llegan a las aguas termales, próximas a Rari. Allí las artesanas se reparten por la plaza, en reducidos puestos, a esperar pacientemente a los compradores, mientras las manos no dejan de trabajar. Al lugar llegan comerciantes mayoristas que revenden estos productos en Santiago.

La organización más impor-



tante que les agrupa es el Centro de Madres, permitiéndoles participar en ferias de Artesanías, oportunidad donde llevan productos de todas sus socias.

Berta Tapia, una joven tejedora, expresa en sus palabras el sentimiento de las artesanas. "Para mí el

trabajo del crin me significa la vida. Uno lo hace diariamente para subsistir. Mi orgullo es ser artesana; pero en invierno, cuando está difícil la venta pienso en buscar otro trabajo. Pero, así y todo, continuo con los crines. Para nosotros, mi familia y el pueblo en general, esta actividad es la más importante fuente de ingreso".

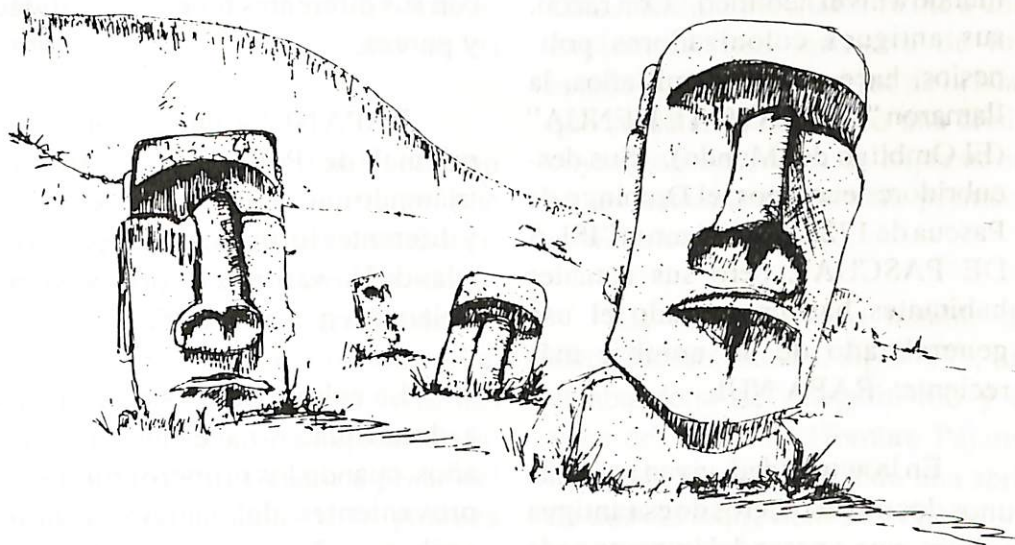
Bibliografía

- Arte Popular Chileno.
Tomás Lago.
Editorial Universitaria. 1971.
Arte Popular y Artesanías de Chile.
Oreste Plath.
Museo de Arte Popular Americano. Universidad de Chile, 1972. ■



artesanía Rapanui: una aproximación etnoarqueológica

JOSE MIGUEL RAMIREZ ALIAGA



Introducción

A 3.700 km de las costas de Chile, y a 4.000 km de Tahiti, se encuentra una pequeña isla de origen volcánico, que vio surgir una de las culturas más extraordinarias del mundo a nivel neolítico. Con razón, sus antiguos colonizadores polinesios, hace unos dos mil años, la llamaron “TE PITO O TE HENUA” (El Ombligo del Mundo). Sus descubridores europeos, el Domingo de Pascua de 1722, la bautizaron “ISLA DE PASCUA”, pero sus actuales habitantes han consagrado el uso generalizado de un nombre más reciente: RAPA NUI.

En la actualidad, viven en la isla unos dos mil herederos de esa antigua cultura, que a pesar del impacto cada vez más profundo del mundo exterior, con sus factores de aculturación, mestizaje y deterioro de los valores tradicionales, se esfuerzan por

mantener viva una identidad propia y distintiva. Entre las expresiones más evidentes de esa identidad se cuentan el uso de la Lengua Rapanui y las múltiples muestras del arte vernáculo, desde las manifestaciones folklóricas de raíz tradicional hasta las artesanías con sus diferentes niveles de calidad y pureza.

RAPA NUI se ubica en el vértice oriental de Polinesia, un enorme triángulo que incluye cientos de islas y diferentes formas culturales con las islas de Hawaii, en el Norte, y Nueva Zelanda, en el Suroeste.

La cultura polinésica comenzó a desarrollarse hace unos tres mil años, cuando los primeros migrantes provenientes del sudeste asiático arribaron a Tonga y Samoa, la puerta de entrada a una de las últimas áreas del planeta conquistadas por el hombre, a medida que generaron sus propias estrategias de adaptación al

medio oceánico, con una organización social, ideologías y tecnologías muy características.

En particular, en la Polinesia oriental destacan dos aspectos notables: un extraordinario desarrollo técnico para la navegación en alta mar, cuya máxima expresión fueron las embarcaciones pre-industriales más eficientes, junto al surgimiento de Altas Culturas de tipo neolítico, en donde sociedades altamente estratificadas fueron capaces de orientar el esfuerzo de la población a la construcción de obras monumentales dedicadas al culto de los ancestros.

En aquellas islas donde se dieron las condiciones para sostener este tipo de sociedades, se gestaron diversas formas de expresión monumental, en diferentes grados de desarrollo a partir de un tronco común, pero en RAPANUI estos ingredientes megalíticos llegaron a expresarse a un nivel nunca antes visto, a pesar del extremo aislamiento y la pobreza ambiental de la isla.

Se piensa que fueron justamente las restricciones ambientales las que impulsaron este desarrollo, en tanto

los diferentes linajes debían asegurar su dominio sobre un territorio a través del nexo genealógico con los ancestros personificados en las imágenes monumentales, en el mismo grado que la aristocracia debía mantener su prestigio a través del control del ritual, el conocimiento científico y la producción de alimentos.

Sin embargo, este modelo de sociedad y sus crecientes demandas, junto al excesivo crecimiento de la población, que pudo llegar a las 8000 personas en un territorio de 163 km², condujo inevitablemente a una explotación tan intensiva de los escasos y frágiles recursos de la isla, que su deterioro provocó una crisis cuyas consecuencias se expresaron en un nuevo orden social, político, económico y religioso.

La expresión más notable de este proceso, hacia el siglo XVI, fue el abandono del megalitismo y el auge del culto al “Hombre Pájaro” (Tangata Manu), con toda una serie de nuevas expresiones estéticas.

Hasta el contacto con Occidente, las manifestaciones artísticas de los isleños estaban relacionadas fundamentalmente con el culto y los

símbolos ornamentales de la aristocracia religiosa, la representación de espíritus tutelares y una serie de objetos cargados de magia (el “mana”).

Estas manifestaciones estaban restringidas, por una parte, a las escasas materias primas disponibles -en particular a las piedras, maderas, conchas y fibras vegetales- y por la más simple tecnología y, por otra parte, por los patrones estéticos que definían ciertos modelos altamente convencionales.

Entre los materiales tradicionales -aparte de la piedra y la madera que pudieran tener aún una expresión como artesanía, se cuenta la corteza del MAHUTE (*Broussonetia papyrifera*), que sirvió para la confección de vestimentas, en particular los taparrabos (HAMI) y capas (NUA), teñidas con la tintura amarilla de la raíz de PUA (*Curcuma longa*). De la totora (NGAATU; *Scirpus riparius* var. *paschalis*), que abunda en el fondo de tres cráteres con lagunas de agua dulce, se hicieron esteras y flotadores (PORA), y de la corteza de HAU (*Triumfetta semitriloba*) trenzaron cordeles y cuerdas. Los hilos más finos, para líneas

de pesca o para anudar los HAMI, se hacían con pelo humano trenzado.

En la actualidad, la fibra vegetal más utilizada son las hojas secas de plátano (KAKAKA), para la confección de esteras y, sobre todo, para los trajes de baile. El MAHUTE es escaso, pero todavía se utiliza para la confección de NUA y HAMI para los grupos de baile, y para pinturas de motivos de petroglifos como “souvenir” para turistas.

En las costas de la isla los moluscos eran escasos, y así lo fueron también las manifestaciones estéticas que aprovechaban sus conchas. Sin embargo, en la actualidad, los adornos de conchas constituyen una de las artesanías de mayor importancia en la isla desde el punto de vista de su volumen.

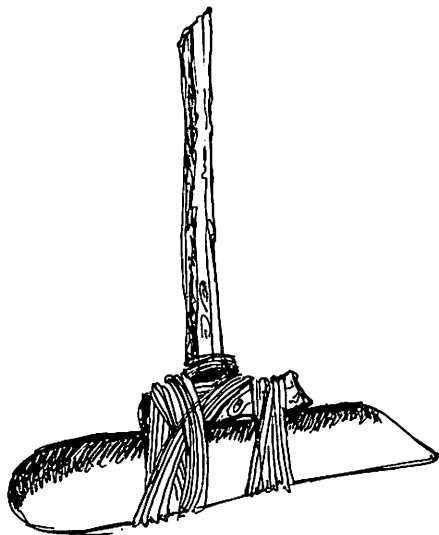
En el pasado, las plumas blancas de las gallinas, el único animal doméstico introducido en la isla por los colonizadores polinesios, fueron muy apreciados para el ornamento de la nobleza, en la forma de coronas y tocados.

