



TESOROS HUMANOS VIVOS

— 2019 —



SERPAT
Ministerio de las
Culturas, las Artes
y el Patrimonio

Gobierno de Chile

TESOROS HUMANOS VIVOS

— 2019 —



PRESENTACIÓN

El reconocimiento Tesoros Humanos Vivos es una distinción pública otorgada por el Estado de Chile, a través del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, que celebra a aquellas personas, grupos y comunidades portadoras de prácticas, expresiones, conocimientos y saberes que dan vida al Patrimonio Cultural Inmaterial. Se trata de cultoras y cultores reconocidos por sus pares por los significativos aportes que han realizado a la salvaguardia y transmisión de saberes, prácticas y oficios que mantienen viva la memoria y la identidad cultural de las comunidades a las que pertenecen.

Inspirado en una propuesta formulada por la UNESCO en 1993, este programa surge con el propósito de reconocer y salvaguardar las tradiciones que conforman el patrimonio cultural inmaterial, junto con valorar a sus comunidades como portadoras esenciales de ese legado. Con el paso del tiempo, el modelo de Tesoros Humanos Vivos se ha extendido a numerosos países, consolidándose como una herramienta clave para visibilizar y proteger la diversidad cultural en el mundo. Más allá de las particularidades identitarias, todas las iniciativas comparten un mismo objetivo: garantizar la transmisión y vitalidad de los saberes, expresiones y prácticas que enriquecen la experiencia humana y fortalecen los derechos culturales de las diversas colectividades que conforman nuestra tierra.

En este contexto, esta distinción no es solo una acción simbólica o institucional, es también un gesto profundo de puesta en valor social y cultural. Implica valorar la trayectoria de vida de las y los cultores, la transmisión intergeneracional de sus saberes y el impacto de sus oficios en la cohesión comunitaria. Desde su creación en 2009, Chile se ha posicionado como un país pionero en Latinoamérica en la implementación de esta distinción, entregando hasta la fecha 24 reconocimientos individuales, 26 colectivos y dos a grupos de personas cultoras, distribuidos en todas las regiones del país, con una importante presencia de representantes de pueblos originarios y del pueblo tribal afrodescendiente chileno.

La presente publicación está dedicada a los Tesoros Humanos Vivos reconocidos en 2019, año en que se distinguió a dos expresiones de notable relevancia cultural: los Antiguos Músicos de Bandas de Bronce de Arica, y las Alfareras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Ambos casos reflejan la continuidad de tradiciones arraigadas en sus territorios, donde el arte, la devoción y la comunidad se entrelazan para dar forma a identidades locales profundamente significativas.

Los Antiguos Músicos de Bandas de Bronce de Arica, provenientes de la Región de Arica y Parinacota, fueron reconocidos por su papel fundamental en las festividades devocionales de las sociedades de Morenos de Paso. Sus trayectorias permiten reconstruir la historia de un fenómeno musical que se consolidó durante el siglo XX, vinculado a la continuidad de las fiestas religiosas andinas y a los procesos de transformación social del norte chileno. En su quehacer resuena la memoria de las bandas que

acompañan a las comunidades en celebraciones patronales, procesiones religiosas y festividades populares.

Los once músicos distinguidos son Juan Carlos Henríquez Díaz, Juan Donato Pérez Pérez (Q.E.P.D.), Zenón Facundo Gutiérrez Baluarte (Q.E.P.D.), Alejandro Gutiérrez Baluarte, Reinaldo Segundo Santibáñez Escalera, Héctor Manuel Santibáñez Varas, Elizardo Eloy Manzanares Mamani, Pedro Florencio Bravo Choque, Juan José Tarifa Salles, Ismael Dickinson Ojeda Ojeda y Julio César Clavijo Bastías. Ellos representan generaciones de intérpretes que, desde la pampa hasta los pueblos de la quebrada de Livilcar, han tejido con sus instrumentos una historia de fe y pertenencia. Su arte está íntimamente ligado a las fiestas religiosas, donde tocar y bailar son actos de devoción y comunión. En sus manos, la música se convierte en un lenguaje que narra la historia del territorio, la migración y la resiliencia cultural del norte grande de Chile.

Por su parte, las Alfareras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, en la Región de Ñuble, fueron reconocidas por mantener viva una de las artesanías más emblemáticas del país, cuya tradición se remonta a tiempos prehispánicos. Mediante el trabajo manual con la greda local, las alfareras y los alfareros han preservado las formas, colores y técnicas que identifican a sus comunidades. Su práctica no solo produce objetos utilitarios y ornamentales, sino que encarna una forma de vida y una relación profunda con la tierra.

Las experiencias de cultoras como Amjibda Smith Vielma, Honorinda Pérez Smith, Mónica Vielma Vielma y Marcela Rodríguez Romero, entre otras, dan cuenta de una continuidad intergeneracional que sostiene la identidad local. La alfarería, practicada mayoritariamente por mujeres, revela una historia de resistencia y creatividad: desde los tiempos coloniales, cuando la cerámica pasó del ámbito ritual al doméstico campesino, hasta la actualidad, en que adquiere reconocimiento artístico. Cada pieza es el resultado de un diálogo entre la memoria, el entorno natural y la mirada femenina que ha modelado la historia de este noble arte popular.

Ambos reconocimientos, en el norte y el sur del país, ilustran la amplitud y diversidad del Patrimonio Cultural Inmaterial presente en Chile. En ellos se reflejan no solo las prácticas artísticas, sino también los modos de vida, los valores y las memorias que sustentan a las comunidades. Reconocer a estas y estos cultores es una manera de afirmar la vigencia de sus tradiciones y de fortalecer los lazos que nos unen como sociedad.

Desde el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, reafirmamos nuestra valoración a los Tesoros Humanos Vivos como una forma de salvaguardar la identidad colectiva, en coherencia con los compromisos asumidos por el Estado de Chile en el marco de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, y con las políticas públicas nacionales que promueven la protección, transmisión y fortalecimiento de las expresiones que conforman el patrimonio vivo del país. Celebramos que sean las propias comunidades las que encabezan estos procesos de reconocimiento, pues ello fortalece las identidades locales y contribuye

a visibilizar la rica diversidad cultural. Tesoros Humanos Vivos no solo reconoce la labor y el legado de culturas y cultores, sino que también promueve la transmisión de saberes tradicionales y locales, fomentando el respeto por la diversidad cultural y el fortalecimiento de la salvaguardia de nuestras culturas vivas.

Nélida Pozo Kudo
Directora
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

**TESOROS
HUMANOS
VIVOS**
— 2019 —

ALFARERAS DE QUINCHAMALÍ Y SANTA CRUZ DE CUCA



Chillán - Región de Ñuble

Se otorga esta distinción al grupo de alfareras y alfareros que, mediante trabajo manual, crean una de las artesanías más emblemáticas del país, propia de su localidad. Han preservado a lo largo del tiempo las técnicas, colores y formas tradicionales, sin recurrir a nuevas tecnologías. Este reconocimiento destaca especialmente a las mujeres que han dedicado, o dedican, su vida a la alfarería en quinchamalí y santa cruz de cuca. Entre ellas, se encuentran jóvenes artesanas y también alfareras de mayor edad, algunas de las cuales se han retirado de este oficio por decisión personal o razones de salud.

PATROCINADOR: Unión de Artesanos de Quinchamalí, reconocidas como Tesoros Humanos Vivos en 2014.



ALFARERAS DE QUINCHAMALÍ Y SANTA CRUZ DE CUCA

La alfarería guarda estrecha relación con un modo de habitar y comprender el entorno natural. Para conocer la evolución del oficio en los territorios de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, su procedencia y presente, se comparten las experiencias y memorias de diez artesanas de las 49 personas reconocidas como Tesoros Humanos Vivos el año 2019; se trata de Amjibda Smith Vielma, su hija Honorinda Pérez Smith, Maritrini Fuentes Carrizo, Mónica Vielma Vielma, Fabiola Sobarzo Carrizo, Nayadet Núñez Rodríguez, su madre Marcela Rodríguez Romero, Silvana Figueroa Figueroa, Marcela Muñoz Esparza, y Teresa Villeuta Troncoso. El tratamiento de sus relatos permitirá profundizar en la comprensión del proceso de elaboración de las piezas, la identidad de las alfareras, lo que sienten y piensan sobre el trabajo con la greda.

La alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca -a 32 kilómetros al suroeste de Chillán- mantiene una tradición manual que proviene de tiempos prehispánicos y está en estrecho vínculo con la geografía que caracteriza la cuenca del río Itata. Estudios arqueológicos afirman que esta relación existe desde el año 30 a.C. y en manos de grupos cazadores recolectores especializados en cerámica (Palma Ávila, 2016). A partir del 500 d.C al sur del Itata se producen distintos desarrollos culturales alfareros que convivieron manteniendo ciertas características en común relacionadas al estilo de vida y el idioma (Aldunate del Solar, 1993).

Se han encontrado vestigios arqueológicos al sur del Itata de grupos humanos que, aun compartiendo el territorio y un modo de vida similar, mantuvieron elementos propios que permiten hablar de una heterogeneidad cultural (Palma Ávila, 2016). En contraposición, desde el sur de Santiago hasta el Itata, existe un vacío de información sobre la producción alfarera. Pese a ello, no se desconoce la conexión entre lo que se ha llamado Chile central y el territorio sur como tampoco el alcance del idioma compartido entre el Choapa –región de Coquimbo- y el golfo de Reloncaví –región de Los Lagos-. Así, lo relataron las crónicas españolas resaltando la fertilidad de su geografía y el sinnúmero de poblaciones que habitaban el territorio sur (Aldunate del Solar, 1993).

En 1536, en la confluencia de los ríos Itata y Ñuble, la fuerza española se enfrentó por primera vez con el pueblo mapuche en el combate de Reingüelen (Cartes Montory, 2020). Luego, durante 1580, se fundará Chillán con el propósito de emplazar una ciudad-intervalo para desempeñar un rol estratégico en el territorio comprendido entre los ríos Itata y Laja, correspondiente al hábitat de los picunche, pehuenche y mapuche (Reyes Coca, 2015). En este ambiente belicoso, durante el siglo XVI, el proceso de conquista y colonización española modificó la trayectoria de la práctica alfarera del Itata. La instalación del sistema de encomienda permeó en la población nativa que habitaba al norte del Biobío desvinculándola de su lugar de origen bajo una dinámica de aculturación y sometimiento que se ejerció, en ocasiones, mediante la concentración en pueblos de indios (García Rosselló, 2007).

