

La cerámica de Quinchamalí como patrimonio cultural nacional. Dimensiones materiales e inmateriales de una tradición alfarera

Gabriela Campaña Gibson¹

Recibido: 14 de abril de 2018

Aceptado: 04 de mayo de 2018

RESUMEN

Entendida la cultura popular como la expresión de la imaginación creativa y autónoma de un pueblo que le da identidad a una nación, este artículo da cuenta de la importancia que posee el patrimonio material e inmaterial de la cerámica de Quinchamalí, Chillán, Chile. A partir de una descripción de su cadena operativa, evidenciaremos los elementos constitutivos de la producción de dicha cerámica, desde la recolección de la materia prima hasta la comercialización y valoración del producto final. Entendiendo la tecnología como un sistema donde realidad social y materia natural se transforman, observaremos estos procesos a la luz de la transmisión del conocimiento que guardan los artefactos, dándole un soporte a la memoria y la identidad local y nacional. Finalmente, a partir del trabajo etnográfico con Victorina Gallegos Muñoz —Maestra Artesana (2016)—, pondremos en relación esta cadena operativa con el cuerpo social que la acompaña en este quehacer, tomando como eje de análisis la representación cerámica que realiza de la cantora (la Guitarrera), y reflexionando sobre los desafíos que signan hoy a esta tradición en tanto portadora de patrimonio.

Palabras clave | *Tradición alfarera, cultura popular, cadena operativa, patrimonio material e inmaterial.*

¹ Antropóloga Social, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. Correo electrónico: gabrielac.gibson@gmail.com.

ABSTRACT**The ceramic of Quinchamalí as a national cultural heritage. Material and immaterial dimensions of a pottery tradition**

Understood popular culture as the expression of the creative and autonomous imagination of a people that gives identity to a nation, this article gives an account of the importance of the material and immaterial heritage of the ceramic of Quinchamalí, Chillán, Chile. From a description of its operative chain, we will show the constitutive elements of the production of this ceramics, from the collection of the raw material to the commercialization and evaluation of the final product. Understanding technology as a system where social reality and natural matter are transformed, we will observe these processes in light of the transmission of knowledge stored by the artifacts, giving support to local and national memory and identity. Finally, from the ethnographic work with Victorina Gallegos Muñoz —Maestra Artesana (2016)—, we will relate this operative chain to the social body that accompanies it in this task, taking as axis of analysis the ceramic representation that she makes of the singer (the Guitarrera), and reflecting on the challenges that mark this tradition today as a patrimony carrier.

Keywords | *Pottery tradition, popular culture, operational chain, material and immaterial heritage.*

COMIENZO: RECOLECCIÓN DE LA ARCILLA

El siguiente trabajo busca visibilizar los vínculos entre la expresión tecnológica y las dimensiones sociales que posee la cerámica de Quinchamalí, en tanto cultura popular relativa a la cultura campesina de la zona centro sur de Chile. La utilización de la greda en su estado natural (arcilla y limo), combinada con arena y greda amarilla, permite a las artesanas producir manualmente un artefacto con distintas funciones, tanto utilitarias como ornamentales. De este modo, desde la propia conjugación de las materias primas, este quehacer posee un conocimiento que se transmite de generación en generación. Los objetos culturales que se producen constituyen, entonces, un vehículo de conocimiento local y un portador de memoria e identidad, reconociéndose como parte de un patrimonio material e inmaterial. En este marco, desde un enfoque cualitativo basado en la etnografía interpretativa, este artículo propone una reflexión acerca del valor de dichas piezas, y la importancia de visibilizar el proceso tecnológico y el cuerpo social que lo pone en práctica.

La localidad de Quinchamalí se ubica a 32 kilómetros al suroeste de Chillán en la actual región del Biobío, prontamente región de Ñuble. Las piezas artesanales que allí se elaboran, cobran forma dentro un ordenamiento espacial y productivo. Por el lado norte, señala Valdés (1993), las piezas cerámicas que se han elaborado tradicionalmente se caracterizan por ser piezas cerradas y de tamaño mediano y chico; es decir, juguetes y objetos de carácter zoomorfo y antropomorfo ornamental. Allí nacieron formas tales como la guitarrera, el jinete a caballo, el chanco-alcancía, las cabras, o la vaca parida (p. 58). Por el lado sur, en cambio, Quinchamalí colinda con las localidades de Santa Cruz de Cuca y Las Ánimas, hogares campesinos que se encuentran extendidos entre lomajes y que poseen una menor influencia del exterior. Las piezas que se confeccionan en esta zona son de carácter utilitario, abiertas y de mayor tamaño. Muchas de éstas preservan formas antiguas: ollas, olletas, callanas. Dicho ordenamiento establece que las piezas ornamentales expresan un contacto temprano con la urbe; mientras que, en el lado sur, se reproducen diseños más antiguos y destinados a fines utilitarios (Valdés, 1993). En la actualidad, sin embargo, la división norte/sur resulta más flexible, matizando los patrones que durante los años cincuenta se advertían como más determinantes y marcados.

Junto con Pomaire y Pitren, Quinchamalí posee una alta tradición alfarera (García Roselló, 2007). A esta localidad se la ha definido como una unidad productiva doméstica con alta orientación comercial, con una producción de cerámicas ornamentales (zoomorfas y antropomorfas) y utilitarias. La cerámica de Quinchamalí se caracteriza por su color negro brillante y decoración blanca, rasgos persistentes en el tiempo: las alfareras que han dedicado su vida a este oficio han mantenido las mismas técnicas, herramientas y estilos que aprendieron por herencia materna, evitando la incorporación de tecnologías y logrando una baja permeabilidad a los cambios durante más de cien años. En este sentido, se ha interpretado que la conservación de su elaboración revela el mantenimiento de antiguas tradiciones: por una parte, la tradición mapuche; por la otra, la española. De esta forma, Espinoza señala que “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” (Espinoza, 1992, p. 30).

El carácter único de esta expresión es parte de un proceso que tiene 16 etapas. Desde la búsqueda de la materia prima, el modelado, bruñidos, lustrado, dibujo, cocción, ahumado, hasta finalmente, la aplicación de *colo* blanco sobre el dibujo, todo está hecho a mano (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018; García Roselló, 2007; 2011). Asimismo, el oficio alfarero se vincula con el territorio y

la naturaleza que rodea a Quinchamalí; se adecúa al curso de las estaciones, tanto a los tiempos de frío y de calor, estaciones del año y el ciclo lunar. También prevalecen ciertos mitos para que la loza no se salte, trice ni quiebre; y se conocen los sabores, los colores y las texturas de las arcillas (Montecino, 1986). Poner atención a este conjunto de procesos permite poner en evidencia el valor inmaterial que posee la cerámica de Quinchamalí, observando los modos en que las dimensiones simbólicas de esta práctica (tradición, memoria e identidad) se vinculan estrechamente con las formas de hacer (materia, técnicas y herramientas) que se observan en su cadena operativa. Es así como el artefacto cultural nos permite relacionar al mismo tiempo materia, pensamiento y organización social (Lemonnier, 1986; 1993); dando cuenta de sus cambios y sus continuidades. La cadena operativa como categoría analítica constituye una herramienta útil para superar el nivel individual de las piezas, y entender actitudes productivas grupales; a la vez, demuestra la necesidad de analizar cualquier producción más allá de las cadenas operativas tecnológicas. Por ello, implica observar toda la serie de operaciones que van desde una materia prima en estado natural hasta el estado fabricado (Lemonnier, 1986).