Uno de los medios de expresión estética tradicional más interesantes

fue el propio cuerpo, a través del lenguaje simbólico del tatuaje y la pintura con tierras colorantes (KIEA).

Respecto de las antiguas técnicas y herramientas, sin duda los maestros artesanos de la piedra y la madera hicieron el uso más hábil y eficiente de los escasos recursos naturales disponibles.

Desde luego, tallar imágenes era labor masculina por excelencia, en particular el manejo de la azuela de basalto pulido (TOKI), amarrada



a un mango de madera por medio de fibras vegetales. En cambio, el trabajo de las fibras vegetales y las conchas era tarea exclusiva de las mujeres.

El "KAUTOKI" aún se usa en la misma forma, pero con una afilada hoja de acero amarrada con tiras de goma al mango de madera (derivado de PAUTOKI: PAU= doblado hacia dentro, TOKI= azuela).

Los TOKI utilizados para dar forma a las estatuas monumentales de los ancestros (MOAI) eran simples picotas de basalto con doble punta, trabajadas a percusión, sin mango. Las finas terminaciones, incluyendo detalles de gran delicadeza como las manos, debieron requerir un paciente proceso de afinamiento con herramientas más finas y piedras abrasivas.

El tallado en madera, en cambio, en donde las piezas eran de tamaño más bien pequeño, portátiles, requería del desbaste con el KAUTOKI, y luego con TOKI más pequeños y finos a modo de formones (TINGI); lascas, cuchillos y raspadores y taladros de obsidiana (MATA'A), y también dientes de tiburón y punzones de hueso para los detalles más

delicados; alisado con limas de coral o con la superficie rugosa de placas de obsidiana (HERE HERE), Y pulimiento con conchas de PURE (Cypraea).

Evidentemente, los patrones tradicionales de la producción estética han sufrido importantes cambios, concordantes con el impacto del mundo exterior sobre la Sociedad Rapanui desde mediados del siglo pasado. Sin embargo, aún es posible reconocer una notable continuidad cultural dentro del proceso de adaptación a ese impacto, reforzada en los últimos años por un rescate consciente de los valores tradicionales.

La piedra

Dada su compleja formación volcánica, en la Isla de Pascua puede encontrarse una completa gama de materias primas líticas (MAEA=piedra), desde el basalto de grano más fino, pasando por lavas y escorias de una variedad de texturas, colores y durezas, hasta el vidrio volcánico: la obsidiana (MATA'A)

Las extraordinarias expresio-

nes del arte lítico monumental (MOAI) son justamente la imagen que identifica a RAPA NUI como una de las culturas más fascinantes de la tierra.

En basalto confeccionaron algunos de los instrumentos más notables, desde los distintos tipos de TOKI hasta los finísimos anzuelos destinados a la pesca del atún (MANGAI KAHU) verdaderas obras maestras de la técnica lítica.

Con el objeto de apreciar el contexto de este desarrollo cultural y su expresión actual, es necesario comprender que los colonizadores polinésicos de la isla (procedentes seguramente de las islas Marquesas) llegaron con un completo bagaje de conceptos religiosos, sociopolíticos y técnicos que fueron la base de ese desarrollo, así como con sus arquetipos estéticos que integran a la Cultura Rapanui en Polinesia, y que luego fueron llevados a niveles de sorprendente complejidad.

El núcleo en torno al cual se estructuró esa sociedad fue el culto a los ancestros fundadores de los linajes, cuyas imágenes monumentales de piedra (MOAI), destinadas a

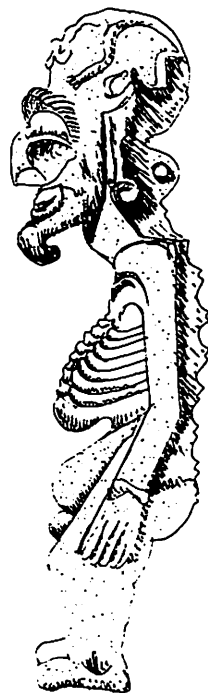
proyectar su potencia mágica (MANA) sobre sus descendientes y su territorio, se fueron levantando sobre unos 300 altares (AHU) alrededor de la isla a lo largo del período de esplendor clásico de la Cultura Rapanui, entre los años 700 y 1500 de Nuestra Era.

Al comienzo, pequeños MOAI de formas más cercanas al arquetipo ancestral se tallaron en la escoria roja del PUNA PAU, o en la blanca traquita del POIKE, y también en basalto, pero hacia el año 1000 escogieron la toba amarillenta del RANO RARAKU para llevar esas imágenes a su máxima estilización. De los alrededor de 800 MOAI tallados en esa impresionante cantera, 394 quedaron abandonados para siempre en sus diferentes etapas de construcción, en los faldeos interiores y exteriores del volcán.

El tallado de la piedra era labor masculina, y altamente especializada. El "gremio" de los maestros artesanos responsables de dar forma a las imágenes que encarnarían el espíritu vivo de un ancestro divinizado (TANGATA MAORIHANGA MOAIMAEA) constituían un grupo de reconocido prestigio, y era

mantenido por la aristocracia que pagaba sus servicios con los alimentos más preciados.

Por el siglo XVI, una profunda crisis provocada por la sobre explotación de los escasos recursos de la isla desemboca en el abandono del megalitismo como expresión de una sociedad encabezada por el ARIKI, la familia real y los sacerdotes, y marca el inicio de un período de cruentos conflictos internos que sólo culminará con el impacto -mucho más devastador- de



la civilización occidental, a partir de su descubrimiento en 1722.

Esta fase se conoce como HURI MOAI, y grafica en su nombre la destrucción de los antiguos íconos, símbolos de una etapa desaparecida para siempre.

El nuevo orden sociopolítico y religioso encuentra su máxima expresión en el culto anual del TANGATA MANU (“Hombre pájaro”), una competencia ritual que permitía la rotación del poder entre los clanes. En la aldea ceremonial de ORONGO y muchos otros lugares quedaron grabadas las imágenes-símbolo de esta fase: TANGATA MANU Y MAKE MAKE, el dios creador representado por una máscara que rodea los ojos. El modelo estético de esta época ya no son las esculturas sino los grabados sobre superficies de piedra (petroglifos), ya sea como trazados lineales incisos o como sobre relieves.

Sin embargo, el modelo más importante de esta época, verdadero ícono de la artesanía moderna (denominada “MOAI PAKEOPA”), y que constituye al mismo tiempo un documento histórico cultural único,

corresponde al MOAI conocido como “HOA HAKA NANA IA” (Rompedora de Olas).

El original, confeccionado de fino basalto, de 2,47 m. de alto, se encontraba en la aldea ceremonial de ORONGO, pero fue llevado al Museo Británico en el año 1868. El dorso muestra el diseño clásico, pero en la espalda lleva grabados en sobre relieve una serie de motivos propios de la fase siguiente: dos TANGATA MANU enfrentados; el AO, remo doble que representa el poder; KO-MARI, vulvas que representan la fertilidad; los nudos de HAMI y un círculo sobre la región lumbar.

Representa en la forma más gráfica la legitimación del nuevo orden a pesar de la crisis; la continuidad de la Cultura Rapanui.

Junto a estas expresiones tradicionales del arte en piedra, se cuentan pequeños bustos que en los tiempos antiguos se encontraban junto a la entrada de las casas, como espíritus protectores.

En tiempos históricos recientes, en particular hacia fines del siglo pasado y los comienzos del presente,

estas imágenes se reprodujeron en abundancia con fines de intercambio con los tripulantes de los barcos o los escasos turistas que visitaban la isla. Es posible reconocer una variedad de estilos y rasgos que caracterizan períodos o artesanos específicos.

Uno de los ejemplos más notables de la adaptación artesanal a la necesidad de adquirir bienes del exterior, y la introducción del valor monetario por estas creaciones, fue el de los cientos de pequeños tallados en lava que se realizaron durante los seis meses de estadía en la isla de la expedición de Thor Heyerdahl y el equipo de arqueólogos que inició los trabajos científicos en el año 1955.

En la actualidad, la artesanía en piedra reproduce con mayor fidelidad los MOAI del RANO RARAKU, de un tamaño apropiado al transporte por avión, así como recreaciones de algunos motivos tradicionales como el TANGATA MANU, MANUTARA, HONU (tortuga) y otros, tanto en esculturas como en composiciones de figuras incisas sobre bloques de lava gris. Algunos artesanos han recreado la estructura de un AHU completo, y aun maquetas del faldeo del RANO

RARAKU con pequeños MOI desprendibles. En ocasiones, los MOAI incluyen el PUKAO, un cilindro de escoria roja que algunos de los MOAI de AHU llevaron sobre la cabeza, representando el moño que se hacían los nobles con el pelo teñido con tierra roja (KIEA).

Las conchas

A pesar de que las condiciones ambientales nunca permitieron el desarrollo de una fauna de invertebrados marinos tan rica como en otras islas de la Polinesia tropical, la actual artesanía con las conchas de una limitada variedad de moluscos de la isla, junto a las llamativas conchas importadas desde Tahiti, constituye una de las principales actividades económicas informales en la isla.