En este contexto, Quinchamalí es reconocido como uno de los lugares colonizados más antiguos de Chile (Bahamonde Zamorano, 2020; Lago, 1958), afirmación que mantiene un correlato con la construcción de fuertes españoles en la zona. Sin embargo, no se puede aseverar la procedencia de la población indígena que habitará este territorio. Existen antecedentes sobre un pequeño fuerte durante el período de la conquista frente a las tierras del cacique Quinel. Así mismo, previa a la conformación de pueblos de indios se reconoce la presencia de rancheríos en estas tierras (Cartes Montory, 2020). De todos modos, con la construcción del fuerte de Quinchamalí, en 1662, a 3 kilómetros de la confluencia del Itata y Ñuble, comienza hablarse de un grupo de artesanos en greda en una tierra muy fértil y feraz (Reyes Coca, 2015).

“Quinchamalí emerge entonces, como una tierra de mestizaje, de unión, de mezcla entre lo indio y lo blanco, ¿espacio donde es posible hablar de una síntesis cultural o de un arrasamiento? No contamos con suficiente información para detallar las contingencias del encuentro específico que allí se dio entre el conquistador y el conquistado, [pues] los registros obtenidos de la tradición oral sólo nos remontan al siglo pasado” (Montecinos A., 1986).

Se puede inferir que en esta tierra de mestizaje confluye población indígena de la cuenca del Itata con la que proviene de otros territorios, por ejemplo, mapuche picunche del norte del río Biobío (Cartes Montory, 2020). Estos poblados no tuvieron mayor relevancia para el cotidiano español durante el período colonial, guardando una condición marginal





que otorgó un ritmo propio (Reyes Coca, 2015) que se mantuvo hasta fines del siglo XVIII, cuando ya las encomiendas estaban casi extinguidas en Chile (Lago, 1958). En este escenario, la dinámica colonial de trabajo sirvió como eslabón para la unión de la práctica alfarera mapuche y los menesteres españoles:

“Los pueblos de indios mantienen tierras propias, por lo que no se ven indios obligados a trabajar como inquilinos, al menos en los primeros siglos de la colonia. Las alfareras, obtienen gran parte de los recursos del sistema de intercambio de loza por productos agrícolas establecido entre trabajadores agrícolas, hacendados y alfareras. En el centro de Chile este sistema de intercambio se conoce como <<Cochambo>>¹, término que ha sido rastreado hasta el siglo XVII para describir los trueques de los indígenas (Jara 1965: 138)” (García Rosselló, 2007).

1 También conocido como « Conchabo »



Hace más de 200 años

La integración de la práctica alfarera en la organización productiva colonial generará cambios en las costumbres indígenas, no obstante, el quehacer de piezas domésticas se mantendrá acorde a una dinámica de subsistencia (Lago, 1971, pág. 26). Al parecer, la pérdida de conocimientos en el trabajo de la loza, consecuencia de la aculturación de la población mapuche –al sur del Biobío–, conformó grupos especializados en cerámica. Esta condición se entrama con la continuidad alfarera en manos de mujeres, las cuales abundaron en los pueblos de indios debido al desplazamiento forzoso de los hombres para las labores mineras y agrícolas de encomenderos, luego, latifundistas, así como para servir al ejército (García Rosselló, 2007) A este ritmo se va definiendo “la tradición alfarera utilitaria” (Montecinos A., 1986) :

“La tradición alfarera de Quinchamalí consiste en respetar las materialidades, que es la greda de la localidad, que es tanto Quinchamalí como Santa Cruz de Cuca, lo que compone la greda, porque nosotros no trabajamos solamente con greda porque la mezcla que hacemos para obtener esta masa moldeable, que es arena, greda amarilla, que no en todos los lugares lo hacen. Y, trabajar a mano y quema primitiva, quema a fuego directo, esa es la tradición que nosotros hemos venido resguardando hace más de 200 años, y de eso no hemos adulterado los procesos salvo el paso que hubo de lo utilitario a lo ornamental, y la pinta de agua a la pinta blanca, que es grafiado bajo relieve, que después se le aplican colores blancos,

que también antiguamente se le aplicaba. Muchas alfareras le aplicaban el color rojo en vez de blanco, o muchas que no pintaban, que no le hacían ningún tipo de diseño”

NAYADET NÚÑEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí.

Sobre el paso de lo utilitario a lo ornamental en la producción alfarera, en primer lugar, es importante mencionar, que desde los tiempos de la colonia hasta principios del siglo XX no hubo mayor variación en las formas cerámicas, salvo aquellas adaptaciones justificadas por el estilo de vida campesino (García Rosselló, 2007). La huella indígena se preserva en lo utilitario, sin embargo, la construcción de la estación ferroviaria de Colliguay, en 1909, así como la presión comercial ejercida por el mercado de Chillán (Bahamonde Zamorano, 2020), paulatinamente hicieron evidente las transformaciones aparejadas a los nuevos tiempos:

“Mis bisabuelos empezaron a hacer las primeras piezas que se hacían de canco, que se hace la base abajo y después se va subiendo, y lo primero que hicieron ellos fue jarros chucheros, el jarrito chuchero (...) Y me contaba mi abuelita que una tía, una abuela mía, ella iba a Chillán a vender la artesanía. En esos años se abrió el mercado de Chillán y ella llevó ollitas (...) yo siempre lo recuerdo, ellas creo que hicieron de cuero como un canasto, una bolsa, de la vaca que ellos mataban, entonces hacían como una polcha y así llevaban la loza en la cabeza a Chillán, a pie, los primeros fueron a pie (...) Entonces, la tía abuela cuando volvió y le conversó a sus hijos que ella [en] cierta parte perdió la noción del tiempo y se encontró en





Chillán, porque yo pienso que no se desmayó con esa fuerza que tenía ella de llegar al mercado con su loza, toda su loza, porque ellas le decían su loza (...) Imagínese todos los sacrificios”

(SILVANA FIGUEROA F., 2024. Alfarera de Quinchamalí).

A mediados del siglo XX la producción de loza utilitaria y ornamental estará determinada por la delimitación espacial norte/sur (Campaña Gibson, 2018). La loza de Quinchamalí, influenciada por la interacción con ideas y gustos ciudadanos, seguirá preservando la tradición figurativa mapuche (Mazzini, 1936) en la continuidad de lo utilitario y en la forma de huevo que define el cuerpo de sus piezas ornamentales, “lo que significa identidad de función en el hecho. Sirven para algo: son huchas o continentes de líquidos” (Lago, 1958).

En Santa Cruz de Cuca, en cambio, el carácter utilitario de las piezas mantendrá las prácticas de intercambio por alimentos, además de su comercialización:

“Mi mamá igual en veces salía para recibir con la legumbre y todo eso, mi mamá salía a intercambiar loza, iba a Santa Cruz, para todas partes a cambiar la loza, allá pa’ Cucho, a cambiar la loza por porotos, harina, lenteja, de todo traía, y así se cambiaba, por tener eso, porque además comprábamos con la plata para mantenernos, para ropa, zapatitos para los chiquillos, y así, teníamos que salir a cambiarlas para poder tener legumbres, nos daban de todo, arroz, harina, de todo nos daban”

(AMJIBDA SMITH V., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

La instalación de la vía férrea tiene una impronta similar a la delimitación territorial que generó la cuenca de Biobío, pues, el ritmo de asimilación (García Rosselló, 2007) de las influencias ciudadinas será distinto para cada localidad, y si bien actualmente tanto en Quinchamalí como en Santa Cruz de Cuca se producen piezas utilitarias y ornamentales, las trayectorias de sus prácticas alfareras otorgan visiones complementarias que figuran y “van escribiendo la historia femenina” (Montecinos A., 1986) del mundo campesino en la cuenca del Itata:

“Doña Marta que era mi vecina que vivía al otro lado, era una viejita muy cariñosa, que a ella la conocí haciendo estos famosos caballos con la mujer atrás, y ella le ponía, le corría mano, eran muy bonitas las piezas que hacía esa señora. Después, la Riola Castro, que ella también hacía el mismo tipo de figuras, porque eran muy pícaras, somos muy pícaras, la mujer campesina (...) La mamá de la señora Honorinda, la señora Amjibda, esa señora trabajaba en azafate pero hacía cantidades. La señora Vielma, la Mónica Vielma, la mamá de ella, pailas, pero te hacía por montón, y te las traía en carreta, digo, carretas con loza, mucha loza, la abuela de ella, y ahora tú vas a ver para allá y con suerte te encuentras tres alfareras y paremos de contar, y de esas cosas son las que hay que preocuparse, esas cosas hay que motivar, eso es lo que yo digo, tiene que motivar a la juventud porque se pierde una tradición muy bonita”

(MARCELA RODRÍGUEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí).



“Siempre acá en Santa Cruz de Cuca se ha hecho la loza utilitaria, siempre, desde siempre, desde mis antepasados, mi abuela, mi bisabuela, mi abuelita, ellas hacían para acá, para Quincha[malí] no hacían nada de esas piezas, siempre aquí vivían todas las artesanas, las Vielma, las Vielma Osorio, las Vielma Carrizo, todas las viejitas por aquí hacían eso, pero en Quincha no se hacía loza grande, siempre se ha hecho loza ornamental y acá la utilitaria (...) Mi abuelita antes hacía las tremendas ollas para los hervidos que hacían antes”

(HONORINDA PÉREZ S., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).



Cayó tan bien la tierra en mis manos

Cualquiera que tenga el privilegio de compartir con alfareras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca debe saber que ante la pregunta por el modo en que aprendieron a trabajar la greda, de seguro, recibirán como respuesta una historia que comienza en la infancia junto a la familia:

“Nosotros, mi madre nos crió solo con la alfarería, trabajaba ella sola, y ella trabajaba en la alfarería, y yo me acuerdo que le ayudaba a los diez, siete años, a pulir, a pulir, y aprendí ya a los diez a hacer pailitas, hacer pocillos, y siempre trabajé con ella. Después ya me casé joven, a los 17 años, entonces, vino para acá y me dijo te traigo un regalo, y me trajo una pelota de greda, con esto vas a poder trabajar en tu casa y vas a poder criar a tus hijos, y así fue, no se equivocó, y de ahí yo empecé a trabajar sola”

(FABIOLA SOBARZO C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

“Yo empecé más o menos a los 12 años después de ver todos los días, que yo llegaba del colegio, a mi mamá en una ventanita haciendo y construyendo todas sus piezas, edificando, porque ella se dedicaba a lo que era la guitarrera, los chanchos, los mates. Mirando aprendí (...), yo aprendí a hacer todas las cosas solamente viendo, viéndola a ella cómo sacaba sus producciones”

(MARCELA MUÑOZ E., 2024. Alfarera de Quinchamalí).