El marco que ofrece el campo del patrimonio nos permite situar esta tradición de Quinchamalí en los procesos de construcción de valor material y simbólico de un pueblo. Según la UNESCO (2003), el patrimonio cultural es un producto de la creatividad humana: se hereda, se transmite, se modifica y optimiza de individuo a individuo y de generación a generación. Su importancia radica en su capacidad de referir a tradiciones y rasgos comunes de una nación o sociedad. En el año 2014, la cerámica de Quinchamalí fue denominada “Tesoro Humano Vivo”, lo cual implicaba un compromiso de parte de la institucionalidad cultural por contribuir a su salvaguardia, “a través de iniciativas programáticas tendientes a la identificación, registro, investigación, reconocimiento, promoción y valoración de las expresiones de su patrimonio inmaterial” (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018, párr. 2). Sin embargo, al mismo tiempo, existe un desconocimiento profundo por parte de la sociedad civil sobre esta cerámica. Poco se sabe de sus orígenes y de su materialidad; se desconoce el proceso tecnológico que conlleva el artefacto; y no se reconoce la herencia y transmisión del conocimiento. A pesar de su puesta en valor a partir de una política pública, aún falta mucho para dar este salto y potenciar el fortalecimiento interno de las alfareras que aún resisten y mantienen la tradición, por ejemplo, a través de la dignificación del costo monetario que porta el trabajo artesanal.

Este artículo abordará estas tensiones y problemáticas a partir de cuatro secciones. En primer lugar, identificaremos ciertos antecedentes que permiten pensar esta

expresión cultural como una contribución a la diversidad de la nación, en tanto producción singular que desafía el relato modernizante desde su carácter popular y enraizado en el territorio. A continuación, situaremos la producción cultural de Quinchamalí en el marco de los esfuerzos del siglo XX por registrar y poner en valor la cultura popular, reflexionando sobre sus aportes históricos a la representación de “lo chileno”. En tercer término, reflexionaremos en torno a la cadena operativa de la cerámica de Quinchamalí, observando los procesos de elaboración cerámica por parte de las artesanas y los modos en que éstos entran en relación con el espacio social, económico y cultural. Finalmente se abordará, desde una mirada etnográfica, el caso particular de Victorina Gallegos Muñoz, elegida maestra artesana el año 2016 por parte del Consejo de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, indagando en el actual momento en que se encuentran las artesanas, y las problemáticas y desafíos que entraña para ellas los procesos de patrimonialización de sus producciones.

LA CULTURA POPULAR DE QUINCHAMALÍ: APORTES A LA DIVERSIDAD DE LA NACIÓN

Las expresiones cerámicas de Quinchamalí son parte de un entramado social creativo y autónomo, que es producto de la acción de las alfareras pertenecientes a una cultura popular aferrada a este territorio. Estas construcciones identitarias, sin embargo, no siempre han tenido el lugar y reconocimiento que merecen; por el contrario, han sido un territorio de disputas y resistencia en el marco de los procesos históricos que han tenido lugar en el último siglo. En buena medida, la puesta en valor de la cultura popular y sus tradiciones asociadas implica un cuestionamiento al proyecto oligárquico, el cual impuso durante el siglo XIX su modelo de valores y conductas al conjunto de la sociedad (Valencia, 1999). Todo ello debe ser leído a la luz de los procesos de modernización en América Latina y Chile, y las profundas transformaciones sociales y económicas que vinieron aparejadas —el aumento de la producción económica; la migración del campo a la ciudad; la industrialización y sus pugnas sociales; entre muchas otras—. Para el historiador Julio Pinto, el concepto de modernización alude “a la experiencia del capitalismo, pues fue ese nuevo proceso económico y social el que hizo de las relaciones de mercado el patrón cada vez más universal de conexión e interacción entre los actores, tanto colectivos como individuales” (Pinto, 2002, p. 97). Dentro de este modelo económico, influido por las culturas europea y norteamericana, no sólo habría una modificación en las relaciones laborales: “su objetivo final era civilizar la sociedad y esto incluía el

progreso moral e intelectual de los sectores populares” (Valencia, 1999: 157). Así, dicho proyecto implicó una modificación significativa de la vida popular íntima, sus hábitos y las conductas de su vida privada.

Los procesos de construcción de los imaginarios nacionales pueden leerse a partir de las resistencias que las expresiones populares ofrecen a la clase oligárquica y su discurso dominante y totalizante. Homi K. Bhabha (2010) define la nación como un sistema de significación cultural y representación de la vida social, más que como una disciplina de la organización social. Están en juego, por tanto, las dimensiones simbólicas del proyecto colectivo y sus posibles desencuentros. Como afirma Bhabha, “la nación es, dentro de las representaciones culturales de la modernidad, una de las principales estructuras marcadas por la ambivalencia ideológica” (2010, p. 15). La idea de nación cobra sentido cuando se reconocen las diversas expresiones territoriales que organizan la estructura social respecto a las necesidades propias de una localidad. El conocimiento del medio, de las relaciones económicas, las prácticas simbólicas y materiales transmitidas, sus reflexiones y valores, son parte de la construcción identitaria, que es diversa y difícil de homogenizar. Como aclara Salazar (citado en Larraín, 2001), cada cultura popular es independiente y opuesta a la cultura oligárquica de la élite, puesto que su práctica y discurso nacería como una verdadera contracultura de la modernidad, señala Parker (citado en Larraín, 2001). Desde este punto de vista, la cultura popular corresponde a un sustrato fundamental de la identidad chilena, en tanto “es la única que tiene características de imaginación creativa y de autonomía” (Larraín, 2001, p. 173); detenta, por tanto, un carácter “genuino” y “propio” que la posiciona como verdadera expresión de un pueblo.

En este sentido, la práctica artesanal de las alfareras de Quinchamalí —como muchas otras en Chile y América Latina—, representa una resistencia frente a la propuesta totalizante de los discursos hegemónicos, en tanto su existencia materializa sistemas de valor y formas de vida constitutivos del paisaje y el territorio. Son expresión de una diversidad multiforme que no puede ser contenida en el proyecto modernizante de la nación. Al hacer propia la práctica alfarera, las loceras moldean la tradición a sus propios contextos, y dan lugar a elaboraciones singulares que se distinguen de otras producciones artesanales, como Pomaire o Pilén. Como señala Ingold (1990), el paisaje se constituye como un testimonio de las vidas y obras de las generaciones que han habitado el mundo, y esas biografías e identidades personales se configuran mediante sus acciones y movimientos en el paisaje. La cerámica de Quinchamalí opera creativamente desde su territorio, desarrollando una propuesta que se apropia de los recursos locales para disputar los sentidos de lo nacional y “lo chileno”. Dan cuenta, de este modo, del carácter dinámico e histórico de las

identidades, que no se resuelve en una versión única o definitiva capaz de señalar exhaustivamente y para siempre lo que le es propio.