En tiempos prehistóricos, las conchas servían como adorno de las personas importantes, y algunas tenían una connotación mágica (MANA). Se han encontrado conchas de PIPI ANAKENA (Terebra venosa), PIPI HOTAKE (Melanella lactea), PIPI TEA TEA (Planaxis mollis) y PURE (Cypraea ca-

putdraconis) en contextos arqueológicos de hace mil años, que formaron parte de collares u otros adornos personales.

En la actualidad, las conchas más comúnmente utilizadas para la confección de collares son PURE y PIPIURIURI (Nerita morio), pero la especie más cotizada es la escasa y delicada concha de PURE VAHINE (Cypraea engleri).

La intensiva y por tanto peligrosa explotación de estas especies ha venido incrementándose a la par que el turismo, en tanto esta verdadera industria constituye una importante fuente de ingresos complementarios al presupuesto familiar.

Los collares de conchas son un recuerdo especialmente apreciado por los turistas, puesto que se entregan como un símbolo de amistad a los que dejan la isla, en cantidad y calidad proporcionales a las relaciones establecidas durante la estadía.

La producción de esta artesanía es labor exclusiva de las mujeres, desde la recolección y limpieza de

los moluscos hasta la elaboración de los collares en sus diversas variantes, unidos con nylon de pescar. La confección de grandes medallones requiere de particular habilidad, así como la recolección es tarea de algunas mujeres especialmente adep-tas a la vida del campo. En ocasiones, grupos pequeños acampan junto a sectores alejados del pueblo durante varios días, aprovechando las bajas mareas para recolectar las conchas bajo las piedras o en las pozas del intermareal.

La madera

A pesar de su escasez, la madera ha sido, en todas las épocas, uno de los recursos preferidos para la realización de una variedad de objetos que en el pasado tenían un sentido simbólico o mágico, convertidos a partir del contacto con occidente en bienes de intercambio y productos de creciente demanda comercial.

Entre las especies vegetales más importantes como medio de expresión estético se cuentan el TOROMIRO (Sophora toromiro), el MAKOI (Thespesia populnea) y el NAUNAU (Santalum), árboles de

escaso desarrollo y que en verdad nunca formaron bosques importantes. Por su parte, el MAHUTE (*Broussonetia papyrifera*) fue utilizado para la confección de vestimentas con la parte interior de su corteza.

Segun la tradición, el MAHUTE fue introducido por los primeros inmigrantes que llegaron con el legendario ARIKI (Rey) HOTU MATU'A, así como el plátano, la caña de azúcar, el taro, el ñame, el camote y la PUA, de cuyas raíces se obtenían colorantes, al igual que de las ramas carbonizadas de MARIKURU (*Sapindus saponaria*).

Entre todas, la madera del TOROMIRO (Toto= sangres; miro= madera) fue la más apreciada por su dureza y calidad. Las piezas talladas en madera de TOROMIRO son muy escasas; sólo se encuentran en algunos museos y colecciones privadas, obtenidas mayoritariamente en los siglos XVIII y XIX. En la actualidad, la escasa madera de MAKOI es la más cotizada por los artesanos y los coleccionistas.

En tiempos históricos recientes se introdujeron en la isla especies

como el MIRO TAHITI (*Melia azadarach*), eucaliptus, cítricos, higueras y otras especies menores, así como cocoteros que vinieron a reemplazar la antigua palma de coquitos que se extinguió en la isla hace unos mil años. Por otra parte, una cantidad de figuras fueron talladas en trozos de maderas flotantes o provenientes de los barcos que recalaban ocasionalmente frente a las costas de la isla.

Los contactos más regulares con Chile permitieron la llegada de una variedad de nuevas materias primas para los artesanos de la madera. En la actualidad, los únicos árboles potencialmente utilizables son el MIRO TAHITI y el eucaliptus, introducido en gran cantidad en tiempos recientes en un fallido intento para la generación más barata de electricidad, y que tampoco es apreciado como materia prima por los artesanos.

En el continente, los artesanos pascuenses residentes utilizan de preferencia la madera de raulí, pero también muchas otras, incluyendo el acacio, el palto y el espino.

Es difícil precisar el origen de

las imágenes de madera en el contexto arqueológico, y no se conoce una correlación directa con posibles arquetipos polinésicos ancestrales, pero al menos la tradición confiere un lugar preeminente al ARIKI TUU KOIHU, especie de héroe civilizador, quien habría plasmado uno de los íconos más característicos de la isla: el MOAI KAVA KAVA.

Según la leyenda, el ARIKI habría sorprendido, mientras dormían en el camino, a dos AKU AKU (espíritus), llamados HITIRAU Y NUKU TE MANGO, cuyas imágenes de costillas salientes, estómago hundido y rostro feroz talló en madera al llegar a su casa, para dominarlos. Luego, una visión en sueños le mostraría una figura femenina de cuerpo muy plano, que transformaría en el MOAI PA'A PA'A.

Las otras imágenes tradicionales, esto es, anteriores a la influencia occidental, son el MOAI TANGATA (figura masculina normal); MOAITANGATA MANU (hombre pájaro); MOKO (lagartija); REIMIRO (pectoral en forma de media luna); TAHONGA (pendiente en forma de corazón); UA (maza larga); PAOA (maza corta); AO

(remo doble, símbolo del poder) y RAPA (remo doble de danza).

Entre las piezas de madera más enigmáticas de la isla están las famosas "tablillas parlantes" (KOHOU RONGO RONGO), cuya escritura jeroglífica permanece sin descifrar. En la actualidad, las reproducciones de estas tablillas, en su amplia gama de calidades y precios, es una de las artesanías más populares.

En general, se tallan pequeños trozos de maderas planas grabadas



con los finos diseños, en una amplísima gama de calidad técnica y fidelidad, desde los más toscos trabajos en donde los signos aparecen casi irreconocibles, hasta las réplicas exactas de los modelos originales que se conservan en museos del extranjero, en maderas finas como el MAKOI.

Por supuesto, estas diferencias se reflejan directamente en el precio, que puede oscilar tanto como entre diez y mil dólares.

Por otra parte, las mazas y remos, junto a los TAHONGA Y REIMIRO, pueden asociarse directamente a la imagen del TANGATA MANU que caracteriza el período de adaptación posterior al abandono del megalitismo, entre los siglos XVII y mediados del siglo XIX.

La documentación etnográfica referida a estas imágenes, en particular las antropomorfas y las lagartijas, les otorgan la función de espíritus de antepasados o tutelares que sus dueños llevaban colgando del cuerpo con ocasión de las fiestas, y que guardaban luego cuidadosamente envueltas en sus casas.

Así como los MAOI monumentales de piedra representaban antepasados específicos, elevados a la divinidad, los MOAI antropomorfos portátiles de madera parecen haber encarnado los espíritus de los abuelos de cada familia.

Cada una de esos objetos estaba destinado a un uso ritual determinado o simbolizaba una potencia espiritual reconocida por el TAPU (tabú) que la rodeaba, pero el deterioro de la cultura y la desintegración social que siguió al impacto del contacto con la civilización occidental, trastocó estos valores y el profundo significado original de esos objetos para convertirlos en bienes de intercambio vacíos de otro contenido que el estético.

Del arte a la artesanía

El contacto con los holandeses, en 1722, demuestra por un lado el grado de deterioro ambiental de la isla, y el hecho de que en esa época los isleños no ofrecían a los extraños otra cosa que los escasos alimentos que producían, en especial camotes y pollos. Recién en 1774, cuando el capitán James Cook establece el

tercer contacto europeo con los isleños, aparecen imágenes de madera para recibir a cambio bienes tan preciados como cuchillos, anzuelos, tijeras, piezas de tela, etc. Hacia los comienzos del siglo XIX, los visitantes comienzan a demostrar mayor interés por llevar de vuelta a sus hogares "curiosidades indígenas" de RAPA NUI.

Durante estos primeros y efímeros contactos con la civilización occidental, ya se había mostrado el tipo de relación que suele establecerse con culturas pre-industriales en cualquier parte del mundo: varios isleños muertos y otros tantos raptados para trabajar como esclavos.

Entre 1862 y 1863, esta situación llegó a un nivel que casi significó el exterminio de la población rapanui. Por esas fechas, casi la mitad de la población es llevada por la fuerza y engaño a trabajar al Perú, incluyendo a miembros de la antigua aristocracia, sacerdotes y sabios, incluyendo los conocedores de la escritura sagrada. Con su desaparición en tierras extrañas, muchas claves se perdieron para siempre. Quince sobrevivientes repatriados

introdujeron en la isla la viruela, lo que no hizo sino aumentar la tragedia.

En el año 1864, llega a la isla el primer misionero permanente, el Hermano Eugenio Eyraud, y luego le siguen varios otros, pero también un aventurero francés -el conocido Dutrou Bornier- que se adueñó de terrenos, encerró a los isleños en la villa de Hanga Roa, y finalmente logró el retiro de los misioneros a Tahiti y Mangareva, en 1871, con quienes partieron 277 de los 452 isleños que entonces habitaban RAPA NUI.

En la época de esplendor de la Cultura Rapanui, se estima que la población pudo llegar a unas 8.000 personas.