“Y aquí yo tenía 8 años cuando llegué, y seguí estudiando, y me enamoré de este trabajo tan lindo, que yo digo es un don que uno trae en las manos porque no cualquiera hace este trabajo, antes quisieran hacerlo pero no pueden... Pero fue hermoso y cayó tan bien la tierra en mis manos que la supe, yo la alfarería la supe, me dio para poder hacer piezas”

(TERESA VILLEUTA T., 2024. Alfarera de Quinchamali).

En general la formación en el oficio se sostiene en base a una dinámica de aprendizaje que transita del “mirar” a las “manos”, en un ambiente doméstico, cotidiano, en el que se va asimilando el quehacer de la madre: sí no se la está mirando, se le está ayudando. En otros casos, sin embargo, la transmisión se da colaborando en la producción de otras familias (Escobar Inostroza, 2016) y, también, cuando se iniciaba la vida conyugal:

“Mi mamá no quería que nosotros trabajáramos en la greda, yo escondida, la veía que ella se descuidaba y me iba para el taller a sacar un poquito de greda para hacer, y mi mamá me pillaba y me pescaba la greda y me la desarmaba, no, porque es muy sacrificada, vai a sufrir tú de tus huesitos, se te van a enchuecar los dedos, te va a dar artrosis estar mucho sentada trabajando. Me dijo, te vas a joder de tu columna, entonces, no, no quería mi mamá. Y por eso yo aprendí de mi suegra porque mi mamá nunca quiso que trabajara, nunca, y de mi suegra yo aprendí cuando me casé... me empezó a enseñar de a poquito, pero me costó”

(MARITRINI FUENTES C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

Cabe mencionar que los obstáculos también son cuidados, maneras en que las madres alfareras resguardaban la integridad física de sus hijas, pues sabido es el desgaste que genera el oficio, al tiempo que proyectaban en la educación formal una posibilidad para surgir. En ese sentido, la tradición alfarera de Quinchamalí y Santa Cruz sigue preservándose como una práctica de subsistencia:

“Honora, ¿por qué no haces loza? Pero mamá si yo no sé. Pero yo vengo para acá, dile a Luis que vaya a buscar greda, que la eche a remojar, a pisar aquí, y yo te enseñó a hacer loza. Las mansas tiradas de loza que hacíamos, entregaban en Confluencia me acuerdo, entonces yo le dije, ya, haguemos loza, y la mano la enderezó al tiro, porque hay personas que les cuesta. Así que fueron solitos trabajando los dos, el Luis hacía unas jardineras, la recibían toda en Quinchamalí (...) allá entregaban la loza, y siguieron trabajando, y ellos igual han criado a sus hijos con la pura greda, así es la vida”

(AMJIBDA SMITH V., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

Este es el escenario en el que “la mano se endereza” y se recibe el “don”. Un ambiente en el que comienzan a desdibujarse los límites entre manos y greda, entre mirar y hacer, hasta el punto que todo se remite al mismo cuerpo, a la misma conclusión:

“El aprendizaje de un artesano aquí en Quinchamalí es netamente al lado de tu familia. Nosotros partimos desde muy pequeños trabajando en lo que es la greda; yo partí viendo a mi abuela, yo soy una aficionada de lo que hacía ella, de mi bisabuela también, ver el trabajo que ella hacía (...) entonces, uno aprende al lado de ello, jugando, armando, modelando lo que ellos hacen, van repitiendo un patrón, y así aprendimos la gran mayoría de los alfareros, creo yo”

(MARCELA RODRÍGUEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí).





“Y ahí ella me decía, mijita, me decía, hay que sacar la greda, pon un saco abajo, que ella misma hacía de los sacos grandes, los cosía, los abría por la mitad los sacos grandes, hacía una cuestión cuadrada, y ahí vaciaba la greda y ahí le tiraba la arena. Y a mí me gustaba pisar, lo encontraba suavecito, y cuando ya, me decía, siempre me decía ella, cuando está buena empieza a tirarse peos, que empieza a sonar, así, ella me decía que eran como peos que se tiraba, y ahí me decía, bien el talón abajo, bien el talón abajo, que al pisar con toda la fuerza y el talón abajo, que tocara el talón mío el saco, y ahí estaba buena la greda”

MARITRINI FUENTES C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

Nunca les va a faltar nada

La repetición de los gestos, de las remembranzas, deja entrever que el trabajo en la greda es siempre una decisión personal y, para las mujeres de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, se traduce en una autonomía productiva (Montecinos A., 1986) que ha permitido sostener la economía familiar.

“De trece años yo trabajaba ya, de diez a doce años yo me dediqué a aprender, aprender [a] hacer, y ya de trece años ya hacía, yo ya vendía... mirando, mirando nosotros, las personas que trabajan en tu entorno aquí porque nosotros primero empezamos a pulirle a la otra personas que hacían, que hacían muchas, que no eran capaz de sacar su trabajo, y empezamos a pulir y aprendimos al tiro, si no se nos hizo difícil para pulir, y después nosotros dijimos por qué vamos a estar puliendo si nosotros también podemos hacer, y seguimos nosotros haciendo, y hasta el día de hoy”

(TERESA VILLEUTA T., 2024. Alfarera de Quinchamalí).

“Con mis hijos ha ido fluyendo a medida que hemos ido necesitando para vivir, esa es la realidad, porque aquí nosotros vivimos de esto, entonces ellos me decían, mamá necesito un par de zapatillas, que esta me gustó. Yo no se lo podía comprar pero le decía trabaja conmigo... vamos al taller a trabajar, entonces, muchas veces por el interés y por la necesidad tienen que trabajar, entonces, de ahí ya se dieron cuenta, estaban puliendo conmigo, estaban ahí trabajando conmigo y yo podía comprarles lo que ellos querían”

(FABIOLA SOBARZO C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

Lo que se aprende con la tradición alfarera es a trabajar la greda. Parece obvio pero en las voces de las cultoras adquiere otro trasfondo, pues, lo que parte como un juego se traduce en un quehacer supeditado a una cadena de producción, a una lógica o patrón que se repite y, por cierto, genera el sustento para el hogar:

“Decir verdad, la necesidad, porque mi abuelita siempre nos decía, si ustedes aprenden a hacer loza nunca les va a faltar nada, porque antiguamente se hacían trueques, por ser, las cosas de greda por trigo, por harina, por porotos, lentejas, de todo, se iban cambiando piezas, entonces, siempre me decía que si yo aprendía siempre iba a tener cositas en mi casa”

(HONORINDA PÉREZ S., 2024. Alfarera Santa Cruz de Cuca).



Y esas cosas se han ido perdiendo

La producción alfarera ha estado vinculada a las mujeres desde tiempos prehispánicos. Luego, la impronta colonial cambiará el sentido de la práctica, de objeto ritual y funerario a su uso doméstico campesino (Montecinos A., 1986). Con la emergencia de la loza ornamental, el oficio obtendrá un carácter artístico (Bahamonde Zamorano, 2020) en correspondencia a las influencias foráneas arraigadas en los valores de la sociedad industrial (Lago, 1958). A lo largo de esta trayectoria el proceso de fabricación cerámica no variará. La mantención del sistema tecnológico indígena, si bien responde a condiciones de especialización geográfica –de la cuenca del Itata–, también es interpretado como un fenómeno de resistencia cultural contra la explotación mapuche y una manera de reivindicar sus orígenes (García Rosselló, 2007).

En la actualidad, la tradición alfarera resiste como una manifestación de la vida cultural campesina la cual, desde mediados del siglo XX, adoptó vertiginosos cambios –del fundo al mundo– (Canales & Hernández, 2011). La modernización del mundo rural se hace patente en el uso de las tierras y nuevas tecnologías para las actividades productivas agrarias (Canales & Canales, 2013):

“Antiguamente tú, es que han pasado tres dueños, si no me equivoco, ese fundo era, netamente, siempre yo he preguntado, y preguntado la primera vez cuando llegó la Celulosa Arauco, cómo

lo hicieron para forestar todo ese terreno que era netamente productivo. Era un terreno donde tenía huertas de viñedos, huertos de cerezos, naranjos, había de todo, y dónde le daba trabajo a más de 60 personas, y de la noche a la mañana pum, desapareció, y nunca supieron dar respuesta de cómo hicieron para forestarlo, entonces, después de ahí, de ese dueño, después se taló, y se volvió a plantar, después se volvió a cortar, y a cambiar de dueño (...) Antiguamente cuando se iba a buscar greda teníamos un convenio con el dueño del terreno, que se iba por ser, 80 artesanías que iban a buscar greda, eran 80 piezas que se les llevaba, porque cada familia que iba a buscar greda le entregaba una pieza al dueño del terreno, y era algo bien bonito, todos lo hacían, y el dueño era agradecido, y tenía un muestrario inmenso de grande con todo tipo de piezas, de las más pequeñas a lo más grande, y esas cosas se han ido perdiendo y claro es preocupante”

(MARCELA RODRÍGUEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí).

“El día de mañana a lo mejor no vamos a tener de donde sacar [greda] y a lo mejor no se va a poder seguir trabajando la alfarería, que eso hace mucho rato lo venimos compartiendo con hartas personas, con autoridades, con todos, todos los alcaldes conocen la situación (...) Siempre sacando de una parte, de otra, consiguiéndose, nunca ha sido fácil la materia prima, nunca, siempre he sacado por ahí, donde se sabe, donde se saca escondido, si hay que decir las cosas súper claras... sabe que los terrenos no los ocupan, que





están botados, pero tampoco son de uno (...) pero nosotros la sabemos trabajar y que vamos a tener nuestro sustento para llegar, pero después vienen nuestros hijos, nuestras familias que puede quedar eso como fuente de trabajo para ellos, eso es lo que más se anhela. Si nosotros no vamos a alcanzar que alcance atracito de nosotros, igual tienen derecho”

(TERESA VILLEUTA T., 2024. Alfarera de Quinchamáli).

En este sentido, la reivindicación de las artesanas de Quinchamáli y Santa Cruz de Cuca tiene una impronta ciudadana, de “derecho”, que refiere a su arraigo doméstico, a la preservación de la práctica alfarera si no en sus familias, al menos, en las nuevas generaciones. No obstante, esta preocupación por las que vienen en el oficio se sustenta, en primer lugar, en el cuidado del entorno natural como base para “seguir trabajando la alfarería”. En el fondo, se está hablando de la preservación de una forma de habitar la cuenca del Itata:

“La mayor importancia es la materia prima que estamos escasos, pero para mí es importante tanto no como para mí porque ya pasaron los años y llegaron las enfermedades, sino para la generación que viene, las generaciones que vienen, que le tomen la importancia a esta artesanía que muchos de nuestros hijos no quieren, o no se interesan mucho, como mi hijo Moisés que dice yo trabajo pero como para relajarme, entonces, a lo mejor de que él pueda decir mi mamá fue Tesoro Humano Vivo, a lo mejor para él es más importante que para mí, quizá para otros jóvenes también”

(MÓNICA VIELMA V., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).