Las formas que adquiere la conformación de una cultura popular se tiñen, de este modo, de las particularidades que cada tradición y territorio les imprimen. Existen diversas figuras significativas de la tradición campesina, que son actualizadas y significadas dentro del entramado singular de la cerámica de Quinchamalí: la “guitarrera”, que retrata a la cantora con una guitarra; o la “pajarera”, que demuestra el vínculo de la naturaleza, el ser humano y los animales, representando a una mujer que sostiene un balde que da agua a dos pájaros. Aun cuando cada alfarera dará forma según sus propios rasgos, el proceso tecnológico tradicional se mantiene y ofrece un testimonio material que representa y recrea su paisaje a través de la greda. Persiste el color negro de la cerámica; y su decoración floral o de espigas de color blanco. La expresión alfarera, íntimamente enlazada con el mundo campesino, es parte de una tradición oral que configura su mundo a partir del aprendizaje y experiencia con la naturaleza.

Al igual que la vida de cada una de las alfareras, sus familias y el contexto que las rodea, la cerámica de Quinchamalí ha experimentado transformaciones y continuidades. En la actualidad, las alfareras señalan que sus piezas se diferencian de las antiguas en dos elementos principales: por una parte, por tener un dibujo menos preciso respecto a la técnica; por la otra, por poseer mayor peso debido a los cambios de la materia prima, posiblemente afectada por los procesos de formación de suelo. Sin embargo, se mantiene el color negro producido —tras la cocción— por un proceso de ahumado con bosta de caballo, y el dibujo basado en las flores y espigas con la aplicación de *colo* blanco. La resistencia a los cambios y la permanencia en el tiempo de la tradición alfarera de Quinchamalí dan lugar a una construcción identitaria y de memoria que aporta, a su vez, a las variadas expresiones de una identidad nacional. Ello nos remite al carácter dinámico e histórico del patrimonio, que —como ha sostenido Ballart— vincula el pasado y el presente y “relaciona, conecta, vía objetos físicos, unos seres con otros: los hombres y mujeres de ayer con los hombres y mujeres de hoy” (Ballart, 2010, p. 17). Por ello, el valor patrimonial que adquiere esta herencia alfarera se encuentra tanto en los aspectos materiales, —las herramientas, los lugares de fabricación y el artefacto en sí— como en los inmateriales —incluyendo la transmisión del conocimiento, las técnicas y el entramado social que lo sostiene—.

LA TRADICIÓN CAMPESINA DE QUINCHAMALÍ EN LAS REPRESENTACIONES SOBRE LO CHILENO

La cultura campesina de Quinchamalí constituye un referente significativo en la representación de “lo chileno”. Desde la literatura a las expresiones visuales, diversas experiencias artísticas que retratan estas prácticas y formas dan cuenta de un interés político y académico que las enaltece y dignifica a través del arte. Se trata de una importante vía de transmisión y comunicación de lo que es Quinchamalí hacia el mundo; no sólo por su cerámica, sino por todo aquello que ella plasma en tanto portadora de una tradición popular.

Durante la primera mitad del siglo XX, la cultura popular de nuestro país ofreció a diferentes actores sociales un espacio de indagación sobre la identidad colectiva y de la nación. Entendida como un espacio de creatividad de la población local, la cultura campesina estuvo en el centro de diversos procesos de visibilización y reestructuración del mundo social. Todo ello tuvo lugar en el marco de importantes cambios en el escenario político del país: tras las inéditas alianzas de la clase obrera con el sector campesino, y su materialización en la creación del Partido Comunista (1912); el Partido Socialista (1933) y el Frente Popular (1936), se producen diversas tensiones entre los sectores populares y la burguesía que controlaba el país. Será en el contexto de los gobiernos radicales (1938-1952) que estos desencuentros cobrarán fuerza en el plano cultural y simbólico. El nuevo impulso que experimenta el Estado como actor predominante del desarrollo local y como garante del compromiso social, tendrá como contraparte cultural la expansión de la educación pública: este proceso, “en el ámbito superior y de extensión, tendrá su epicentro en la Universidad de Chile” (Ramos, 2012, p. 118). Es así como la institucionalidad pública y académica se hace cargo del estudio y visibilización de las expresiones populares.

En 1935, Tomás Lago realiza la Primera Exposición de Objetos Típicos Tradicionales, con ocasión de la V Conferencia Internacional del Trabajo. Por otra parte, las Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual habían expresado su interés en el arte popular como un relevante recurso y valor propio, a través de su apoyo a la Exposición de 1943. La creación en 1944 del Museo de Arte Popular Americano (MAPA), era fruto de este espíritu americanista y ya desde sus inicios proyectaba su trabajo con una manifiesta intención: relacionar la actualidad artística de la vida popular con las costumbres arcaicas sobrevivientes en sus artesanías, arrancando el complejo de inferioridad que pesa sobre aquel

trabajo ancestral (Lago, 1964 citado en Ausensi, 2016). Del mismo modo, también en el marco institucional universitario, el folklorólogo Oreste Plath (César Octavio Müller) publica con sistematicidad material académico sobre diversas expresiones populares en Chile.

En este espíritu epocal propio de los años cincuenta y sesenta, donde la mirada se vuelca a lo nacional y su valorización (Hormazábal, 2013), la cultura campesina de Quinchamalí será particularmente visitada. El destacado pintor y grabador chileno Nemesio Antúnez da cuenta de este clima de época: “Yo era pintor chileno y pintaba lo chileno a mi manera. Alguien dijo por ahí que no existe la ‘pintura chilena’. Es cierto, pero existen los pintores chilenos que pintan Chile” (Antúnez, 1988, p. 13). En sus litografías, podemos encontrar diversas representaciones de la localidad en cuestión: *La trilla de Quinchamalí* (1954), *Almuerzo en Quinchamalí* (1954), *Después de la Fiesta* (1955) y *La Cueca de Quinchamalí* (1955). En estas representaciones se visualizan figuras como la de la cantora o “guitarrera”, quien fue y es protagonista del canto en la cultura campesina chilena: tocaba la guitarra y cantaba canciones según el repertorio para cada ocasión —animando una fiesta o matrimonio, toda la noche si era el caso; acompañando los velorios de angelitos o celebrando un santoral—. En las litografías de Antúnez se expresan los espacios públicos de fiesta, además de elementos como cántaros, vasijas, vasos, bailarines y tañadores, logrando una síntesis que incorpora los símbolos quinchamalinos en su lenguaje visual (Hormazábal, 2013).

La tradición de Quinchamalí también se hace presente en otras representaciones artísticas de mediados del siglo XX: en la poesía con Pablo Neruda, quien escribe “Una señora de Barro”; o en las obras visuales de Violeta Parra, que plasman a la cantora campesina y la cerámica de Quinchamalí. Estos gestos de rescate artístico hicieron posible que las piezas artesanales, tradicionalmente asociadas a las clases bajas y populares, fueran abstraídas del mercado y la venta callejera para ingresar a instancias académicas —como museos y colecciones universitarias—, las cuales operaban como “legitimadoras y calificadores del arte” (Ausensi, 2016, p.10). De este modo, y en el contexto del gran interés que generaban las manifestaciones populares gracias al apoyo que les brindaban los gobiernos de la época (Moreno, 1998), la cultura campesina de Quinchamalí fue observada e incorporada a un relato sobre lo chileno, conformándose como un referente local y nacional.