Después de la muerte de Dutrou Bornier, y de su socio en Tahiti, llega a la isla un cuñado de éste, un noble tahitiano llamado Tati Salmon. Haciendo honor a su rango tradicional, permitió a los isleños practicar sus rituales pre-cristianos, y estimuló la confección de copias de las antiguas figuras simbólicas y adornos de prestigio para comerciar con los barcos.

Por esa época, los isleños ya estaban adoptando muchas modas europeas, imitando vestidos, estilos de peinado y ornamentos. Para la fecha de la anexión a Chile, en 1888, cuando apenas quedaban 174 sobrevivientes del pueblo rapanui, las costumbres y tradiciones eran una confusa mezcla con los aportes externos. Junto al dramático deterioro de la calidad de la vida en una isla empobrecida por tanta destrucción y abandono, las antiguas prácticas y el significado mágico y simbólico de las imágenes, esculturas y ornamentos, se fue perdiendo gradual pero irremediamente. El MANA se extinguió en la isla, tal como había ocurrido antes con los MOAI de piedra.

Entre 1895 y 1953, reinó en la isla la "Compañía Explotadora de la Isla de Pascua", el período más oscuro de su historia reciente. El abandono y la miseria, el maltrato y el menosprecio por la gente y su cultura forman en esta época una imagen que sólo los isleños más viejos conocen, pero que se ha conservado de alguna manera en la memoria colectiva.

El joven heredero de la coro-

na, RIROROKO, viaja al continente en un barco de la Compañía para reclamar de esta situación, pero muere en extrañas circunstancias al llegar a Valparaíso.

Uno de sus acompañantes, JUANTEPANO HITO, permaneció en Chile, hizo el servicio militar y aprendió castellano. Al volver a la isla, se convirtió en el hombre de confianza de la Compañía, formó un cuerpo de policía, y debido a su mejor manejo del idioma se convirtió en el principal informante de los primeros científicos que realizaron investigaciones arqueológicas y etnográficas en la isla: Routledge en 1914; MacMillan-Brown en 1923, y Mètraux en 1934. Además, marcó un hito en la creación de figuras de madera innovadoras, incluso aberrantes, y un nuevo modelo denominado MANU URU, una estilizada imagen de ave en posición erguida, con una cara humana sobre el pico.

A medida que los contactos con el mundo exterior se hicieron más frecuentes, los isleños comenzaron a copiar también nuevos modelos estéticos, a los que fueron incorporando la propia iconografía, como

en el caso de los juegos de ajedrez con figuras de KAVA KAVA, TANGATA MANU, MANUTARA etc, o las espadas con hoja en forma de tiburón y mango tallado con cabeza de MOAI KAVA KAVA.

Desde comienzos de siglo se están realizando reproducciones en madera de los clásicos MOAI monumentales de piedra, la imagen característica por excelencia de la Cultura Rapanui.

En algún momento, como respuesta a la demanda turística, comenzaron a tallar réplicas de los modelos antiguos, a partir de las fotografías del libro de Stephen Chauvet (1934), ilustrado profusamente con las piezas de la colección de Pierre Loti de 1872, y otras que se conservan en museos y colecciones privadas de Europa. En la actualidad, cuentan además con las magníficas láminas del libro de Thor Heyerdahl "The Art of Easter Island", de 1975.

Entre 1953 y 1965, después que el Gobierno de Chile caduca por fin el contrato con la Compañía, la Armada se hace cargo de la administración de la isla, lo que significó una serie de mejoras en la vida de los

isleños y un mayor contacto con el continente.

Sin embargo, con el traspado a la administración civil, a partir de 1965, y los vuelos regulares de la Línea Aérea Nacional, la isla se abre definitivamente al mundo exterior, y el fenómeno de la producción de artesanías se expande a un ritmo impresionante.

En los primeros tres años, los continentales trasladados a la isla aumentaron en un 376 %. La construcción de una estación rastreadora de satélites significó el establecimiento de unos 1.500 marinos norteamericanos durante los primeros cinco años de este período, lo que provocó un tremendo impacto en la población isleña.

La apertura al turismo internacional motivó la introducción de un folklore más "exótico", más "comercial", y se importaron los bailes tahitianos, con sus ritmos y vestimentas, los collares de flores o conchitas para recibir o despedir a los turistas. La producción de artesanía "de aeropuerto" significó un cambio adaptativo respecto del tamaño de las piezas, más apropia-

das al transporte por avión. Se tallaron en madera todo tipo de objetos occidentales: bastones, pulseras, peines, marcos, pipas, etc., con la aplicación de motivos de la iconografía tradicional.

Este proceso ha venido creciendo en forma sostenida, refinándose en tanto el acceso a nuevos recursos de expresión material. En los últimos años se ha producido, junto a una notable expansión económica, una recuperación de la calidad de las manifestaciones estéticas, una depuración que deriva tanto del rescate consciente de la identidad étnica tanto tiempo amenazada como del mayor beneficio económico promovido por una demanda turística más exigente.

Incluso, la valoración de estas obras en el extranjero ha motivado exposiciones y giras por los Estados Unidos de dos de los más destacados artistas del tallado tradicional, Rafael Rapu y Benedicto Tuki, con singular éxito.

Los propios artesanos reconocen la habilidad específica de cada uno para las distintas creaciones. En particular, el MOAI KAVA KAVA

representa la máxima exigencia, no sólo por su complejidad como pieza escultórica, sino porque los distintos estilos de los artesanos más dotados reflejan en cierto sentido las mismas sutiles diferencias reconocibles en los íconos prehistóricos, expresiones personales dentro de un patrón convencional que se reproduce sin medidas precisas, sino intuitivamente, al golpe del KAUTEKI.

La artesanía de tipo más masivo, en cambio, refleja las necesidades del mercado, permeando incluso los antiguos cánones de la división del trabajo. La importancia de la mujer como generadora de recursos ha motivado su introducción en terrenos que antes eran exclusivamente masculinos, como es el caso del tallado en madera. Muchas de ellas realizan las "terminaciones" de los trabajos de sus esposos, pero algunas están tallando sus propias creaciones.

Hoy en día puede observarse en la isla toda la gama de la actividad comercial en el campo de la artesanía, desde el artista independiente que realiza verdaderas obras maestras por encargo, hasta el comerciante establecido que se provee de distintos artesanos, así como de poleras es-

tampadas, afiches, postales, llaveros con figuras de moai en madera, onix u obsidiana producidas en el continente, en fin, una larga lista de motivos que derivan tanto de la necesidad económica y la demanda turística como de la creatividad y excepcional habilidad manual del isleño.

En este sentido, es notable que sea justamente el influjo tantas veces

desestabilizador del mundo occidental el que esté proveyendo al pueblo Rapanui de las herramientas para su autoafirmación étnica y cultural, no sólo a través del rescate de los modelos estéticos tradicionales, que aunque desprovistos de su contenido original, han sido cargados de un nuevo significado, un sentido de dignidad e identidad propia.

Bibliografía

HEYERDAHL, Thor;

1975 *The Art of Easter Island*. Doubleday & Co. New York.

KLEIN, Otto.

1988 *Iconografía de la Isla de Pascua*. Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso.

METRAUX, Alfred.

1940 *The Ethnology of Easter Island*. B.P. Bishop Museum Bulletin 160. Honolulu.

SEAVER, Joan LT.

1986 "Pipi and Pure: Ethnoarchaeology of the Rapa Nui Shell Industry". *Journal of New World Archaeology* VII (1): 51-64. Calif. USA.

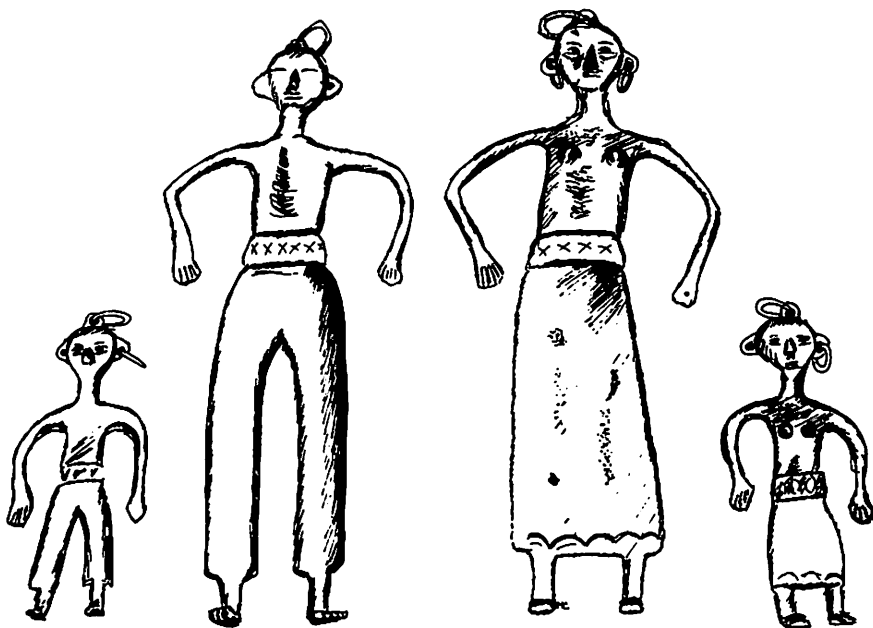
1988 *An Ethnology of Wood Carving: Continuity in Cultural Transformations on Rapa Nui*. PhD Thesis. University of California, Los Angeles.