“Por mucho que yo sepa armar, de nada me sirve si no tengo de dónde extraer la greda, que son las dificultades que estamos teniendo, estos problemas hoy día por la sobrepoblación, de la migración de la gente de la ciudad al campo que está muy de moda, también, de las parcelaciones (...) venden campos agrícolas de media hectárea que normalmente la gente no las compra para temas agrícolas, las compra justamente para venir a hacer su cabaña y ahí es donde empieza el problema. O sea, primero fue la autopista del Itata que pasó por sobre una de las mejores minas de greda de Quinchamalí, y ahora son las parcelas, y ahora estamos quedando cada vez menos lugares donde podamos extraer greda porque la mayoría ya está poblado, la mayoría del pueblo ya está poblado”

(NAYADET NÚÑEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí).

Con este trabajo uno se quema el alma

La tradición alfarera de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca exige contar con ciertos conocimientos sobre el proceso y etapas involucradas en la elaboración de las piezas. Se entiende por el contexto de aprendizaje que no se trata, simplemente, de una receta para seguir al pie de la letra. La base de la producción cerámica está en el vínculo con el entorno natural pues otorga la materia prima para trabajar:

“Mire, aquí uno lo primordial que tiene que aprender es hacer la persona... es empezar a hacer la mezcla de la greda, la greda es lo que tiene que saberlo hacer usted, hacer la masa, no cierto, que se hace como un pan, con los pies se pisa y tiene que saber cuánta arena, cuánta greda amarilla le va a echar, cuánta porción de greda por cuánta porción de arena, eso tiene que saberlo hacer usted”

(TERESA VILLEUTA T., 2024. Alfarera de Quinchamalí).

Lo primero es el tacto, sentir la greda, su composición, el gusto: “hacer la masa que se hace como un pan” puede ser el modo más concreto para hablar de lo inmaterial que está presente en el quehacer alfarero, pues refiere a una forma de habitar el territorio, una intimidad con la tierra que también se expresa en el hogar como alimento y sustento familiar:

“Yo creo lo mismo que la alfarería, es sacrificado todo, lo que es hacer la huerta, mover la tierra, es sacrificio, la greda igual porque uno tiene que andar buscándola, andar al hombro con los sacos si no tiene vehículos, o no hay chofer, tenía que acarrear la greda, yo



misma tenía que ir para allá a los cerros, al monte, a buscar colo blanco, el colo colorado, y para ir yo a buscar el colo blanco, para pintar la loza, tengo que ir de pie porque no tengo entrada de vehículo, y cerro a cerro para allá, el colo colorado también, y la greda, bueno, hay que ir en vehículo pero tengo que comprar la greda”

(MARITRINI FUENTES C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

“Pero igual de repente les coopero en la pulidura, en salir a buscar la materia prima, la greda, la arena, tenemos que salir, porque acarrear los sacos igual es fuerza más bruta. El guano igual hay que salir a recolectar, entonces, igual eso tengo que hacerlo yo, bueno, ellas también salen a recolectar pero yo soy el que tiene que cargar los sacos y todo eso, ese es mi rol, pero igual les coopero en bruñir. Al cocer con mi señora porque es muy complicado, se llena de humo después, entonces, se tiene que estar metiendo, saliendo, por la cosa del humo, piezas grandes igual que no las puede levantar, tengo que levantarlas yo, pero piezas más chicas se manejan ellas”

(RAMÓN NÚÑEZ, 2024. Quinchamalí).

Entre las adaptaciones que ha experimentado la tradición alfarera respecto a la mapuche, se identifican cambios en el empleo de combustible y en el proceso de calentado de las piezas: el uso de excremento vacuno para cubrirlas otorga condiciones de temperatura uniformes y mantiene el calor durante más tiempo que la leña. De igual modo, según el tipo de loza, se utilizarán mecanismos de secado, por ejemplo ganchos cerca del fogón, para cuidarlas (García Rosselló, 2007).



“Mi abuela hacía una olla y mi mamá hacía una olla grande, yo la hacía chiquitita, y así, y desde un principio que las hice bien hechas, que no tuviera defectos, y así aprendí. Pero como esto es muy sacrificado, yo siempre digo con este trabajo uno se quema el alma porque los fogones que se hacían antiguamente eran muy grandes para cocer la loza para estas piezas grandes que se hacían, entonces, mi mamá nunca quiso que yo hiciera grande”

(MÓNICA VIELMA V., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).



Resulta pertinente detenerse en la idea de “sacrificio” que mencionan las alfareras, sobre todo porque el origen de esta palabra está asociado a “hacer sagradas las cosas”²; valga este alcance para recordar el uso ceremonial y fúnebre que cimienta la memoria alfarera de la cuenca del Itata. Se dirá que este oficio de mujer halla su legitimación en una suerte de “mandato divino”, un sustrato religioso (Montecinos A., 1986) presente en el gesto repetitivo de las manos dando forma, bruñendo, haciendo la pinta:

² <https://etimologias.dechile.net/?sacrificio>

“Me gusta, me hace feliz, igual he pasado procesos difíciles que, por ejemplo, hago 50 platos y me salen 20 buenos, me salían, pero lloraba, pero de ahí me enderezaba de nuevo, incluso, mi hijo llegaba, mamá, ¿pero no te rindes?, y yo, no me puedo rendir porque esto es lo mío, entonces yo ahí lo desarmaba todo, lo volvía a revolver y lo volvía a hacer de nuevo y ya no se me quebraba, entonces, ahí ya tenía nuevas fuerzas para seguir trabajando, porque es difícil trabajar en la alfarería, no es fácil, pero hay que tener ese don y ese gusto que haga feliz trabajar... me gusta lo que yo hago, me gusta ver la pieza terminada y al cliente contento y que valore mi trabajo”

(FABIOLA SOBARZO C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

“A pesar de todo, yo le dije a mi esposo, yo voy a dejar de trabajar cuando ya mis manos no tengan, no puedan tomar una pieza, o no puedan más, cuando ya no puedan hacer eso mis manos, que se me caigan, que no pueda más, ahí no trabajo más, o no sé, ni dios lo quiera que tanto pisar la greda me dé una infección donde soy diabética (...) Y ahí no podré trabajar, pero mientras yo tenga mis pies buenos y mis manos pueda mover, mejor dicho, como amasar la greda, lo voy a hacer, no me importa que esté con mi pecho jodido, pero a mí me encanta, me encanta la greda”

(MARITRINI FUENTES C., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

La identidad de las alfareras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca se moldea por “ese don y gusto” que acompaña el trabajo cotidiano. Una fuerza que se moviliza a través de la atención estable y profunda que genera la repetición de un mismo quehacer, en este caso, la elaboración de loza guarda una memoria corpórea propia a las prácticas rituales y religiosas (Byung-Chul Han, 2021):

“Es que igual, uno queda. Se dice matrera en lo que es su trabajo porque es tanto el sacrificio igual, y cada pieza es única, cada pieza que se hace es única porque yo hago con mis manos, no hay molde, no hay nada, yo con mis manos tengo la medida, por ser, la paila de un porte, la paila de un porte más grande, yo tengo la medida, hago el lulo y con mis manos voy midiendo, cuando voy armando los casquitos voy sacando lo que sobra, se la tengo que ir sacando”

(HONORINDA PÉREZ S., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

La preservación del trabajo manual y a fuego directo que sustentan la tradición alfarera del Itata da cuenta de valores antiguos que difieren y se resisten a las nuevas tecnologías. En este contexto, así como el “cochambo” refiere a prácticas coloniales, la expresión de “matrera” proviene del tiempo de la España de Miguel de Cervantes³. Son las manos las que cuentan y transmiten esta historia; “no hay molde” pero sí un repertorio que se sostiene en repetir lo recordado generando un pensamiento colectivo, un saber localizado (Taylor, 2015), que aflora cuando se toca la greda y se siente:

3 En El coloquio de los perros (1613) https://cvc.cervantes.es/foros/leer_asunto1.asp?vCodigo=38368

“Por eso que yo lo estimo mucho, y sigo trabajando aunque esté enferma, igual yo trabajo porque me hallaría incapacitada total si no hiciera nada, que mi enfermedad avanzaría más, eso pienso, pero mientras tenga la greda en las manos, aunque sea una pieza, pero está haciendo uno y tiene su mente, su creatividad, puesta en la greda, y está trabajando, trabaja el cerebro, todo en una, entonces, se siente como una terapia hacer el trabajo de la alfarería. Por eso que uno le gusta porque también es parte de su salud, así que yo bien agradecida”

TERESA VILLEUTA T., 2024. Alfarera de Quinchamalí.

“La decisión de continuar con la tradición estuvo siempre en mí, o sea, si bien a lo mejor yo lo tomaba como hobby y tenía claro que tenía que saber todos los procesos en caso de que yo más adelante no me quisiera dedicar a la alfarería, poder transmitir mis conocimientos a otras personas que lo quisieran, y bueno, ya, el tema económico, gracias a dios, para mí no es tanto estar metida en la greda por tema económico, sino que para mí es una pasión, es una terapia”

NAYADET NÚÑEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí.

“Es como una terapia, para mí una terapia, en el sentido, yo empecé, yo estudiaba y toda la cosa, era como una relajación, puede ser, el día de hoy, bueno, mi madre lleva un año y medio, va para los dos años que ya se fue. El hecho de trabajar es sentir, es sentirla al lado mío por el hecho de que ella fue una artesana no reconocida como el día de hoy que soy reconocida, ya sea siendo Tesoro Humano Vivo, gracias a dios ella pasó a ser [reconocida] un poquito antes de irse, no alcanzó a recibir su título, lo tuve que recibir yo, para mí es un legado muy lindo que me dejó ella, bueno, y a mis hermanas también. Es un arte que se aprende solamente que te enseñan los padres y bueno, además de ese arte, me dejó un arte muy lindo que es mi familia, porque mi familia es muy grande y la unión es lo más lindo”

(MARCELA MUÑOZ E., 2024. Alfarera de Quinchamali).





Llegado a este punto, cuando se siente la greda en las manos, esa “pasión” también devela un sentimiento que trasciende, en el que todo se une y se vuelve un canal de transmisión y presencia. Están las que se fueron y las que vendrán, por lo mismo el sentido de pertenencia, el legado de las alfareras de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca refiere a una forma particular de habitar el territorio:

“La tradición empezó por mi abuela María Manuela se llamaba, Osorio Osorio, la mamá de ella no me recuerdo el nombre, y ella fue de la idea de hacerle una manda a la Virgen del Carmen, en esos años, donde si aprendía a hacer loza, como a los siete años más o menos, ella se iba a vestir del Carmen, café, para toda la vida, y así creo que lo hizo mi bisabuela y aprendió a hacer loza”

(MÓNICA VIELMA V., 2024. Alfarera de Santa Cruz de Cuca).