LA CADENA OPERATIVA COMO PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL

Hemos apuntado que la cerámica de Quinchamalí constituye una expresión patrimonial tanto material como inmaterial, y que el estudio de la cadena operativa de su manufactura ofrece una buena aproximación para la puesta en valor de estas tradiciones cargadas de memoria e identidad. En tanto expresión dual de patrimonio, vemos que esta tradición refuerza el sentido de comunidad con una identidad propia, dando lugar a formas y prácticas que son percibidas por otros como distintivas o características. El rol de la alfarera de Quinchamalí otorga identidad a la localidad de donde proviene, articulando lo individual y lo colectivo en una memoria que, aunque se enraíza en cada sujeto, es entendida como “la extensión de la del colectivo; se nutren y conforman mutuamente” (Araya y Chavarría, 1996, p. 21), produciendo una identidad grupal, y tomando un rol en la conservación, resignificación y reelaboración de su pasado.

Siguiendo esta línea, examinaremos los valores del patrimonio de Quinchamalí en sus aspectos tangibles e intangibles, de acuerdo a la distinción realizada por Ballart (2010) en torno a los artefactos: sus valores de uso; formal; y simbólico-significativo. El *valor de uso* tiene por objetivo satisfacer una necesidad, un propósito práctico, ya sea utilitario u ornamental. En términos tangibles, esta dimensión de valor refiere a cualidades como la materialidad, fortaleza y forma útil de las piezas de loza; respecto de su carácter intangible, refiere al conocimiento que se puede obtener directamente del objeto, por ejemplo, conocer sobre las vidas pasadas de esta tradición. Por otra parte, el *valor formal* guarda relación con el despertar de los sentidos, el placer estético y la emoción que proporcionan las piezas. Finalmente, el *valor simbólico-significativo* se asocia al objeto como vehículo de transmisión de ideas y contenidos; vehículo de comunicación entre distintos mundos. La expresión cerámica es portadora de sentido; de significado. “La comprensión de los significados del objeto histórico constituye el núcleo de lo que se denomina interpretación” (Ballart, 2010, pp. 21-22). Todos estos niveles de valor se expresan en la alfarería de Quinchamalí. Reconocemos en esta cerámica un valor utilitario, porque cada pieza cumple una función. También podemos observar el valor formal de cada uno de sus objetos: la manufactura de la guitarrera, por ejemplo, da cuenta de un trabajo riguroso y detallado que apela a la sensibilidad de los compradores. Finalmente, tanto las técnicas como la iconografía que hacen posible estas piezas —conectando el pasado con el presente

y transportando los significados sociales y culturales—, dan cuenta de un valor simbólico-significativo.

El desarrollo de la cerámica de Quinchamalí no puede entenderse sin considerar los aspectos inmateriales que lo generan. Inserta dentro de una cultura que se traspasa de generación en generación, esta práctica alfarera responde a las lógicas de transmisión y aprendizaje de la oralidad, la cual —como apunta Ong (1987)— no sólo tiene lugar mediante un estudio estricto, sino que también a través de distintas prácticas de la vida cotidiana: observar, escuchar, gesticular, participar, abstraerse. De este modo, el artefacto cultural no sólo posee sus propiedades físicas, sino que también lleva consigo diferentes elementos tanto culturales, sociales, económicos y naturales. Los artefactos, define Ballart, son “producto del ingenio humano hechos a partir de la modificación o transformación de recursos materiales que ofrece el medio natural sobre el que el grupo humano actúa” (Ballart, 2010, p.15). Nos detendremos, a continuación, en aquellos procesos —la cadena operativa— que permiten materializar esta conjugación de factores en el producto artesanal más representativo de Quinchamalí: su cerámica característica.

La tradición alfarera de Quinchamalí tiene una baja permeabilidad a los cambios respecto de otras localidades con tradición, como Pomaire, donde el torno fue introducido a mediados del siglo XX. En Quinchamalí, en cambio, la confección es aún a mano y sin tecnología. Las herramientas utilizadas por las loceras son simples y la mayoría elaboradas a partir de pequeños trozos de madera y cuero: emparejador, tablilla, raspador, mate, cordobán, paleta, palillo, bruñidor. También se utilizan utensilios para otros usos: cucharas, clavos y agujas de vitrola (García Roselló, 2007). La loza quinchamalina se puede clasificar en *utilitaria* y *ornamental*. Algunas piezas utilitarias son de carácter zoomorfo (chancho-fuente, jarro-pato, chivo-alcancía); otras tienen un carácter antropomorfo (guitarrera abierta, acordeonista); y otras, simplemente vasijiforme (fuentes, ollas, vasos). Las piezas ornamentales tienen por objeto ser decorativas (García Roselló, 2007; Montecinos, 1986; Valdés, 1993; Martínez, 2013).

García Roselló (2011) establece tres procesos técnicos principales en la tradición cerámica de Quinchamalí, y 16 etapas de manipulación. a) En primer lugar, se encuentra la obtención y preparación de materias primas, la cual se relaciona, por una parte, con la disponibilidad de materias primas en la zona de fabricación y, por la otra, con los gustos y el *saber hacer* de cada artesana. Esta mixtura se prepara con greda, greda amarilla y arena. La greda es la base para la confección de la cerámica, la que se compone de limo y arcilla que se caracterizan por su plasticidad natural. La medida que más se utiliza es un balde completo de greda, $\frac{3}{4}$ de balde de arena, y

¼ de greda amarilla (Martínez, 2013). Estas medidas son importantes para que no se fracturen las piezas durante la cocción. En la actualidad, hay un agotamiento de las minas tradicionales de arcillas y, además, se han privatizado los terrenos, por lo que el acceso no es libre. Ello provoca que el abastecimiento tenga lugar a través de proveedores y no sea recolectada directamente, como se hacía antiguamente.

b) En segundo lugar, se encuentra el modelado y los tratamientos primarios de superficie. Esta etapa consiste en la división de la greda; la construcción de la base; y el armado de la figura. Si la pieza que se quiere hacer es de carácter cerrado, se ejecutan dos pelotas de greda, dándoles forma de tapas. Éstas se van trabajando con un pedazo de calabaza hasta dejarlas ahuecadas en la pared interna, para posteriormente unir las. Si es un objeto de carácter abierto, se crea una base que va creciendo en altura y diámetro mediante el estiramiento de las paredes internas, llamada canco (Martínez, 2013). Luego de tener la forma básica, las piezas se someten a un compactado de paredes utilizando una tablilla de madera. Posterior a esto, se ocupa para alisar las paredes el cordobán, que es un pedazo de cuero humedecido. Después de este proceso, se dejan secar; no completamente, sino hasta que vaya tomando más dureza la pasta. Para finalizar la confección de la forma básica se somete la pieza a un raspado de la superficie interior y exterior con un cuchillo de baja calidad, que tiene por objetivo extraer el exceso de material.

c) En tercer lugar, están los tratamientos de superficie secundaria, que incluyen los tratamientos finales de superficie; los sistemas decorativos y la cocción. A medida que la pieza se va secando, no completamente sino manteniendo su plasticidad, se van agregando los elementos a presión y raspando un poco la superficie, en el caso que sea una figura antropomorfa o zoomorfa o una vasija utilitaria que tengan asas o mango. Aquí la pieza está lista en su forma y características físicas. Posterior al bruñido realizado por toda la pieza con una piedra humedecida para darle brillo, las piezas son encoladas o engobadas con una especie de pintura rojiza, denominada *colo* colorado, empapando toda la pieza con un trapo atado a un palo o con una tela. Esta aplicación permite un buen bruñido posterior: la ausencia de su aplicación hace que la pieza quede gris. Al secarse el encolado, se vuelve a bruñir pero en seco, con una piedra pequeña y lisa. Para efectuar esta acción, el estado de la pieza debe estar aún húmeda, de modo que se obtenga un color brillante posterior. Luego, se ejecuta el lustrado que consiste en la aplicación de aceite de pata de animal —frecuentemente de gallina o buey— sobre la superficie, y se le vuelve a pasar una piedra con aceite. Luego se va lustrando, con un paño suave o tela. Este proceso impermeabilizará considerablemente la pieza y le dará brillo (García Rosselló, 2011).