VAN TILBURG, Jo Anne.

1984 "Easter Island: New Pieces in an ancient Puzzle". *Archaeology* (July/August): 58-61. ■

la cultura Mapuche y las artesanías

HECTOR MORA OLIVEIRA



Las narraciones realizadas por los cronistas, historiadores, viajeros, misioneros y antropólogos, sin lugar a dudas han confundido a muchos al decir de la existencia de numerosos grupos que habitaban en distintas zonas territoriales al fin de Aconcagua (picunches, mapuches, huilliches, puelches, etc.).

Al hablar en este territorio con cualquier habitante de la cultura, con mucho orgullo se autodenominan mapuches (hombres de la tierra), quizás sea ésta la acepción que más caracteriza a este grupo étnico que desde épocas anteriores al contacto hispánico se les puede considerar como una sociedad que se adapta fácilmente a los distintos ambientes culturales. Este hombre habita principalmente los territorios entre el río Itata y el Golfo de Reloncaví, viviendo de la recolección, con una economía mixta, basada en una agricultura incipiente, horticultura,

que la naturaleza les entregaba en sus distintas estaciones, con una movilidad de cordillera a costa y la crianza de pequeños rebaños.

A la llegada de los españoles a Chile, esto es a la mitad del siglo XV, los mapuches ya tenían una experiencia de conquista por parte de culturas venidas del norte, el imperio incaico, que también sometió a otros grupos culturales del norte entre fines del siglo XV y principios del XVI.

El sistema sociopolítico de los grupos mapuches correspondía, por estos tiempos, a una estructura de linajes dispersos en una amplia zona territorial uniéndose en grupos mayores para fines bélicos. No existía entonces una estructura política del grupo étnico, las unidades de parentesco eran autónomas y locales, las unidades de tenencia de tierra se regían por normas patrilineales, donde el lonko tanto asignaba y unificaba

alianzas temporales, como resolvía conflictos.

La Conquista

Ya decíamos que los cronistas españoles nos dejaron relatos históricos de este pueblo que Ercilla denominó Araucanos (Auca = hombre fierro, luchador incansable), la gran abundancia otorgada por la naturaleza será fuente de inspiración de los escritores, pero también será el incentivo para que los españoles traten de imponer su dominio. Durante la última década del siglo XVI, los mapuches se rebelan en contra de estos usurpadores, que no querían solamente las riquezas de su tierras, sino doblegarlos de tal manera dividiendo las familias y linajes para hacerlos sus esclavos, transformando sus antiguas creencias que es lo que siempre ha sustentado la integración moral de este grupo. Serán muchos los levantamientos y años de lucha, la destrucción de fuertes y ciudades principalmente entre la zona de Bío-Bío al Toltén. Esto llevó finalmente que a mediados del siglo XVII se firmara el pacto Quillín, los dueños de la tierra permitían la penetración pacífica en sus territorios y los

españoles renunciaban a la conquista armada.

Las consecuencias de la conquista fueron negativas para ambos grupos, los mapuches perdían 60 ó 70% de su población y por supuesto un sistema trastocado en su organización social y económica. Los españoles gastaron mucho más de lo que significaba mantener otras posesiones en el continente, debiendo recibir fondos continuamente del Virreinato.

En el siglo XVIII existe una paz relativa con pactos y parlamentos vulnerados muchas veces, hasta llegar al período de la Independencia y República en el siglo XIX, donde apoyaron la lucha para derrotar las últimas resistencias españolas, es aquí cuando el gobierno incorpora las tierras indígenas al resto del territorio nacional. Muchos historiadores coinciden en el hecho de que fue en esta época que el mapuche alcanza su mayor apogeo. Hay intercambio comercial que produce un ingreso económica considerable, la riqueza por parte de los caciques y familias dueños de grandes manadas de animales, joyas y aperos de plata. Los plateros serán vigorosamente

incentivados para una producción masiva de objetos que se pueden intercambiar por animales con grupos aborígenes transcordilleranos.

Mapuche, hoy

La toma de posesión de las tierras por el gobierno a fines del siglo pasado, obligó a los mapuches a quedar en situación desmembrada y minoría dominada. Para lograr su objetivo el estado asigna porciones territoriales por familia, dependiendo del número de integrantes, documentados por un título de merced, oficialmente se instauraron 3.161 reducciones entre los años 1883 y 1929. Este proceso sin lugar a dudas fue el que provocó cambios radicales en las condiciones generales de vida.

En lo económico

Cambio de su situación nómada a sedentarios. De hecho una reducción de sus tierras lo que significa una pérdida. El impacto de la sociedad dominante es desintegrador para su cultura. Sin embargo, la vitalidad y fuerzas de sus instituciones

han permitido la supervivencia a este pueblo con su lengua, su religión y sus tradiciones materiales.

En lo político

Por supuesto lo anterior influirá en forma directa en la desaparición de la organización tradicional del parentesco; la pérdida de la autoridad de los jefes en los grupos básicos hace que los mapuches deban acatar las leyes y disposiciones del estado chileno. Por otra parte, afectará el principio de exogamia entre linajes libres por una reducción que no cumple los mismos propósitos, pasando a ser el matrimonio una situación individual.

Lo cultural

Los impactos sociales, políticos, económicos, educacionales, jurídicos y religiosos, permitieron el desarrollo de un proceso de desculturización cada vez más fuerte. Poco a poco agentes externos van provocando la pérdida de ese bagaje cultural tradicional, tan rico y profundo.

Hoy la cultura difuminada, fue-

ra de su contexto, pierde paulatinamente su pasado, su lenguaje (mapudungun) y las machis hacen un gran esfuerzo por hacer prevalecer su autoridad política, religiosa y medicinal.

Actualmente la población mapuche de Chile es más o menos 500.000 personas, concentrada un alto porcentaje en la IX Región. Provincias de Malleco y Cautín. Un gran número está radicada en los grandes centros urbanos del país, Temuco, Concepción y Santiago, donde ejercen profesiones de oficios variados, debido a las presiones surgidas por los factores económicos, sociales y culturales.

Los sobrevivientes a este proceso cultural viven del producto del escaso suelo, trabajos esporádicos en su territorio o país limítrofe. Recuperando aspectos tradicionales de la cultura material, expresiones que un día pertenecieron a un modo de vida, los mapuches hoy la explotan para una producción artesanal modificada, principalmente el rubro textil; esto permite un ingreso, que como muy bien ellos lo dicen, es para sus vicios y alimentos básicos.

Manifestaciones artístico-plásticas del área mapuche

Cuando nos remitimos a los orígenes de las manifestaciones plásticas del Mapuche, como a los de cualquier pueblo, grupo o cultura americana, vemos que éstas se asocian con todos los aspectos de la vida humana, ya sean de naturaleza espiritual o material. Partiendo de esta base, se definen varias líneas que caracterizan las obras, por una parte, observamos que las necesidades básicas son resueltas de un modo funcional, destacándose las soluciones entregadas por medio de las artesanías y, en el otro extremo del espectro, apreciamos las respuestas asociadas con la decoración y con el arte, esto es, con el goce de las formas bellas y con la capacidad expresiva del hombre.

Al referirnos a estas dos últimas soluciones, las entendemos como expresiones asociadas a los aspectos espirituales de la cultura, los que le dan el carácter particular que poseen las formas, haciendo que sus peculiaridades se conviertan en representativas del pueblo, grupo o sociedad en que se producen y que ven reflejadas en esas formas u objetos

sus propias raíces.

Estas manifestaciones que surgen de la expresión del hombre constituyen -para el caso del mapuche- su arte tradicional, con fuertes raíces en el pasado.

Examinando los objetos, comprobamos que estas son manifestaciones que reflejan en sí la existencia del individuo dentro del grupo social, como queda señalado, su origen viene de lejos, desde épocas que nos remontan a los orígenes del pueblo mapuche y, quizá, asociada a las grandes culturas americanas. Sobre la configuración de los patrones estéticos y técnicos actuales converge la creación efectuada por varios pueblos, es así como podemos distinguir, en las obras de todo el país, tres grandes raíces.

- raíces culturales propias o de grupos vecinos;
- raíces españolas;
- raíces europeas, en general.

Este hecho, dificulta las posibilidades de distinguir la evolución general del fenómeno, pensando en que han existido variados flujos de

transmisión de elementos culturales que impactaron enormemente a la cultura mapuche.

Cuando intentamos describir las manifestaciones plásticas de esta cultura, nos enfrentamos a un problema que nos presenta, por una parte, una complejidad y diversidad estética, y por otra, un gran alcance geográfico e histórico. Frente a cualquier análisis a que se la someta, surge una complicada red de intercambios; a esto debemos agregar que dentro de la zona de dispersión existen áreas culturales diferentes, con características propias en el hacer, por lo tanto, no existe homogeneidad para su estudio. Un típico ejemplo, sería la manifestación textil.