“Como te decía, estos son patrones que tú sigues, tú aprendes de tus viejos, entonces, si ellos lo hacían, tú tienes que seguir haciéndolo porque si tú te saltas etapas, pasa lo que de repente ha sucedido, que se te quiebra, y es por netamente ser porfiado, por cambiar algunas técnicas. De hecho cuando tú vas a buscar la greda tiene que ser en un cierto tiempo, que tiene que ser en menguante, no en creciente, para secarla, para prepararla, es todo un patrón que tú sigues desde atrás y que no puedes cambiar, entonces, ¿por qué pruebo la greda?, porque mi abuela lo hacía y sentía la textura. Uno cuando es pequeño se ríe, mira que está comiendo tierra, tú vas con la abuela, porque ella siempre tomaba, la ponía en la boca y decía, sí, está buena, y [mi] madre igual lo hace, y es algo que tú sigues haciendo. No es algo que te lo enseñen en la universidad, no es algo que tú vas aprender, que está en un libro, no, son patrones que tú vas siguiendo porque lo viste en tus viejos”

(MARCELA RODRÍGUEZ R., 2024. Alfarera de Quinchamalí).

Para la continuidad de la práctica alfarera es importante considerar que su tradición se debe no sólo a la elaboración de las piezas, el cumplir con las etapas del proceso, sino también a la vinculación con el entorno natural y la legitimidad de la vida cultural campesina; en este caso, hábitos y costumbres propias a la forma en que se habita la cuenca del Itata. Las medidas para preservar y valorar la alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca deben enfocarse en la trascendencia del contacto de las manos con la greda, en el «cuidado» de las manos que trabajan la greda.













PERSONAS RECONOCIDAS

Laura Carrasco Figueroa
Rita Mónica Rodríguez Fuentealba
Flor Dalia González Vielma
Amjibda del Carmen Smith Vielma
Honorinda del Rosario Pérez Smith
Yolanda del Carmen Villeuta Troncoso
Teresa Angélica Villeuta Troncoso
Berta del Carmen Jara Durán
María Estela Valenzuela Valenzuela
Alicia del Rosario Mariangel Palacios
María Elisa González Villanueva
Israela del Carmen Caro Romero
Gloria Angélica del Carmen Carrera Mariqueo
Grimilda Aurora Sandoval Valenzuela
María del Rosario Esparza Rodríguez

María Alicia Espinoza Guzmán
Marcela del Carmen Muñoz Esparza
Regina Luz Pino Lavado
Niria Iris Lagos Salazar
Olivia del Carmen Osorio Albornoz
María del Rosario Gallegos Fuentealba
Margarita Ester Jara Durán
Eugenia del Carmen Sepúlveda Valenzuela
Edelmira Berta Andrea Montti Figueroa
Armando José Jara Caro
Humbertina del Carmen Romero Caro
Nancy Ivonne Mariangel Palacios
Gastón Gregorio Montti Ortíz
Flor Villeuta Mariangel
Alicia Judith Osorio Arias
José Daniel Villeuta Troncoso
Doris Del Carmen Mercado Fuentes

María Isabel González Vielma
Fabiola Orfelina Sobarzo Carrizo
Mari Trini Fuentes Carrizo
Nayadeth Nicol Núñez Rodríguez
María Teresa Merino Figueroa
Cinthia Irene García Cisternas
Elizabeth Jaqueline Castro Carrasco
Marcela Aurelia Rodríguez Romero
Marcela Jacqueline Bobadilla Aguilera
María Luisa Ortega Sandoval
Julia Mireya Pérez Barra
Rosa Elvira Antihueno Caro
Sandra Marioly Osorio Antihueno
María Eugenia Mariangel Gatica
Teresa Silvana Figueroa Figueroa
Luis Florentino Henríquez González
María Mónica Vielma Vielma

GLOSARIO

Cochambo: También conocido como conchabo. Refiere a una práctica de economía campesina no monetaria en la que se intercambian bienes y servicios en función a un trato consensuado entre las partes.

Colo: Tierra de color rojo o blanco que se extrae de los cerros de Santa Cruz de Cuca y se diluye en agua: el colo rojo se aplica cubriendo toda la pieza para luego realizar un buen pulido previo a la etapa de cocción. El blanco, posterior a la cocción, se utiliza para resaltar las pintas que decoran las piezas.

Cuenca: Término geográfico referido a un territorio cuyas aguas fluyen todas hacia un mismo río, lago o mar.

Pinta: Etapa del proceso de elaboración alfarera, previo a la quema de las piezas, en la que utilizando clavos o una aguja de victrola se hacen incisiones en la superficie de las obras. Generalmente se dibujan flores de cerezo o espigas de trigo.

Pueblos de Indios: Denominación para los asentamientos de población indígena bajo el ordenamiento colonial entre los siglos XVI y XVIII.

REFERENCIAS

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

Byung-Chul Han. (2021). La desaparición de los rituales. Barcelona: Herder.

Campaña Gibson, G. (2018). La cerámica de Quinchamalí como patrimonio cultural nacional. Dimensiones materiales e inmateriales de una tradición alfarera. Persona y Sociedad, 140-162. <https://doi.org/10.53689/pys.v32i1.134>

Canales, A., & Canales, M. (2013). De la metropolización a las agrópolis. El nuevo poblamiento urbano en el Chile actual. Polis, 31 - 56. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682013000100003>

Canales, M., & Hernández, M. (2011). Del fundo al mundo. Cachapoal, un caso de globalización agropolitana. Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología, 579 - 605. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/espacio/article/view/1595>

Cartes Montory, A. (2020). Ñuble, de Provincia a Región. La identidad geocultural como clave del desarrollo regional. Revista de Historia y Geografía, 201-237. [10.29344/07194145.43.2627](https://doi.org/10.29344/07194145.43.2627)

Escobar Inostroza, A. (2016). Capitalismo y economía de mercado en los procesos de producción y comercialización de la alfarería en las localidades de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Concepción [Tesis, Programa Magister en Arte y Patrimonio, Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción] <http://repositorio.udec.cl/jspui/handle/11594/2103>

García Rosselló, J. (2007). La Producción Cerámica Mapuche. Perspectiva Histórica, Arqueológica y Etnográfica. VI Congreso Chileno de Antropología (págs. 1932-1946). Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia <https://www.academica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/183>

Lago, T. (1958). La cuestión del arte campesino. Revista de Arte. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile(11 y 12), 9-14.

Lago, T. (1971). Arte popular chileno. Santiago: Editorial Universitaria.

Mazzini, G. (1936). Cerámica chilena de Quinchamalí, llamada también de Chillán. Revista de Arte, 2(10), 14-17.

Montecinos A., S. (1986). Quinchamali. Reino de Mujeres. Ediciones CEM.

Reyes Coca, M. A. (2015). Algunos elementos catalizadores del poblamiento en el espacio ñublense. Tiempo y Espacio(1), 55-72. <https://doi.org/10.22320/rte.v1i1.1529>

Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

ANTIGUOS MÚSICOS DE BANDAS DE BRONCE DE ARICA



Región de Arica y Parinacota

Reconocidos por su rol estratégico en el desarrollo de las festividades devocionales de las sociedades de Morenos de Paso. Este grupo lo componen notables músicos que a lo largo de su trayectoria, han forjado y conformado diversas bandas de bronces y a muchos músicos, marcado la identidad festiva de la región de Arica y Parinacota y del norte grande de nuestro país.

PATROCINADOR: Daniel Nicolás González Hernández,
ONG Museo Campesino en Movimiento (MUCAM).





ANTIGUOS MÚSICOS DE BANDAS DE BRONCE DE ARICA

Introducción

La emergencia y consolidación de las bandas de bronce en Arica es consecuencia a las transformaciones sociales aparejadas al siglo XX en el territorio norte del país. Este proceso involucra la continuidad de las fiestas religiosas y prácticas rituales propias a la cultura andina, donde la música y bailes expresan la devoción comunitaria a los santos patronos. El impacto de la modernización del ejército chileno y la crisis productiva del salitre generaron las condiciones para el surgimiento de los primeros músicos y bandas de bronce que acompañan las celebraciones de los pueblos, santuarios y fiestas patronales con la impronta tradicional de sus melodías y ritmos.

Para entender el presente de las bandas de bronce se comparten las experiencias y memorias de los once músicos reconocidos como Tesoros Humanos Vivos el 2019; se trata de Juan Carlos Henríquez Díaz, Juan Donato Pérez Pérez (Q.E.P.D), Zenón Facundo Gutiérrez Baluarte (Q.E.P.D), su hermano Alejandro Gutierrez Baluarte, Reinaldo Segundo Santibáñez Escalera, su hijo Héctor Manuel Santibáñez Varas, Elizardo Eloy Manzanares Mamani, Pedro Florencio Bravo Choque, Juan José Tarifa Salles, Ismael Dickinson Ojeda Ojeda, y Julio Cesar Clavijo Bastias. La trayectoria de estos músicos permite conocer sobre la organización de las agrupaciones, con antelación a la conformación de la banda Los Tigres, así mismo la motivación para

el surgimiento de bandas posteriores como Juventud del Folclore, Los Rebeldes, Los Dinos, entre otras.

No obstante, el relato sobre los antiguos músicos de bandas de bronce parte con el reconocimiento de las *Sociedades Morenos de Paso María de Cárcamo, Manuela de Marconi y Corazón de María*¹, junto a las cuales participan en la Fiesta de la Virgen del Rosario de las Peñas, en la quebrada de Livilcar. La música y bailes son parte de las expresiones asociadas a la celebración de los ritos sagrados y comunitarios de las fiestas andinas, prácticas culturales y religiosas que emergen en las antiguas cofradías:

“Estas instituciones cumplían un papel fundamental en la sociedad colonial, estableciendo un sólido entramado de relaciones sociales y económicas interpersonales y grupales en las que se incorporaban indígenas, mestizos y negros con el fin común de promover el culto y celebración de la fiesta al santo patrono” (Díaz, A., Daponte, F., Corvacho, O., Arias, C., & Yampara, D., 2017, pág. 7).