Después de todo este proceso se procede a la decoración; al pintar o dibujar. Realizada mediante la incisión con una aguja de vitrola, la decoración incorpora líneas rectas, líneas curvas, puntos y óvalos que se ubican en las paredes externas, representando flores o espigas. Seguidamente, las piezas se ponen a secar, en función de la estación del año en que se preparen. Ya en el momento de la cocción se utiliza leña para la preparación del fuego. Se colocan las cerámicas dentro de un canasto sobre la hoguera, sin llevarlas a contacto directo con el fuego para que vayan tomando la temperatura antes de llevarlas directamente a éste. Pasada tres a cuatro horas con las piezas en la canasta, llega el momento de hacer una cama con guano de buey entero y pasarlas al fuego directo y taparlas con este mismo material orgánico. Las cerámicas están listas cuando se observan en estado rojizo, pasándolas rápidamente a la bosta de caballo molido. Las piezas se apilan encima, y luego se tapan con otra capa de este mismo material. Este proceso toma pocos minutos. Ya teñidos los ceramios, se arrastran y se sacan. Una vez que las cerámicas están frías y limpias, se realizan algunos tratamientos decorativos postcocción. En este caso, se aplica un *colo* blanco en algunas partes de la superficie que fueron incisas anteriormente.

Los procedimientos descritos del proceso de manufactura poseen un alto valor material e inmaterial: cada una de las etapas de la confección se relacionan con diferentes actores y espacios dentro del taller, que generalmente corresponde a la propia casa donde vive la alfarera. Se trata de un conocimiento tecnológico transmitido de madres a hijas, que deriva de una comprensión del medioambiente y de una apropiación creativa de éste. Las técnicas y procedimientos configuran un entramado social que se cristaliza en la materialidad que producen y crean desde su carácter particular.

QUINCHAMALÍ EN ESCALA ETNOGRÁFICA: SRA. VICTORINA GALLEGOS MUÑOZ, MAESTRA ARTESANA

Las operaciones técnicas de la cadena operativa que describimos en el apartado anterior poseen un indudable carácter genérico y colectivo, pero cobran un espesor particular en los modos en que cada alfarera las ejerce y les otorga sentido. Mediante una aproximación etnográfica, volcaremos en este punto la experiencia compartida con la Sra. Victoria Gallegos Muñoz, quien fuera reconocida en el año 2016 como Maestra Artesana, categoría tradicional, por el Consejo de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, por su dominio de este proceso productivo. Sus saberes han sido transmitidos por al menos cuatro generaciones, constituyendo la

práctica cerámica su principal medio de subsistencia (Consejo de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2016). La reflexión que aquí presentamos se origina en una experiencia etnográfica en el taller y hogar de la artesana, donde se realizaron entrevistas a Victorina acerca de su trayectoria; la transmisión de su aprendizaje; y sobre las vicisitudes de la comercialización de su artesanía. Esta presencia cotidiana en el taller permitió también conversar con distintos miembros de su familia que se encuentran involucrados en el oficio, registrando los modos en que participan de la manufactura de las piezas y documentando la espacialidad que conlleva esta tradición para la alfarera. Del mismo modo, se realizó una observación participante en la Feria de la Greda (Quinchamalí, abril 2018), donde pudieron sostenerse conversaciones tanto con Victorina como con los asistentes y compradores de la feria.

Victorina aprendió su forma de hacer cerámica de manos de Mercedes Muñoz, alfarera y cantora de Quinchamalí. Mercedes, a su vez, aprendió este oficio de su madre Genoveva, y ella de su madre, Petronila. De este modo, Victorina ha recibido este conocimiento de su bisabuela, evidenciando que la transmisión es, en la mayoría de los casos, por vía familiar materna: la alfarería en esta localidad ha estado en manos de las mujeres, generando un espacio de autonomía y creación predominantemente femenino. Es en este espacio social donde se hace transferencia y reproduce el conocimiento alfarero, el cual no es excluyente del círculo familiar ni de quienes lo componen. Por ejemplo, una manera de incorporar a las niñas a este oficio es a partir de la recreación de piezas en tamaño más pequeño o darle ciertas tareas de baja complejidad para que se familiaricen. Esta transmisión se da en un contexto cotidiano, donde esposo, hijas e hijos ayudan en los distintos procesos de manufactura como el pisado, bruñido, pulido y lustrado. Puede que varias personas estén involucradas en la elaboración de la pieza, creando un universo de actores —no siempre considerados artesanos— que participan activamente en el proceso. Ello dependerá directamente de la cantidad de trabajo y tiempo del que disponga la alfarera.

La confección de “la Guitarrera” (figura N°1), de acuerdo a las 16 etapas ya identificadas, permite observar cómo estas prácticas alfareras son parte de una transmisión generacional, que posee diferenciaciones invisibles para quienes no conocen los procedimientos. Las técnicas de aprendizaje, las herramientas que se utilizan durante el proceso y las personas que participan de este entramado tecnológico y social, conforman una constelación de saberes y valores que podemos entender como patrimonio de la localidad.

Todo el proceso de confección tiene lugar dentro de un mismo terreno, en el

cual Victorina tiene tres bodegas (A, B y C), su casa (D) y un patio. Una de las bodegas tiene por objeto almacenar la leña que utiliza para la calefacción de su casa (A). A un costado de ésta, hay otra pieza (B) que se ocupa para la cocción: aquí se encuentra el fogón y la canasta, más el guano de buey y caballo y un excedente de piezas tanto para cocer como ya cocidas. Hacia el sur de (B) se encuentra el taller-cocina, con doble acceso desde la calle y el patio, que contiene varios muebles para guardar toda la loza lista que se ha producido (C). Este lugar fue construido gracias al apoyo del Programa de Desarrollo Local —PRODESAL— de INDAP (Instituto de Desarrollo Agropecuario). Al lado oeste de (C), separada por un pasillo de no más de un metro y medio, se encuentra la casa de Victorina (D). En el patio se pueden distinguir gredas crudas, almacenadas en cajas tapadas con bolsas, como también algunas piezas de loza sin terminar, herramientas, paletas, baldes con agua y utensilios para bruñir. Aunque en su casa no se encuentran este tipo de elementos, vemos que de las paredes cuelgan varios diplomas que dan cuenta de los diversos reconocimientos que tiene Victorina como alfarera.

Figura N°1: Guitarrea de Quinchamalí



Fuente: Elaboración propia.