Por mucho tiempo, estas expresiones se asociaron a la existencia del individuo dentro del grupo social; los objetos surgieron como respuestas a necesidades y se fueron transmitiendo de generación en generación; la artesanía nace, entonces, como expresión plástica del habitante de un lugar determinado; el tejido, para cubrirse y protegerse; la alfarería, para calentar, para cocer y servir los alimentos; objetos líticos y de cestería para la pesca y caza, es decir, surge la

artesanía para utilizarla en la vida diaria.

A estos simples objetos utilitarios que han venido cumpliendo una función necesaria, tanto en la cultura material como espiritual, algunos artesanos les han ido introduciendo variantes, para transformarlos en elementos decorativos, manteniendo muchas veces su carácter funcional, sin perder por lo tanto, su valor de obra artesanal.

¿Qué sucede entonces? Aquella obra que fue creada por necesidad para la vida diaria, elaborada cuando la ocasión lo requiera, al sufrir esta transformación suele obligar al artesano a producir para satisfacer una demanda, con los riegos que esto significa. Cambia el objetivo que tenía la manifestación, la que puede pasar a ser apreciada, más que por su funcionalidad, por ese nuevo valor decorativo. Al producirse este fenómeno, puede tenderse a una pérdida de la tradición. A lo anterior y dependiendo directamente de la masiva producción, se puede agregar una pérdida de autenticidad, la simplificación o sustitución de las técnicas y el cambio en los materiales de uso tradicional, males todos que, a veces,

son acompañados por la aceptación de sugerencias ajenas al producto y al artesano. En realidad, muchas artesanías tradicionales (“populares”) se han visto debilitadas por estos factores externos.

Oresté Plath nos dice que no se puede pedir a un creador popular que desnaturalice su creatividad para adaptarse a las exigencias de los eruditos, a lo que debemos agregar que quienes desconocen los valores culturales, también suelen tratar de intervenir en la creación del artesano. No deja de tener razón cuando agrega, no es arte el que se fabrica, lo que se realiza en serie, no se puede confundir el arte tradicional con un arte de consumo.

Situación de la artesanía en la cultura Mapuche

A lo largo y ancho del territorio en que habita el mapuche, es frecuente encontrar familias que de una u otra manera han luchado por conservar una tradición artesanal, aunque muchas han perdido algunos rasgos de autenticidad, modificando e, incluso, olvidando procesos tecnológicos.

La cerámica

Si bien es cierto que el mapuche se ha caracterizado por resguardar las formas de la cerámica utilizada en sus ceremonias y vida cotidiana, podemos detectar que en estas últimas décadas estos utensilios han sido reemplazados, en muchos casos, por otros artefactos creados por los avances tecnológicos (ollas de fierro e introducción del plástico).

Hoy son muy escasas las alfareras en las reducciones mapuches, se quejan que sus hermanos ya no usan los metawes y, poco a poco, se pierde esta tradición.

En la zona de Lumaco, a seis kilómetros sureste, encontramos a doña Rosa Huaiquil que aún persiste con sus creaciones. Nos cuenta que desde la edad de 15 años, junto a su madre, aprendió el oficio; hoy con sus 56 años se le ve muy diestra, ya sea confeccionando un cántaro o sentada en su telar manipulando los hilos, con mucha habilidad. Lo sorprendente en ella es que además de estos dominios, posee el de ser quizás la única mujer que ha incursionado en el arte de la platería

(su padre fue uno de los buenos plateros de la zona).

Viajando hacia el sur, muy cerca de Temuco, en el sector de Roble Huacho, existen dos artesanas ceramistas que realizan toda clase de objetos, desde un simple plato al más complicado de los metawes, ellas son doña Dominga Alcapán y doña Rosa Huenchumán.

Cestería

Esta manifestación artesanal es muy rica en la zona de dispersión mapuche; los productos varían según sean las fibras vegetales que se encuentran en la región: ñocha, coirón, chupón, pita, boqui, junquillo, mimbre, etc. El trabajo lo realizan hombres y mujeres que, con mucha práctica, dan origen a una serie de objetos utilitario y decorativos. Los de mayor resistencia y duración son los ejecutados con la técnica del cordón dispuesto en forma de espiral (técnica "de aduja"), muy utilizada en la zona de Arauco, Cautín y San Juan de la Costa.

Un ejemplo de ello son los Llepu o Balai que se usan para limpiar

los cereales, son tejidos con ñocha, en Arauco; con quila, en Cautín; y con boqui blanco, en San Juan de la Costa.

Una gran variedad de cesteros de las distintas zonas trabajan el mimbre dando forma a objetos de distintas estructuras, de acuerdo al uso que ellos desempeñarán; la zona más poblada en esta técnica es la de Tromén, camino a Chol-Chol, en las proximidades de Temuco. Es común ver en la feria de Temuco a mapuches ofreciendo sus productos, los que sin lugar a dudas, serán de mucha utilidad en el hogar del huinca.

Platería

Aún persiste la controversia en cuanto al aprendizaje y época de su creación. Si nos remitimos a los cronistas, éstos hacen mención de su uso en el siglo XVI. El verdadero oficio artesanal de la platería tiene su mayor auge en el siglo XVIII, época en que la moneda circulante les proporcionaba la materia prima para la realización de las joyas.

Utilizando primero la técnica del martillado, los plateros fueron

dando origen a una gran variedad de prendas, que con mucho orgullo, lucía la mujer mapuche.

Este ajuar lo componía el nitrowe (tocado de las trenzas), los chaway (pendientes o aros), el trarilonko (adorno de la frente y cabeza), trapelakucha y sikil (adorno pectoral), kilkay (especie de collar) trarikug (pulseras), el punzón y tupu (especie de agujas) y huelcuq (anillo).

Con el correr del tiempo los artesanos aprendieron la técnica del fundido que, junto al martillado o laminado, les permitiría una mayor posibilidad de trabajo y, por ende, enriquecer los tipos de piezas. En las primeras décadas del siglo XX, se observa una decadencia de este arte, el metal utilizado pierde su ley de fino, los plateros ya no trabajan, porque hay una menor demanda debido a los cambios producidos en la sociedad, sobre todo la pérdida de la independencia comercial, basada en el trueque, lo que repercutió notablemente en el quehacer del platero.

Hoy, la situación es mucho más difícil, el mapuche ha perdido sus prendas en las casas de crédito o las ha vendido a los comerciantes. Pese

al esfuerzo por mantener las tradiciones, realizadas por las propias comunidades e instituciones tanto fiscales como particulares, vemos como un arte con tanta tradición y orgullo de nuestro pueblo, tiende a desaparecer completamente. Si hacemos un recuento de los plateros existentes, con mucha suerte podemos detectar a seis de ellos que, esporádicamente, realizan algunas prendas en níquel o monedas del año 1933.

Armando Segundo y Juan Huaqui Peña, ellos viven cerca de Lumaco, en la comunidad de Rerico Chico. Segundo Vita, comunidad de Butalefu, lugar Trapa-Trapa. Juan Llanquileo, cerca de Contulmo, comunidad Huallepen Alto. Eduardo Gaminao, Perquenco, comunidad Jacinta Millanao. Nicolás Caniumir, en Temuco.

La Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Temuco, mantiene en sus talleres artesanales a algunos artesanos plateros, jóvenes que han aprendido el oficio de antiguos maestros, ellos se dedican preferentemente a realizar miniaturas de las joyas auténticas, las que son comercializadas en los propios

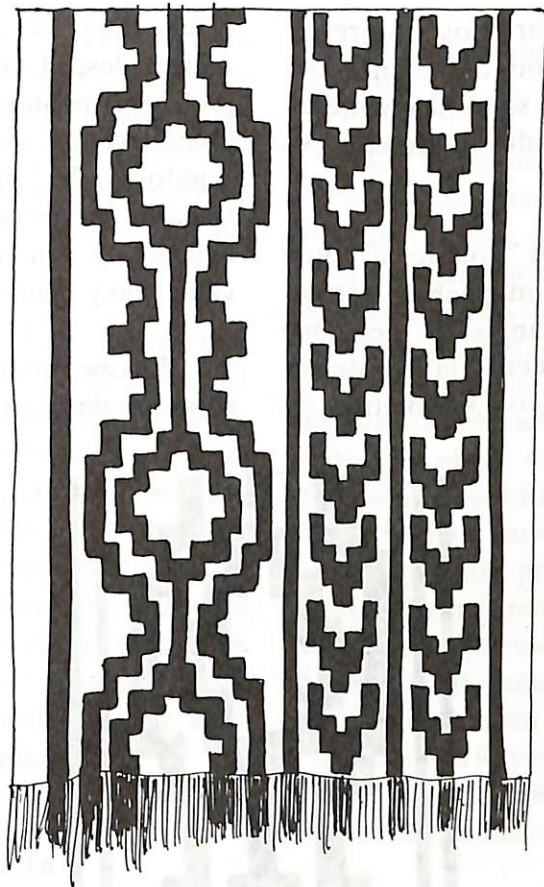
talleres, ferias y casas comerciales.

Tejidos

De cómo -en la antigüedad- la mujer mapuche aprendió este arte, se sabe muy poco, pero sí en sus variadas formas de expresión encontramos una gran similitud en su decoración con el tejido del norte, cuyos elementos figurativos están estructurados por formas geométricas, fitomorfas y antropomorfas dispuestas en franjas simétricas.