La figura de los santos patronos será el motor de la transformación de los sistemas sociales y culturales que, desde el siglo XVI, afectará a la población indígena y afrodescendiente, principalmente, en lo referido a sus creencias y prácticas; lo anterior porque la figura del santo permitió la coexistencia de una diversidad de interpretaciones en torno a la imagen religiosa, no sólo provenientes de una eventual resistencia cultural indígena sino

1 Reconocidas el 2017 como Tesoros Humanos Vivos.

también por la impronta festiva-popular europea, ambas expresiones dísimiles a la sobriedad eclesiástica. En este sentido, las cofradías sirvieron para escenificar la ritualidad católica al interior de las comarcas andinas, lo cual será entendido como un fenómeno sociorreligioso emergente (Díaz Araya, Galdames Rosas, & Muñoz Henríquez, 2012).

Las cofradías permitieron la integración de la población indígena y de esclavos negros en las actividades litúrgicas, funcionando también como medio para el disciplinamiento moral y religioso en el marco de la estructura colonial y de estamentos. En el fondo, estas instituciones fueron intermediarias entre la Corona o el Estado, la Iglesia y la Comunidad; durante el siglo XIX su estructura se debilitará como consecuencia de los cambios aparejados a la época republicana en Perú (Díaz Araya, Martínez, & Ponce, 2014). Luego, el contexto de pos Guerra del Pacífico y conflicto diplomático por la soberanía de Arica y Tacna, también traerá consecuencias para la población andina, y en particular, respecto a los bailes y cultos religiosos:

“Los bailes que asistían a las celebraciones de los santuarios de Timalchaca o Las Peñas comenzaron a adquirir y ejecutar durante la festividad los requerimientos que las autoridades chilenas hicieron durante el llamado período de chilenización. Esto explicaría de cierta forma la manera en cómo son apropiados ritos cívicos como la entonación de marchas prusianas, la interpretación del himno nacional y el saludo a las autoridades para la continuidad de tradiciones, además de ser una forma para legitimar la realización de las danzas y la celebración en pueblos y santuarios” (Díaz, A., Daponte, F., Corvacho, O., Arias, C., & Yampara, D., 2017, pág. 18).



El período de chilenización es fundamental para comprender el surgimiento de las bandas de bronce, pues, la instalación de la cultura militar prusiana –como una medida de modernización del ejército chileno– en las comunidades andinas generará una reconfiguración en la musicalización de las fiestas religiosas. Así como existió una cierta homología estructural entre las prácticas del Tawantinsuyo y la ritualidad católica que posibilitó –con claras restricciones– la mantención de ciertas ceremonias prehispánicas, como el taki (Díaz Araya, Galdames Rosas, & Muñoz Henríquez, 2012), en los albores del siglo XX, el proceso de militarización y reclutamiento de población andina no generó inconvenientes en la estructura interna de las cofradías, teniendo vigencia también en la población pampino:

“Pero redimiendo y educando “al pueblo” es como la religión se insertó en estos centros pampinos. La conformación de cofradías en las oficinas salitreras hizo que a través del canto y la danza la gente buscara la redención. Según expone González (2006), ‘no habría contradicción, en el mundo personal del pampino, entre estos distintos aspectos de su vida: el alma se educaba en el teatro y en la filarmónica, la conciencia en el partido político, (y) el cuerpo en La Tirana’ (Daponte Araya, Díaz Araya, & Cortés Aliaga, 2020, pág. 102).

El proceso de integración de población andina en las filas del ejército permitió a soldados indígenas con experiencia en la ejecución de aerófonos tradicionales andinos –lacas, sikuras, pinkillus, lichiwayus, o tarkas–, aprender las técnicas de interpretación de los instrumentos de metal, así mismo, la instrucción en lectura musical de partituras (Díaz Araya, 2009). Estos “sopladores” participarán en actos cívicos entonando marchas

prusianas, y en concordancia a sus tradiciones e intereses comunes, llevarán los sonidos metálicos a las ceremonias religiosas de sus pueblos (Daponte Araya, Díaz Araya, & Cortés Aliaga, 2020), siendo la figura de los alférez muy relevante para la integración de los bronce en las fiestas andinas. Sin su legitimación las bandas hubiesen quedado relegadas sólo a eventos cívicos (Díaz, A., Daponte, F., Corvacho, O., Arias, C., & Yampara, D., 2017):

“Los músicos de las bandas de bronce incorporaron a sus prácticas culturales comunitarias nuevas expresiones musicales, como marchas o pasacalles, para acompañar procesiones, himnos marciales y religiosos en honor a los santos patronos, fanfarrias (dianas en la versión local), para destacar ciertos momentos rituales o festivos, y adaptación de melodías y ritmos tradicionales (como huaynos) a la interpretación con instrumentos de bronce, para amenizar las celebraciones en la casa del alférez o en el parabién (local)” (Díaz Araya, 2009, pág. 384).

La crisis económica de 1929 generó en Chile una compleja situación social y laboral (Said Barahona & Díaz Araya, 2011) que afectó profundamente la institución castrense al punto que en 1932 se anunció el cese de las bandas militares, contexto que llevó a sus músicos a buscar oportunidades de trabajo en las filarmónicas de las oficinas salitreras. De igual modo, la conformación de brigadas scout como la General Bulnes N° 10 de la Salitrera Humberstone también posibilitó la emergencia de bandas instrumentales y con ello, el aprendizaje y formación de nuevos músicos (Daponte Araya, Díaz Araya, & Cortés Aliaga, 2020).



Hasta cuando iba a pastorear corderos iba tocando

A mediados del siglo XX, el escenario en el que se forman los nuevos músicos entrelaza la infancia en el desierto con el gusto por la música:

“Yo más que nada soy pampino, le llamamos así a los que trabajaron en la salitrera, a los que vivimos en la salitrera. Yo me crié ahí, nací ahí, había un campamento en esos años cerca de Pozo Almonte que se llamaba Cala Cala, ya no existe, no queda nada, ahí nací. Pero me crié en Humberstone, ahí había una brigada de boy scout, ahí pertenecíamos todos porque era la única entretenición que había, y ahí hicieron una banda. Había un maestro y formó una banda de bronce, entonces, me enseñó, primero como en el año 47 a los primeros músicos, los que salieron de ahí, después de ellos salimos nosotros, fuimos la segunda generación, del 50 y tanto, la segunda banda que se formó. Pero nosotros éramos dos, yo y el Juan Henríquez, como le digo, tocábamos con los viejos [...] Yo empecé tocando barítono, después empecé con un trombón, actualmente toco un bajo... y ahí me he mantenido por años. Entonces mi trayectoria después, estuve en el ejército 7, 8 años, tocando como músico y me retiré también, empecé a trabajar en los circos”

(REINALDO SANTIBÁÑEZ, 2024).

Para los músicos de bronce más antiguos, como don Reinaldo Santibáñez y Juan Henríquez, ambos integrantes de la primera formación de la banda Los Tigres, existe un estrecho vínculo entre el contexto de aprendizaje y el arraigo territorial. La figura del maestro estará presente tanto en el cotidiano pampino como en el andino, tal como menciona don Elizardo Manzanares, quien pertenece a una familia de reconocidos músicos del pueblo de Esquiña (sus primos Doro, Rigoberto y Wilo, también integraron Los Tigres):

“El primer recuerdo, de que yo tenía un padre, que mi viejo, que todos mis hermanos, todos eran músicos, y yo era el único que estaba quedando de los últimos, ¿y qué iba a hacer solo? Hasta cuando iba a pastorear corderos iba tocando, tocando música, así era yo, y nunca negué mi tierra, cómo fui criado [...]. Y fue que llegó un maestro que estaban enseñando música a la gente del pueblo, me pegué a la cola y agarré de los primeros, ahí salieron militares, salieron de todo, músicos, y yo traté de salirme ya del pueblo, traté de venirme para Arica, y veía otras cosas acá en Arica que me podían guiar mejor a mí [...]. Yo me vine con cuatro mulas, dos burros y un caballo [...] bajamos por Esquiña, Codpa, por la pampa ya para acá [...] de la mañana y llegamos como a la una, dos de la tarde, con 18 [años], ahí donde Don Andrés [...] ahí tenía un tambo, ahí alojamos con los animales”

(ELIZARDO MANZANARES, 2024).





En la trayectoria de los antiguos músicos se hace presente la necesidad de migrar desde los pueblos interiores hacia la ciudad de Arica. Este acontecimiento está supeditado a un contexto de crisis económica debido al cierre de la pampa salitrera en el norte y que se tradujo en la fundación de “nuevos grupos de danza, rearticulando la modalidad de los bailes religiosos, pero en contextos urbanos, respondiendo a la complejidad social que el mundo citadino traía consigo” (Díaz Araya, Cortés Aliaga, Daponte, & Antezana Llanes, 2022, pág. 173). El relato de los antiguos músicos sobre esta época, sin embargo, expresa el gusto por la música y el interés por dar continuidad a las fiestas religiosas:

“Ahí salí tocando joven, un tío mío me regaló una trompeta y con esa empecé a recorrer los pueblos, cabrito, si tenían que pedirle permiso a mi taita para sacarme para fuera a tocar, y esa es la historia que tengo, mi taita es el que me daba permiso para salir a la calle, joven, no, y la vida mía fue la vida musical. Trabajé hartito en orquestas, muchos años trabajé en orquestas, después me fui a Las Peñas, a La Tirana, a todos los pueblos”

(JUAN CARLOS HENRÍQUEZ, 2024).

“En general, mi papá, bueno, de chiquitito tocaba un clarín, un trompeta pequeñita, y como a los doce años empezó a tocar la trompeta de su pueblo, de su pueblo Sibaya, en la quebrada del Tarapacá, y obviamente atraído por el tema de los bailes religiosos se vino de Tarapacá hasta Arica. Te estoy hablando de los años 50, ya, y se dio cuenta que había que conformar una banda y ahí se juntó con más músicos, que también eran paisanos, del mismo lugar que venía, muchas veces, con las personas de Arica, de pre cordillera, y formaron finalmente su banda y con eso recorrió muchos lugares”

(JUAN PÉREZ JR., 2024. Hijo del músico Juan Pérez).