En la primera etapa de preparación, Victorina señala que utiliza las mismas cantidades de materia prima para cada manufactura, lo cual es muy importante para asegurar una buena cocción. La obtención de las materias primas —greda, greda amarilla y arena— se realiza mediante una compra que le llega directamente a su casa y que proviene de Santa Cruz de Cuca, localidad ubicada a unos cuatro kilómetros de Quinchamalí. Victorina afirma que, producto de su edad, ya no tiene suficiente fuerza y energía para acarrear cada elemento con la carreta. Si la producción que va a realizar es de baja cantidad, ella prepara la mezcla amasando con las manos; en cambio, si la producción es mayor, le pide a alguien que vaya a pisar la greda. Suele hacerlo la misma persona, a quien se lo pide con un par de días de anticipación. Esta práctica es realizada en el patio de su casa, donde tiene greda envuelta en *nylon* almacenado en cajas y la greda amarilla y arena en bolsas. Una vez que está la pasta lista, limpia la greda y le saca las impurezas con la mano.

En el modelado y en los tratamientos primarios de superficie, Victorina diferencia entre dos tipos de guitarrera: una abierta, que puede contener líquido en su interior; y otra cerrada, también llamada alcancía. La forma en que comienza la base en cada una de estas figuras es distinta, y su apariencia final también lo es. Como hemos apuntado anteriormente, las piezas cerradas se logran mediante la elaboración de dos tapas que luego se juntan. Para la guitarrera abierta, en cambio, debe elaborarse un canco, a partir del cual va dándose la forma hacia arriba con un lulo, estirando con la tablilla de madera por fuera y de calabaza por dentro, y ayudándose con los dedos. Luego de hacer la base y cuerpo, se deja reposar para que se seque. Victorina sostiene que el proceso de secado es fundamental para la construcción de la guitarrera. En la línea de lo que ha señalado García Roselló (2007), la artesana sabe que el proceso de secado permite que la pieza pierda el agua que posee la arcilla, asegurando que al momento de la cocción no vaya a fracturarse. Después le agrega el moño, brazos y guitarra, trenzas y sombrero, según el tipo de creación o encargo que se le haya encomendado. En esta fase, Victorina trabaja sola, sin ayuda de otras personas: aquí se juega la habilidad de la artesana. Es entonces cuando recuerda a Mercedes, su madre, a quien define como una excelente maestra, ya que siempre su trabajo “tenía un buen término”. Con esto se refiere a la preocupación por los detalles en el proceso del modelado: por ejemplo, los ojos, nariz y boca de la guitarrera tienen que estar simétricos, y cuando Mercedes se equivocaba, ponía nuevamente un pedazo de arcilla y lo rehacía. A continuación, la pieza debe exponerse nuevamente al secado, que dependerá de las condiciones climáticas: si es verano, bastará con una tarde; si es invierno, el proceso llevará más tiempo. Cuando la artesana determina que el secado está listo, se raspa la pieza con un cuchillo de palo o sin filo, sacando los excesos que hayan quedado en la pasta. Posteriormente, con una

piedra humedecida grande y no muy lisa, se realiza el primer bruñido.

En los tratamientos finales de la superficie, la cadena operativa consta también de diversos procedimientos. En primer lugar, Victorina encola detalladamente todos los espacios de la guitarrera. Consigue el material en Santa Cruz, y lo aplica con una tela cuando aún la pieza no está del todo seca. La artesana identifica que el bruñido en seco es el proceso más lento, sobre todo en este tipo de piezas. En el caso en que le haya hecho una trenza a la cantora, debe ser detallista y pasar por todos los rincones, para que el brillo posterior quede parejo. La piedra de esta etapa —que suele encontrarse a orillas de río— es diferente al bruñido anterior, pues se caracteriza por ser más pequeña y más lisa. Ésta debe ser periódicamente renovada porque se va gastando. El tiempo que tomará el proceso dependerá de la complejidad de la guitarrera, de modo que es común que en este punto la ayude su hermana, prima o hijas. También el secado será demoroso; y aunque tiende a durar alrededor de cinco días, dependerá de las condiciones climáticas. Una vez que la pieza está seca, se aplica el aceite de pata de animal, que puede ser de gallina o buey, y de nuevo debe dejarse secar. Luego se lustra con la misma piedra y un paño para darle brillo, el que perdurará para toda la vida.

Es importante detenerse en la etapa de la decoración, pues nos permite observar las diferencias que existen entre las distintas alfareras, cada una de las cuales realiza uno o varios diseños distintos. En el caso de Victorina, ella realiza las mismas cuatro flores y espigas que hacía su madre. Recuerda que a ella no le gustaba dibujar antes: sólo cuando ya tenía la pieza lista, la pintaba. Victorina asegura que se trata de un proceso difícil, y que no es lo mismo dibujar con lápiz que en la greda. Hay que hacer mucha presión y calcular bien el movimiento del diseño. Este trazo lo realiza con una aguja de vitrola incrustada en cada punta de una rama delgada de árbol. En la decoración que le agrega a la guitarrera, mantiene de su madre las líneas rectas en los brazos, siendo esto un rasgo repetitivo en las guitarreras que realizan otras alfareras. También agrega su dibujo en el sombrero, cara, guitarra y moño, correspondiéndose con la figura de la guitarrera. Es importante señalar que en los casos en que realiza una guitarrera con trenza, ella no dibuja en esta parte, porque al aplicar el *colo* blanco se ensuciaría. También dibuja, en la base de la guitarrera, una flor que se repite las veces que Victorina decida, lo cual puede influir el tamaño de la pieza.

En la penúltima etapa, referente a la cocción, hay una distinción importante respecto de cómo posicionar la guitarrera en la canasta. Cuando se trata de una figura abierta, debe ponerse de pie y acompañarse de otras piezas más pequeñas para formar una pared alrededor. Cuando es cerrada, en cambio, debe ser perforada en distintos puntos —en la base, ojos, boca o como alcancía— para que disminuyan las posibilidades de fractura al momento de la cocción. Al menos uno de estos orificios debe quedar

descubierto. Se tapa por el lado de la canasta y se deja destapado arriba, para que salga el calor y el humo. Se trata de una de las piezas más delicadas. Este tipo de cocción, también llamada *calentao'* o *chuchucán*, lleva entre tres a cuatro horas en la canasta y luego, al pasarla al fuego directo, unos veinte a treinta minutos dependiendo de la compactación que tenga el guano de buey y el tamaño de la cerámica. Cuando las piezas en el fuego directo y tapado con bosta de buey toman un color rojizo, se llevan al guano de caballo molido con un instrumento compuesto por un largo mango de madera que en su extremo tiene un fierro doblado en dos —en forma de “U”—, enmangado al palo con un alambre más pequeño y, en ocasiones, también una pala. Tanto el guano de buey como de caballo se compran en saco a otros proveedores. Victorina señala que hay veces que, en el proceso de cocción, se fracturan todas las piezas, especialmente si se trata de una cantora abierta. Ofrece dos tipos de explicación a aquellas ocasiones en que “la cocción no es buena” y las piezas se fracturan o saltan: puede estar “ojeada”, y en ese caso se le debe tirar uno de los ajíes *cacho de cabra* que cuelgan a un costado de la hoguera; o puede que la mezcla de la greda no haya sido buena o que no se haya secado lo suficiente. Si al retirar la pieza de la bosta de caballo aún tiene espacios en rojo, ésta se puede volver a introducir hasta que quede completamente negra. Después se saca al aire, para su enfriamiento, y se aplica con un trapo sobre los dibujos el *colo blanco*, el cual ha sido puesto a remojar hasta obtener una textura semejante a la loza. Finalmente, se limpia: el dibujo queda blanco.