Esta manifestación plástica quizás sea la que más complejidad nos presenta para sus estudios en el área comprendida por la cultura, no todas las personas (tejedoras) realizan la variedad de tejidos que se consideran característicos del pueblo mapuche, cada forma tiende a darse por sectores, que se han especializado en distintas técnicas textiles. Lo común es que todas ellas pueden realizar un tejido simple de trama y urdimbre, con esta técnica elaboran frazadas, pontros y mantas lisas.

En la zona de Arauco encontramos un tejido de coloridos sorprendentes cuya técnica principal es



el tejido de amarra; los productos confeccionados son las lamas, caminos o senderos y bajadas, especie de “choapinos” pequeños. Esta tradición se ha mantenido pese a la escasez de materia prima y gracias a la voluntad de algunas personas que incentivan el sector.

Esta misma técnica la encon-

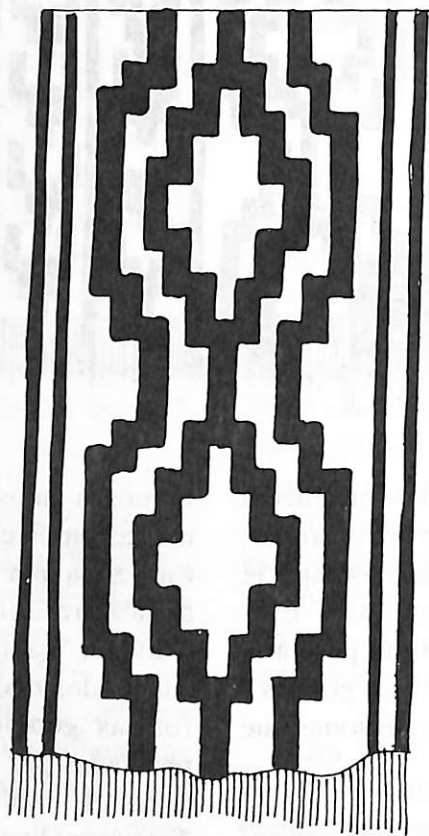
tramos a unos cuantos kilómetros más al sur en el valle de Chol-Chol; esta zona por muchos años se ha dedicado a la elaboración del poncho o manta “cacique”, llamativos por sus fondos blancos que determinan formas geométricas escalonadas, resaltadas por los campos negros o rojos. El valle comprendido entre Temuco y Quepe nos muestra el tejido

de lamas de variados colores y tamaños, sus motivos geométricos están dispuestos simétricamente en franjas, tapizando totalmente su forma.

Los pontros “coléricos” como les llaman los mapuches, estructurados por franjas de hermoso colorido, provienen de la zona de tres esquinas, a pocos kilómetros de

Nueva Imperial. En la riberas del río Allipén desde Los Laureles a Cunco, preferentemente en el sector llamado Quecherehua, están las mejores tejedoras de “choapinos”, estos trabajos pertenecen a la técnica del anudado y son típicos los colores café, rojo y blanco.

Las mejores mantas con labores o franjas decorativas las tejen en la



ribera del Cautín, avanzando a Teodoro Smith por un lado y Cherquenco por el otro, en esta misma zona podemos encontrar los pontros de franjas decorativas con motivos geométricos, los Trarihues y los bolsos.

No podemos dejar de decir que el proceso técnico en el tejido ha tenido alguna variación desintegradora de la cultura: los teñidos vegetales reemplazados por las anilinas industriales, la lana de oveja sustituida por fibras sintéticas, en fin, debemos conformarnos que esto ha ocurrido en todas las culturas de América, sometidas, muchas veces a la atropellante civilización y a la desintegración cultural.

Trabajos en madera

Junto con los líticos, el trabajo en madera tiene una larga tradición en la tierra de la araucanía; primero confeccionaron todas sus herramientas agrícolas, las que aún permanecen en algunas reducciones. Junto con estas manifestaciones, es común encontrar gran variedad de instrumentos musicales como el kultrún, la pifulka, trutruka, kakel-

kultrún y otros que son utilizados en sus ritos.

La artesanía en madera ha alcanzado un gran desarrollo en la zona de Liquiñe, que se destaca por una producción sencilla y respetuosa de los artefactos de uso doméstico, partiendo del ralí, el plato que ellos utilizaron, hasta la forma más complicada de un chanco o gallina. Estas hermosas obras son logradas con procesos muy rudimentarios: mediante hacha y azuela van dando las formas que son previamente dibujadas. Destacamos el trabajo que realizan los siguientes artesanos: Luis Antihuala Peinete, de Liquiñe. Marcelino Caripán Catrilaf, de Liquiñe. Miguel Raymán, de Quitrahue (Lumaco). Ramón Raymán Lincheo, Quitrahue (Lumaco).

Trabajo en piedra

La producción lítica sin lugar a dudas es la más antigua, pero hoy sólo trabajan los morteros de piedra y uno que otro artesano elabora pequeñas esculturas que representan una pareja de mapuches.

En las canteras de Metrenco,

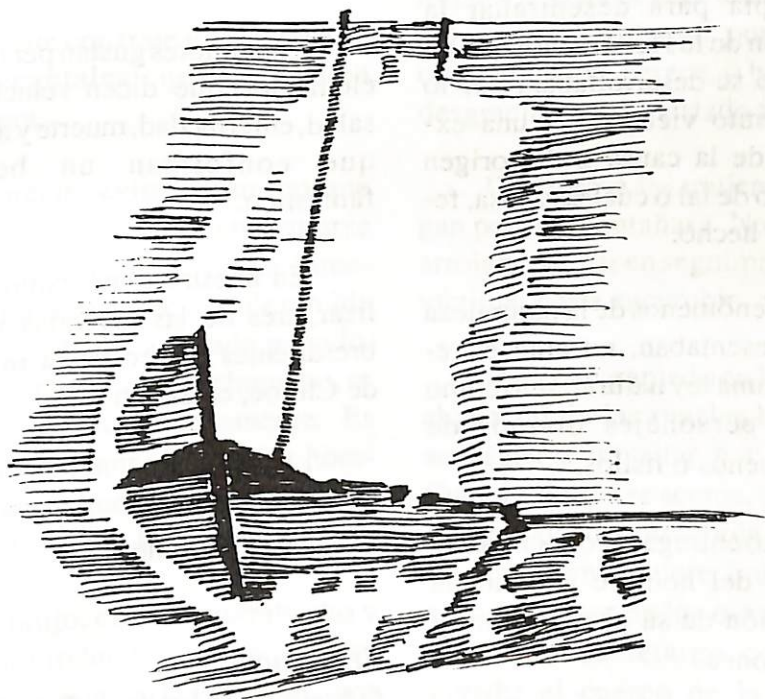
nos encontramos con varias familias que tradicionalmente han respetado este oficio. Su producción la consti-

tuye una variedad de morteros de distintos tamaños y formas, además de piedras y manos de moler. ■



la mitología de Chiloé

SEGUNDO ARTURO GALLARDO GALLARDO



Para introducir este tema debemos primeramente entender lo que es un mito; bueno, sabemos que los mitos pertenecen a una época en que la inteligencia del hombre primitivo no era apta para desentrañar la explicación de los fenómenos que en torno suyo se desarrollaban, por lo tanto, el mito viene a ser una explicación de la causa o del origen imaginario de tal o cual ser, cosa, fenómeno o hecho.

Los fenómenos de la naturaleza que se presentaban, no eran el resultado de una ley natural, sino como actos de personajes divinos de poderes buenos o malos.

El mito entrega el conocimiento de la vida del hombre antiguo, la interpretación de su pensamiento y de sus acciones.

La leyenda por otra lado, responde a los estímulos de la naturaleza circundante, así pues, puede tener una razón, una verdad, y decir re-

lación con la geografía, con un hecho histórico o con un acontecimiento que repetido y exagerado se integra al conocimiento folklórico o del pueblo.

Los chilotes gustan personificar elementos que dicen relación con salud, enfermedad, muerte y animales que conforman un bestiario fantástico.

En nuestro tema vamos a analizar, tres de las leyendas más sobresalientes dentro de la mitología de Chiloé, estas son:

- El Trauco
- La Pincoya
- El Caleuche.

El Trauco

(Thrauco - Huelle - Pompón del monte)

Ente parecido a un hombre enano y horrible, su altura no pasa de

84 centímetros. No tiene el uso de la palabra. Su vida la lleva junto a una Trauca (huella), formando su pareja biológica. Junto a sus crías vive feliz. Habita en los bosques, en la copa o en el hueco de un árbol, como en cualquiera pequeña caverna. De la selva toma sus frutos. Se desprende de los murtales con su hachita de piedra, con la que da fuertes golpes en los árboles.

Se viste con traje y sombrero de fibras vegetales: quilineja, una enredadera.

Es preciso evitar el ente, porque si toca la mala suerte de encontrarse cara a cara con él, le suelta inmediatamente un aire, dejándole torcida la boca, jorobado, atontado y mudo. Pero si el ente no ve al ser humano, se le puede observar impunemente. Es enteramente riguroso con los hombres. Parece que con las mujeres no es del todo malo, las atrae.

Es brujo, enano, contrahecho y capaz de producir enfermedades en los niños y aun en los grandes, que alcanza a ver. Hay que evitar que él lo mire a uno porque si esto acontece puede quedar parálítico. Y si él roza, como lo hace con los niños es mucho

más grave, ya que su aliento termina con la vida ellos. Es de mirada, aliento y contacto malsano.