Como menciona el hijo de Juan Pérez, integrante de la primera formación de Los Tigres, existía una necesidad en los músicos de organizarse en bandas para recorrer los pueblos y participar junto a los bailes religiosos. Estas instancias también permitieron la formación de nuevos músicos:

“Cuando tenía aproximadamente doce años yo vivía en Putre, yo soy de Putre [...] y allá había una bandita, chiquitita, qué sé yo, y ahí empezó a gustar la música, hasta que mi abuela que fue mi mamá para mí, y mi tío que fue mi papá para mí, los que me compraron el instrumento, y empecé ahí, a tocar con los corderos, con los corderos la trompeta, entonces, ahí empezó a gustar hasta que llegué [...] como a los quince años llegó una banda de Arica para allá, la banda del finaito Juan Pérez, y él me escuchó y me trajo para Arica, y ahí empecé a tocar con la banda de Pérez, mucho antes que fuera la banda de Los Tigres”

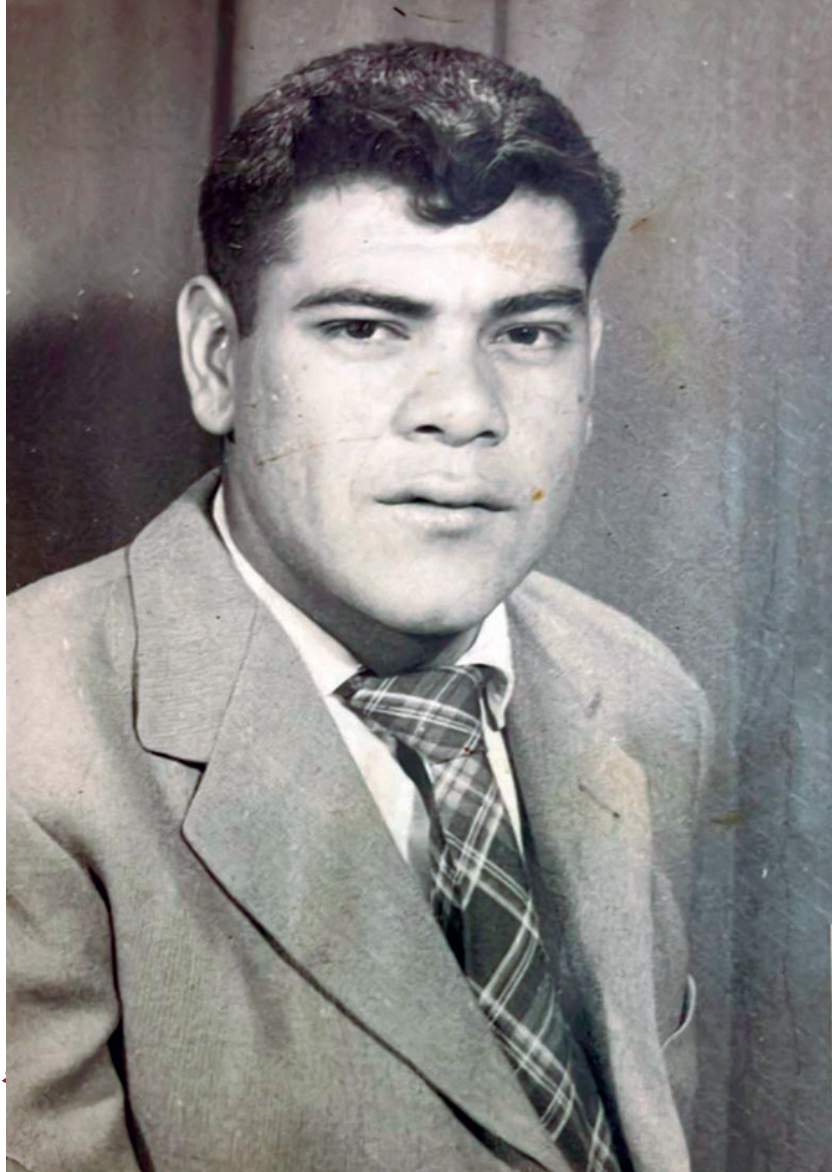
(PEDRO BRAVO, 2024).



En circunstancias similares, se reconoce la figura del maestro Carlos Manuel González Elgueda como formador de los primeros músicos de las bandas de bronce, sea el caso de los hermanos Gutiérrez Baluarte, afrodescendientes del valle de Azapa, quienes aprendieron música ya siendo adultos y en el seno de una familia devota de las fiestas de los santuarios de Las Peñas y La Tirana:

“Hay un curso con un maestro que llegó de allá de María Elena, don Carlos González *Palapa*, más conocido como *Palapa*, y entré al curso con mis dos hermanos, éramos tres, mi hermano Zenón, el que sigue, mi hermano Lelo, y yo. Hicimos un curso corto y agarramos al final la música, de ahí para adelante empecé a trabajar, empecé a salir en las fiestas, en La Tirana, en Las Peñas, a los pueblos de interior, y ya no paré, hasta este momento todavía estoy tocando [...]. Con el saxo empecé, estuve un año, y ya después de enseñarnos nos dijo, ya, ahora vamos a hacer una banda y vamos a ir con los Gitanos a La Tirana. El primer ensayo andaba corriendo al baño a cada rato, me dio una cosa al estómago, o sea, nervios, y claro, tocar en un baile así, a sangre, si recién estaba aprendiendo, y ahí salimos adelante”

(ALEJANDRO GUTIÉRREZ, 2024).





El período de aprendizaje de los músicos de bronce más antiguos es un recorrido por la tierra de sus infancias, un lugar que exige desplazarse por los pueblos, bailes religiosos, y la pampa, como expresiones de la devoción nortina. La fiesta religiosa es parte constitutiva de las trayectorias de los antiguos músicos de bronce, el interés por la música expresa un acervo comunitario y ritual que se materializa en los gestos de tocar y bailar que acompañan las procesiones o marchas:

“Y La Tirana, que bueno, yo la conozco por tradición, una fiesta religiosa muy antigua, quizá cuántos años tendrá, pero yo por lo menos voy desde que nací casi [...] Yo soy nacido en la pampa, cerca de La Tirana, en la cual yo iba cuatro, cinco veces al año, me iba a pie, me iba por la pampa no más, llegaba a ese pueblo y yo creo que voy como 80 años, toda la vida he ido para la fiesta, para la fiesta me quedo 10, 15, 20 días, hasta un mes me quedaba, que al final me fui a vivir para allá [...] Y la música me llevó para allá... si yo aprendí niño, 10 años tenía y ya estaba tocando, estaba tocando y la fiesta más que nada, y tocaba y bailaba también, me gusta el baile. En ese tiempo era más chico también, más reducido, a lo que es ahora que es inmenso, es como 200 bailes yo creo”

(REINALDO SANTIBÁÑEZ, 2024).

La música tuvo su evolución

En términos musicales, la integración de los instrumentos de bronce en las fiestas religiosas nortinas fue un proceso paulatino en el que confluyeron prácticas rituales con la cultura militar. Estos cambios se pueden reconocer en el desplazamiento de los instrumentos de origen andino (lakas, bombos de cuero) y de bandas de guerra (pitos) por las trompetas y contrabajos (Daponte Araya, Díaz Araya, & Cortés Aliaga, 2020).

A mediados del siglo XX, los músicos que integran las bandas de bronce provienen de escuelas e influencias distintas. No todos fueron formados en las filas militares, incluso, varios provienen de la tradición andina, de melodías y bailes que se adquieren en las prácticas rituales; en este período aún no se generaliza la lectoescritura:

“Aprendían todos de paila, no tenían maestro, sabían lo que tocaban así no más. Yo no po, yo tuve escuela, tuve escuela, aprendí con buenos músicos [...]. Sí, tuve maestro”

(JUAN CARLOS HENRÍQUEZ, 2024).

La impronta autodidacta que releva el aprendizaje “de paila”, también guarda relación con la participación en ceremonias y actos sagrados. Este contacto con la tradición andina es fundamental para situar las trayectorias de las bandas de bronce y su presente; lo anterior, porque la lectoescritura propiciará “la transformación musical ritual desde la tradición oral a la escrita, posibilitando la circulación de un repertorio con formas definidas que dio paso a nuevos géneros musicales que se denominaron

ritmos” (Díaz Araya, Cortés Aliaga, Daponte, & Antezana Llanes, 2022, pág. 173). Este fenómeno cultural irá en estrecha relación con las nuevas generaciones de músicos:

“Los grupos de las bandas antiguas eran casi todos los veteranos, eran jubilados del ejército, del interior, ya no me acuerdo mucho de los nombres, pero tenían sus instrumentos antiguos, no como ahora, pero igual ellos tocaban los bailes, eran buenos músicos porque eran del ejército, pero todo eso fue cambiando. A medida que fue pasando el tiempo fue aprendiendo gente nueva, se fue aprendiendo nuevas cosas”

(ALEJANDRO GUTIÉRREZ, 2024).

Las bandas de bronce fueron consolidándose como parte de la reconfiguración que trajo la ciudad en las prácticas rituales que dan vida a las fiestas religiosas. Así mismo, la organización de los músicos estuvo a cargo de los integrantes con mayor experiencia tocando y siendo parte de las ceremonias y protocolos de pueblos y santuarios; la figura de estos líderes dio paso al reconocimiento de las primeras bandas, como la banda de Pérez:

“Mira, antiguamente las bandas, habían dos, dos grupos le llamábamos, no teníamos nombre como banda tal, entonces, yo tocaba con cierto grupo que empezamos a tocar varios, que al final le pusimos Los Tigres. Ahí se iniciaron Los Tigres, en el año 67 más o menos. También hay varios que están muertos, que están fallecidos, y hay otros que, hay algunos que actualmente tienen su propia banda,

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

Despedi de el el de julio a la

16 horas en Spring

el Putreño que le decimos, el Pedro Bravo, él estaba aprendiendo, ahora es uno de los jefes, de los capos de acá de Arica, que organiza las bandas y todo”

(REINALDO SANTIBÁÑEZ, 2024).

El rol de estos capos mantuvo la estructura original que operaba en los pueblos andinos y oficinas salitreras, esta responsabilidad implicó el establecimiento de contratos con las agrupaciones de bailes, principalmente los Morenos de Paso, además de la creación y adaptación de melodías populares para su uso en las ceremonias y procesiones religiosas. Don Juan Carlos Henríquez es reconocido por adaptar los ritmos provenientes desde Bolivia, destacando en la recreación de callaguallas y culliguallas, que debutaron en las celebraciones de Las Peñas y La Tirana (Díaz Araya, Cortés Aliaga, Daponte, & Antezana Llanes, 2022). En este contexto, la emergencia de Los Tigres propició el surgimiento de nuevas bandas de bronce:

“Trabajé en la banda Los Tigres en el 85, hasta finales del 89, y ahí empezaron a haber dificultades por el compromiso de que a mí me habían dado la oportunidad de hacer los contratos, todas esas cosas, y a muchos no les pareció bien [...] En una reunión nos salimos, a todo esto íbamos a Las Peñas y allá se había conversado con algunos de que hiciéramos una banda de los jóvenes, nos juntamos el primer, el 2 de enero, nos juntamos a empezar la banda a la cual le íbamos a poner Juventud Los Tigres, y después sucedió que se enteraron Los Tigres... entonces, fuimos al otro día, ya cada uno con un nombre, y le pusimos Juventud del Folclor, porque como hacíamos folclor y

esas cosas, así que empezamos con los fundadores, pucha, los voy a nombrar, en el bajo el Cheleri que es conocido, el Moncho, Guerra, el Panda; después en la trompeta está el Keño, el Pilsen, estaba yo, el Richard Rodríguez, en ese tiempo los fundadores”

(PEDRO BRAVO, 2024).