Este conjunto de operaciones que hacen posible la cerámica de Quinchamalí conforma una práctica tradicional en torno a la cual se articulan diversos espacios, actores y condiciones medioambientales, que a su vez se estructuran como un universo de relaciones sociales y simbólicas. En torno al hacer de Victorina, de este modo, se reproducen dimensiones materiales e inmateriales del patrimonio de la localidad: ninguna técnica —apunta García Rosselló (2011)— debe ser concebida como un mero gesto, sino que siempre es una representación física de elecciones y esquemas mentales aprendidos a través de la tradición tecnológica donde están inmersos y que, a su vez, están relacionados con la manera de trabajar del grupo y su contexto social (Lemonnier, 2004). La memoria técnica que guarda una pieza cerámica de Quinchamalí permite observar las prácticas y significados que posee esta práctica, su variabilidad y continuidad. La tecnología, según Lemonnier (1992), es usada, aprendida y mantenida como algo inherente a la propia sociedad que la ejecuta.

Concluido el proceso de elaboración, la cerámica de Quinchamalí —y específicamente, la producción de Victorina— debe enfrentarse a la distribución y comercialización de las obras, las cuales ponen a prueba la problemática del valor desde un ángulo particular: el del mercado. Los clientes, desde su desconocimiento del

proceso, suelen pedir rebajas sosteniendo que los valores son elevados, especialmente en comparación con los productos de Pomaire, que son más baratos. Desde el punto de vista de Victorina, los compradores y visitantes no reconocen el tiempo que conlleva un buen trabajo; la calidad y valor que posee una cerámica de Quinchamalí. Muchos de los visitantes desconocen la complejidad técnica de la cadena operativa: al consultarles por el motivo del color negro de esta cerámica, varios respondían que la greda era de ese color; al preguntarles acerca de las diferentes etapas que son necesarias para obtener el producto, los compradores señalaban que las desconocían.

Una de las encrucijadas de la actualidad guarda relación con la transmisión del conocimiento asociado a esta práctica. A pesar de que Victorina pudo educar a sus seis hijos gracias a las ganancias de su trabajo, ninguna de sus hijas se dedica a este oficio, aun cuando todas ellas manejan las técnicas y conocimientos de la cadena operativa completa. Para Victorina, se trata de una situación preocupante, porque no hay descendencia que pueda asumir la tradición ni un ejercicio cotidiano de estas prácticas ancestrales por parte de la población infantil y juvenil. Recuerda que, antiguamente, en las casas había entre cuatro a seis alfareras; en la actualidad, en cambio, hay familias que ya no tienen ceramistas. Sobre esto, reflexiona:

Es preocupante que la artesanía de Quinchamalí se esté perdiendo, yo quiero que esto continúe, que cuando yo me vaya quede un legado, porque estamos quedando muy pocos artesanos y estoy sumamente preocupada por este asunto. No tenemos ya a quien enseñarle en Quinchamalí, porque la gente se ha ido, entonces hay que ver cómo motivar a niños y jóvenes de los alrededores y enseñarles este oficio, que también sirve para vivir (Instituto de Desarrollo Agropecuario [INDAP], 2016, párr. 4).

Respecto a los proyectos de mejoramiento tecnológicos e implementación de planes de negocios, Victorina señala que no los necesitan y que tampoco podrían acostumbrarse. Por ejemplo, una vez se propuso cambiar la forma de cocción con la implementación de un horno eléctrico o a gas, pero ella, por una parte, no se siente segura con la utilización de estas energías, y por la otra, no está dispuesta a cambiar el proceso que ha conservado de su bisabuela. Respecto al plan de negocios, indica que el dinero lo gasta en la medida en que va comprando los materiales o necesitando de él. Las estrategias que implementa para optimizar su producción no son pensadas por ella como un plan de negocios, sino que —señala— han nacido naturalmente de su inteligencia: por ejemplo, se ha organizado para mejorar sus condiciones de venta y los espacios para la producción.

La cultura campesina se ha sostenido en el tiempo a partir de una economía de subsistencia basada en el sobrevivir, que conjuga diversos elementos con el propósito

de obtener beneficios múltiples del trabajo. Apelando a estas estrategias híbridas, cuando Victorina comercializa su cerámica, aprovecha también de vender otros productos, como frutas o hierbas. Para ella, la forma más efectiva de comercialización es el de boca en boca, y en las ferias que se realizan fuera de la región. También señala que existen otros espacios de comercio, como la Fundación Artesanías de Chile, Chile a Mano u otros intermediarios que se dedican a promover este patrimonio material e inmaterial en circuitos turísticos y/o ilustrados, a través de la venta de sus productos.

La cerámica de Quinchamalí constituye una forma de vida para Victorina, quien valora profundamente su quehacer. Siente una gran satisfacción por realizar este oficio, el cual le ha permitido criar hermanos e hijos y mantener una casa, siendo ella la mayor proveedora de recursos del núcleo familiar. Cuando pasa algunos días sin realizar su trabajo, Victorina necesita volver a la arcilla a modelar. La greda es su vida, dice ella, y afirma que seguirá con este trabajo hasta que Dios se lo permita.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este artículo, hemos examinado las prácticas y procedimientos asociados a la producción alfarera de Quinchamalí, documentando su cadena operativa y observando los modos en que estos procesos adquieren sentido en el marco de un entramado social y simbólico. Desde las descripciones históricas de la tradición de Quinchamalí a la experiencia concreta de una destacada ceramista de la localidad, pudimos observar que estas operaciones técnicas imbrican dimensiones materiales e inmateriales, que se conjugan para otorgar el valor patrimonial que detentan estas piezas. Observamos, a su vez, que la complejidad de su manufactura y la ancestralidad de su transmisión no siempre logran capitalizarse en las fases posteriores de distribución y comercialización. Al existir un desconocimiento por parte de quienes la compran, esta dimensión inmaterial e invisible del patrimonio de Quinchamalí — todo el entramado social y tecnológico que hemos señalado en este trabajo— queda sin reconocimiento. Así, la valorización que da la alfarera a su producción artesanal y tradicional muchas veces no se corresponde con las expectativas de precio que tienen los consumidores, generando distancias o la búsqueda de otros productos.

Como hemos documentado en el texto, la cerámica de Quinchamalí constituye un referente importante en la construcción de un imaginario de la cultura popular-campesina de la zona centro sur de Chile, siendo fuente de inspiración para diversos artistas a lo largo del siglo XX. Sus producciones culturales características otorgan un componente de diversidad a la nación, reproduciendo expresiones culturales que

se basan en el quehacer autónomo, creativo y singular de las alfareras. Al registrar y caracterizar su compleja cadena operativa, dimos cuenta de los modos en que la tecnología asociada a la elaboración cerámica es también un vehículo para la transmisión, herencia y memoria de un pueblo, explicitando el carácter dual —material e inmaterial— del patrimonio en cuestión. Finalmente, desde la escala etnográfica que nos permitió la experiencia con Victorina Gallegos, observamos cómo esa cadena operativa se pone en relación con un espacio social, económico y cultural.