Su pies, sin talón ni dedos, son unos muñones informes: su aspecto es aterrador y espeluznante, y su mirada, como la del Basilisco, mata a las personas que aún no ha reparado en él, o bien las deforma espontáneamente, dejándola con el cuello torcido y sentenciada a morir antes del año. Sin embargo, por una justa compensación, perece, si ha tenido la desgracia de ser avistado primero.

Desflora a las mujeres que vayan por las montañas. No vacila en arrojar al mar en seguimiento de su víctima, hasta sucumbir.

Pasa encaramado en los árboles al acecho de las muchachas que se arriesgan a transitar por el paraje. Cuando alguna se acerca, corre hacia ella y se queda mirándola fijamente. La muchacha quiere huir, pero el extraño fulgor de los ojos la retiene. Un doloroso letargo comienza a invadir el cuerpo de la víctima y pronto cae en un alucinante sueño de amor. Cuando despierta, sonrío al verse adornada de hojas. Pero luego advierte que sus ropas y sus cabellos

están desordenados. Presa del pánico corre hasta su casa, en donde cuenta que ha visto al Trauco.

Varias son las maneras que tiene el Trauco de manifestar su presencia:

-Anuncia su visita a una casa enviando sueños lúbricos a las personas del sexo opuesto y transformándose en esos sueños en un joven de buena presencia.

-Hace oír un ruido ensordecedor, semejante al de una tropa de animales bravíos que fueran pasando atropelladamente.

-Semeja un hachero que se ocupa de derribar los palos de la montaña.

-Se muestra repitiendo en son de fisga, las voces o gritos o golpes de hacha de los labradores, a quienes es difícil convencer de la verdadera causa de esta repercusiones del sonido.

-Deposita sus materias fecales en los troncos de los árboles o en los umbrales de las vivien-

das: todo esto cuando no tiene a bien exhibirse en su propia espantable forma, que es causa de tantos maleficios y desgracias.

Estos maleficios, a más de los enumerados, son las jorobas, la parálisis facial, el tullimiento o dislocación de los huesos, el tortícolis, el desaimiento o dejadez con que algunas veces suele amanecer el cuerpo.

-La muerte en corto plazo para el que ha tenido la desgracia de pisar o sólo mirar sus deposiciones.

-El malograrse el carbón que se está haciendo en la hornada y el cual al arder en el brasero, chisporrotea sin cesar; lo que se ha debido a que el Trauco lo ha pisado.

Defensa o amuletos contra el Trauco.

1. Arrojarle un puñado de arena, con el objeto de que él se ocupe en contar los granos, y dé tiempo

a los moradores de la casa para ponerse a salvo de sus ataques.

2. Tirar sargazo o derramar ceniza en las cuatro esquinas de la casa.
3. Hachar las esquinas de la casa.
4. Hacer una cruz con dos cuchillos.
5. Hace silbar un huiro, alga o cochayuyo.
6. Contar los sueños que el con Trauco se han tenido.
7. Pasar por el humo a la persona que haya sido mirada o torcida por él.
8. Ir arrastrando y azotando el pahueldún, que es el bastón del Trauco. Se dice que él siente en sí los golpes que se descargan sobre el pahueldún.
9. Quemar las materias fecales del Trauco.
10. Hacer la necesidad menor en el centro del fogón.
11. Desmenuzar y frotar ajos entre

las manos, porque el olor lo ahuyenta.

12. Insultarlo en voz alta, si bien en este caso el Trauco se venga golpeando al que le denuesta o dejando sus deyecciones en el umbral de la vivienda.

Muerte del Trauco

Una vez cogido el Trauco, colgarlo sobre el fogón, donde se convierte en un palo que destila cierto aceite, con que son frotadas, con excelentes resultados, las víctimas de sus maleficios.

La Pincoya

La Pincoya es una sirena o ninfa, que a veces anda acompañada por su marido, el Pincoy; ambos son rubios. En algunas ocasiones abandona el mar y excursiona por ríos y lagos.

Su misión es fecundar los peces y mariscos bajo las aguas y de ella depende la abundancia o escasez de estos productos

Atrae o aleja de la costa a los peces y mariscos.

Cuando un pescador ve de mañana surgir de las profundidades de las aguas a la Pincoya y ésta danza en la playa mirando hacia el mar extendiendo sus hermosos brazos, hay alegría en todos, porque este baile es el anuncio de pesca abundante. Si danza mirando hacia la costa, alejará a los peces.

Si la Pincoya no favorece con

pesca a un lugar, quiere decir, ha arrastrado la abundancia a otro más necesitado.

Para ser favorecido por la Pincoya, es necesario estar contento, por esto los pescadores se acompañan de amigos y amigas alegres y reidores.

Si se pesca o marisca con mucha frecuencia en el mismo lugar, la Pincoya se enoja y abandona aquel frente, que luego queda estéril.



El Caleuche

Es un buque que navega y vaga por los mares de Chiloé y los canales del sur. Está tripulado por brujos poderosos, y en las noches oscuras va profusamente iluminado. Tiene alumbrado y velamen color rojo, por andar tripulado por brujos. Por lo general, en sus navegaciones no cesa a bordo la música. Se oculta en medio de una densa neblina que él mismo produce. Jamás navega a la luz del día.

Si casualmente alguna persona que no sea bruja se acerca, éste se transforma en un simple madero flotante; y si el individuo intenta apoderarse del madero, éste retrocede. Otras veces se convierte en una roca o en otro objeto cualquiera y se hace invisible. Sus tripulantes se convierten en lobos marinos o en aves acuáticas. Se asegura que los tripulantes tienen una sola piedad para andar y que la otra está doblada por la espalda, por lo tanto andan a saltos y a brincos. Todos son idiotas y desmemoriados para asegurar el secreto de lo que ocurre a bordo.

Al Caleuche no hay que mi-

rarlo, por que los tripulantes castigan al que lo mira volviéndoles la boca torcida, la cabeza hacia la espalda o matándoles de repente, por arte de brujería. El que quiera mirar al buque y no sufrir el castigo de la torcedura, debe procurar que los tripulantes no se den cuenta de su audacia.

Este buque navega cerca de la costa y cuando se apodera de una persona, la lleva a visitar ciudades en el fondo del mar y le descubre inmensos tesoros, invitándola a participar en ellos con la sola condición, de no divulgar lo que ha visto. Si no lo hiciera así, los tripulantes del Caleuche lo matarán en la primera ocasión que volvieren a encontrarse con él.

Todos los que mueren ahogados son recogidos por el Caleuche, que tiene la facultad de hacer la navegación submarina y aparecer en el momento más preciso donde se le necesita para recoger a los naufragos y guardarlos en su seno, que les sirve de eterna mansión.

Cuando el Caleuche necesita reparar su casco o sus máquinas, escoge de preferencia los barrancos y

acantilados, y allí, en las altas horas de la noche, procede el trabajo.

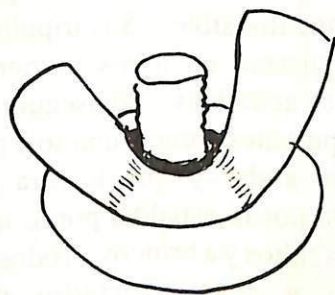
Es el buque de los brujos, que anda por debajo de las aguas en el mar. Este buque arriba de preferencia a tres puertos que son: Llicaldac, Tren-Tren, en la costa del departamento de Castro, y Quicaví, donde está la Cueva y la corte del Rey de los brujos. El Rey de la Cueva abandona su caverna y monta en un Caballo Marino, que avanza con más velocidad que el Caleuche, para cruzar las olas y subir a su barco de los espíritus.

El Caleuche tenía por esposa una loba, que fue muerta por unos pescadores de la Isla de Tenglo, frente a Puerto Montt. Muy enojado el Caleuche por esto, juró vengarse, mandando a Puerto Montt grandes males y robándose la niña más bonita del puerto. Se sabe que los males fueron erupciones del volcán Calbuco, unos incendios que consumieron propiedades.

Hace algunos años salió de la villa de Chonchí una esbelta chalupa tripulada por varios vecinos y dirigida por un joven muy conocido, hijo de un respetable habitante del lugar.

La chalupa no volvió más. Cuando al padre se le comunicaron los temores que había en el pueblo de que la embarcación hubiera naufragado, se limitó a sonreír de una manera extraña y significativa. Aquella sonrisa fue para los inteligentes una revelación: el hijo, a no dudarlo, se hallaba en salvo y seguro a bordo del Caleuche.

Desde ese día el padre comenzó a enriquecer rápidamente, y varias noches se oyó arribar cadenas al pie de la casa del afortunado comerciante: era el Caleuche que desembarcaba furtivamente en la playa cuantiosas mercaderías. Cuando un comerciante hace una rápida fortuna, es porque mantiene ocultas relaciones con el Caleuche. ■



BIBLIOTECA MUNICIPAL
"PEDRO MONCAYO"

IBARRA



Cidap
Ecuador-OEA

Departamento de Publicaciones
CENTRO INTERAMERICANO
DE ARTESANIAS Y ARTES POPULARES
Cuenca - Ecuador

Abril de 1992