Muchos elementos de la tradición cerámica de Quinchamalí deberán quedar para indagaciones futuras. Algunas líneas de investigación podrán formularse preguntas relativas a las dimensiones técnicas de estos procesos, por ejemplo, acerca de la decoración de las “cantoras” en tanto sello artístico individual y colectivo de las diversas artesanas. Sabemos que los dibujos corresponden, generalmente, a hojas y flores que resaltan sobre la superficie negra. Primero fueron elaborados con espinas, y luego con clavos o agujas de vitrola. ¿Qué procesos intervienen en el aprendizaje de estos dibujos? ¿Son reconocibles los trazos de unas u otras alfareras? ¿Cómo se distinguen sus producciones, y qué tipo de significados pueden llegar a portar? Del mismo modo, otras áreas de inquisición próximas deberán abarcar las disputas simbólicas en torno a esta práctica patrimonial, y las dificultades de su puesta en valor tanto local como nacionalmente. En este sentido, en la actualidad se evidencia una crisis en términos de la valoración que los propios habitantes de la localidad hacen de su cerámica característica: se han detectado robos reiterados en la casa de Unión de Artesanos de Quinchamalí, e incluso robaron piezas antiguas que habían sido parte de un proyecto de recolección patrimonial.

Finalmente, es importante reflexionar acerca de cuáles son los desafíos actuales para la preservación del conocimiento y la valorización de estas prácticas alfareras, no sólo en un contexto mercantil, sino también en un sentido propiamente estético y patrimonial. Diversos actores, tanto locales como nacionales, resultan clave en esta labor: por un lado, se encuentra la propia organización de artesanos de Quinchamalí, orientada a estas tareas de promoción; por el otro, están las instituciones públicas pertinentes, especialmente el Municipio y el Consejo de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Ambas instancias tienen diversos desafíos por delante, no sólo protegiendo el valor material e inmaterial de estas producciones, sino también promoviendo este reconocimiento en la sociedad civil. Se trata, en la mayor parte de los casos, de apoyos concretos al quehacer de las alfareras: éstas no tienen acceso a material de difusión, ni tampoco pueden hacerse cargo de este gasto, ya que no poseen las condiciones materiales para realizarlo.

¿Cómo se promueve el entusiasmo en las nuevas generaciones para aprender

y conocer este oficio? ¿Cómo generar más vínculos entre las alfareras para que transmitan su conocimiento a otros públicos? ¿Qué actividades pueden ser impulsadas en torno a este oficio para desarrollar la identidad de la próxima región de Ñuble? Son preguntas que invitan a la reflexión de una comunidad preocupada de estas tradiciones patrimoniales. Sin duda, la valorización de las dimensiones inmateriales de esta cerámica contribuiría a incrementar el valor monetario de las piezas, dignificando a esta tradición y sus alfareras. Tal vez esta puesta en valor comercial constituye un buen comienzo para que la cerámica de Quinchamalí pueda ser observada en toda su extensión, visibilizando los múltiples niveles en los que contribuye a la memoria e identidad de la tradición campesina de un pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

- Antúnez, N. (1988). *Carta aérea*. Santiago, Chile: Editorial Los Andes.
- Araya, I. y Chavarría, P. (1996). *Canto, Palabra y Memoria Campesina*. Valdivia, Chile: Fondart.
- Ausensi, A. (2016). *Un patrimonio maltratado. Reflexiones sobre el arte popular e historia del museo chileno que lo resguarda*. Tesis de pregrado en Artes Mención Teoría e Historia del Arte. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Recuperado de: <http://www.observatoriocultural.gob.cl/haz-tu-tesis-en-cultura/478/>
- Ballart, J. (2010). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona, España: Editorial Ariel Patrimonio.
- Bhabha, H. (2010). Introducción. Narrar la nación. En: H. Bhabha (Comp.), *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (11-19). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Espinoza, B. (1992). Cerámica popular chilena. *Artesanías de América*, (37), 29-40.
- García Rosselló, J. (2007). La producción cerámica tradicional como elemento de construcción de la identidad femenina en un territorio rural. *Actas del 6° Congreso Chileno de Antropología* (pp. 625-640). Colegio de Antropólogos de Chile Valdivia, 13-17 de noviembre.
- García Rosselló, J. (2011). Modelado, aprendizaje y espacio social: una reflexión desde la tecnología cerámica. *Revista Werkén*, 14(1), 69-80.
- Hormazábal, V. (2013). La tradición alfarera de Quinchamalí. Panorama actual de la cerámica negra en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. En: N. González (Ed.), *Quinchamalí en el imaginario nacional* (20-47). Santiago, Chile: Fondart.
- INDAP (2016). *Usuaría de INDAP Victorina Gallegos fue distinguida con premio Maestra Artesana 2016*. Recuperado de: <https://www.indap.gob.cl/noticias/detalle/2016/11/08/usuaría-de-indap-victorina-gallegos-fue-distinguida-con-premio-maestra-artesana-2016>
- Ingold, T. (1990). Society, nature and the concept of technology. *Archaeological Review from Cambridge*, 9(1), 5-17.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago, Chile: LOM.
- Lemonnier, P. (1986). The study of material culture today: toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology*, (5), 147-186.

- Lemonnier, P. (1992). *Elements for an anthropology of technology*. Michigan, Estados Unidos: University of Michigan.
- Lemonnier, P. (1993). *Technological choice. Transformations in material cultures since the Neolithic*. Inglaterra, Londres: Routledge.
- Lemonnier, P. (2004). Mythiques chaînes opératoires. *Techniques et culture*, (43-44), 25-44.
- Martínez, L. (2013). Colección de cerámica quinchamalina del museo MAPA. En: N. González (Ed.), *Quinchamalí en el imaginario nacional (196-221)*. Santiago, Chile: Fondart.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2016). *Consejo de la Cultura distingue a tres creadoras con el Premio Maestra Artesana 2016*. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/actualidad/consejo-de-la-cultura-distingue-a-tres-creadoras-con-el-premio-maestra-artesana-2016/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2018). *Tesoros Humanos Vivos*. Recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/patrimonio/tesoros-humanos-vivos/>
- Montecino, S. (1986). *Quinchamalí. Reino de mujeres*. Santiago, Chile: Centro de Estudios de la Mujer.
- Moreno, E. (1998). *Museo de Arte Popular Americano, historia y gestión 1944-1996*. Memoria para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Chile: Universidad de Chile.
- Ong, W.J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Pinto, J. (2002). De proyectos y Desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la Modernidad (1780-1914). *Contribuciones científicas y Tecnológicas*, (130), 95-115.
- Ramos, I. (2012). Música Típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. *Revista NEUMA*, 2(4), 108-133.
- UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Francia: Unesco.
- Valdés, X. (1993). *Memoria y cultura: femenino y masculino en los oficios artesanales*. Santiago, Chile: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer, CEDEM.
- Valencia, L. (1999). Diversión Popular y Moral Oligárquica: Entre la Barbarie y la Civilización Valparaíso, 1850-1880. *Contribuciones científicas y tecnológicas*, (122), 157-170.