La trayectoria de la banda Los Tigres permite dimensionar el rol que tuvieron estas organizaciones musicales en la formación de nuevas generaciones de músicos, a la manera de un semillero que también posibilitó el surgimiento de nuevos liderazgos y, con el tiempo, nuevas bandas que no sólo guardan en sus nombres la identidad del grupo, como el caso de Juventud del Folclor, sino también reflejan los cambios de época:

“En cierta parte los mismos viejos antiguos le enseñaron a los jóvenes las tradiciones, saber cómo comportarse, todo lo demás, pero la juventud va cambiando, dentro del tiempo va cambiando, ya tienen sus formas de crear, sus formas de tocar, de vestirse ellos, entonces, cuando ya había gente adulta, gente joven, como que se hacían dos lotes, la gente adulta se iba para un lado y la joven para otro lado”

(JULIO CLAVIJO, 2024).





“Hablar de Los Tigres, yo creo que todos podemos hablar de Los Tigres, porque todos pasaron por los Tigres, son pocos los músicos que no hayan pasado, y estar a cargo de la banda es una responsabilidad muy grande. Yo la tomé hace muchos años atrás y por casualidad me tocó a mí hacerme cargo de la parte musical y después con el tiempo hacerme dueño prácticamente de la banda, porque para que esto siguiera hay que tomar decisiones, en la parte económica, en la parte organizativa, y la parte de difundir lo que tú vas a hacer, o sea, pelear los contratos, jugártela, el sacrificio de ir y estar en los pueblos, dejar bien puesto el nombre [...] Por Los Tigres han pasado muchas generaciones, si hablamos de generaciones yo creo que estamos en la décima, duodécima [...] Anteriormente yo conversaba con el Beto Manzanares [...] y él me contaba que Los Tigres no eran del 82, Los Tigres son unos 20, 25 años antes, que Los Tigres antes no tenían nombre, antiguamente se llamaba la banda del Juan Pérez, la de Manzanares, varios nombres, hasta los de Castro se llamaban”

(JUAN TARIFA, 2024).

Desde la formación de las primeras bandas de bronce, y bajo el alero de la trayectoria de Los Tigres, se puede reconocer una dinámica intergeneracional de aprendizajes, que tiene que ver con la transmisión de las tradiciones y comportamientos en las prácticas rituales, y también con la integración de elementos propios a los nuevos tiempos:

“Antiguamente la música era más simplificada, no habían los, no estaban, no se daba para estudiar música realmente, era más difícil irse a un instituto, a un conservatorio, estudiar música en sí no, entonces, el músico era autodidacta más que nada, autodidacta y aprendía sus cositas y ejecutaba lo que sabía, la música en sí. Los compases en salto, por ejemplo, eran ocho compases en salto, ocho compases los bajos, los barítonos, ocho, así, muy corto [...] Y como le decía recién, la música ya no es la escritura de antes, como la música, todo evoluciona, la música tuvo su evolución, se aprendió más, se aprendieron otros acordes, se van metiendo otras cositas que antes uno no hacía por desconocimiento o porque realmente no lo sabía, hoy día sí se practica y se hace”

(HÉCTOR SANTIBÁÑEZ, 2024).



El primer sentimiento que yo siento

La evolución musical de la fiesta nortina –durante el siglo XX– parte con la integración de estilos militares interpretando marchas e himnos, así como ritmos andinos como huaynos y cacharpayas, música por comparsa de lakitas y marchas bolivianas que serán la base de las diabladas chilenas. Con el tiempo el repertorio musical integrará ritmos populares que se entrecruzarán con los religiosos, destacando las cumbias y boleros, entre otros (Daponte Araya, Díaz Araya, & Cortés Aliaga, 2020). La integración de la música popular permitió que las bandas se modernizaran para obtener nuevos contratos (Díaz Araya, Cortés Aliaga, Daponte, & Antezana Llanes, 2022):

“Entonces, ahí empezamos a salir, a ensayar, a ensayar, como estábamos todos motivados, todos jóvenes, tenía más o menos 24, 25 años, y todos motivados, casi de la misma edad, empezamos a viajar con contratos para Iquique, el Festival de San Bernardo, en Santiago, empezamos a salir bastante para el Perú, Tacna, pucha, nos fue bien en ese año, como tres, cuatro, cinco años, estuvimos a flote y luego volvimos a la normalidad. Ya entonces, en ese tiempo las bandas que habían acá, estaban Los Tigres, Los Ases del Folclor, que eran Sonido 88, que después pasó a ser Los Ases, después ya no habían más bandas, ahora han salido caleta de bandas”

(PEDRO BRAVO, 2024).





De la mano con los nuevos contratos, también, se fueron integrando nuevos formatos de presentación acorde al contexto citadino; dinámicas y eventos diferentes a la atmósfera de las fiestas patronales o de santuarios. Los festivales folclóricos y tambos serán los espacios en los que se ampliarán los repertorios musicales:

“A mi papá le tocaba tocar porque no había muchas bandas en ese entonces, tenían que tocar no solamente en los pueblos para el interior, no solamente en las fiestas religiosas, sino también para amenizar, y una cosa increíble, un recuerdo muy lindo que tengo de él, que fue ya más grande, más adolescente, lo vi tocar amenizando y era buenísimo. Mi viejo era bastante bueno como músico, me acuerdo que se juntaron con otro amigo que hacía batería, él trompeta, y un bajo, y armaban cumbias, y muchas veces en esas cumbias le tocaba hacer el solo, improvisar, y eso me sorprendió muchísimo”

(JUAN PÉREZ JR., 2024. Hijo del músico Juan Pérez).

“Se tocaban cumbias, valeses, boleros, lo que se toca ahora igual pero más nuevo, para allá para los pueblos se tocaba otra cosa, puro folclor, folclor boliviano, puras cosas así, no era como tocar la orquesta, que era otra cosa”

(JUAN CARLOS HENRÍQUEZ, 2024).

El circuito de presentaciones en contexto citadino, sin embargo, dista de lo que acontece en los pueblos y santuarios, lugares donde prevalece un calendario festivo en el que confluyen -y también yuxtaponen- valores y prácticas rituales prehispánicas, consecuentes a los tiempos del ciclo agrario y respeto a las deidades fundantes, con la estructura instalada por las cofradías que establecen un orden en función de los ciclos litúrgico y santoral, propios a la fe católica. (Díaz Araya, Galdames Rosas, & Muñoz Henríquez, 2012). Los contextos festivos en pueblos y santuarios, por ende, guardarán ciertas diferencias tanto en lo que refiere al repertorio musical como a los protocolos:

“En el santuario generalmente ejecutamos la música, un 80% música propia de nosotros, a diferencia que en un pueblo nosotros siempre vamos a mantener una línea de costumbres, hay temas, hay repertorios que solo se tocan en pueblo, diferentes pueblos, en todos los pueblos, que si tú, qué me atrae más, yo te diría que es pueblo, porque siempre se aprende algo nuevo [...] Pueblos que de repente hemos ido por 20 años, y de repente salta algo nuevo que se hacía y se dejó de hacer, o muchas veces nosotros estamos rescatando esa parte, o sea, llegamos a un pueblo y, oye, vamos de frente a la iglesia [...] no po’, hay que hacer la llegada primero, acá es la entrada, por acá no por allá [...] muchas veces los alférez toman la fiesta y no saben, y los encargados de llevar esa, esa, de liderar la fiesta en cuanto a costumbres somos los músicos, pero para eso hay que saber, hay que saber, ya ha pasado eso, no todos podemos decir que tienen la misma cualidad”

(JUAN TARIFA, 2024).



“Las pawas se hacían en las fiestas no más, este pueblo estaba de cumpleaños, así, y uno dice cumpleaños porque celebraban la fiesta completa [patronal]. Había de todo, copete, de todo, y cuando uno llegaba al pueblo, fogata, la coca, y ahí repartían eso, el cocoroco que le decían... según el pueblo a veces tocaba pura banda, tocaba cumbia, de todo, en el interior uno toca puras cumbias no más, bailables, para que todo el pueblo baile, no eran bailes religiosos [de santuario], ahí era pura gente que iba a bailar y a tomar en esos años. En todos los pueblos hacen esa costumbre [...] y en el Calvario ponen el carbón, la coca, y rezan, el que le pega reza... así cuando la fiesta llega al pueblo”

(JUAN CARLOS HENRÍQUEZ, 2024).

La organización de las bandas de bronce para asistir a las fiestas de pueblos y santuarios implica tratamientos distintos, pues, los contratos para las primeras se establecen con alférez, mientras que en las segundas, como la celebración de Las Peñas o La Tirana, el acuerdo se realiza con los conjuntos de baile, lo cual implica ensayos:

“[...] por ejemplo, acá, ya está terminando Carnaval y estai pensando en Candelaria, 2 de febrero, ya estai buscando contrato, que te llaman a ensayo, algún baile, ya estai metido, pero casi siempre se hace en estas fechas, casi siempre enero, febrero, el puro Carnaval, ya como que se corta la fiesta, después viene Candelaria, marzo ya empiezan con los bailes, empieza carnaval para el interior... y ya queda la cagá para arriba, empiezan a salir todos”

(JULIO CLAVIJO, 2024).



“El asunto es que mejor, o sea, yo veo la oportunidad de ir a los pueblos mejor porque resulta que para La Tirana, o sea, para Las Peñas, hay que hacer ensayos, octavas, subidas al altar, y eso, chocamos con los compromisos que tenemos para interior, me entiende. Para Las Peñas se hace todo eso, las octavas, todo eso, y si vamos para los pueblos no se hace eso sino que se ensaya como banda un repertorio y se va a tocar los cuatro días que, depende de los días que nos contraten, y es para mí mejor porque me evito esos ensayos, que te consume los tiempos de los contratos que puedas tener”

(PEDRO BRAVO, 2024).

La relación contractual que establecen las bandas de bronce con alférez y bailes, considerando la evolución musical de los repertorios, escenarios, y cambios de época, expresa la modernización de las prácticas rituales nortinas. La participación en la fiesta genera un contraste entre el acto de fe y el trabajo, en respuesta a la calendarización religiosa se evidencia la incompatibilidad general que separa lo sagrado de lo profano (Byung-Chul Han, 2021):

“Yo siempre lo he dicho, hay algunos que van a tocar, a ganar plata, y piden plata [...] Tú vas a hacer una pega, primero que nada es una pega. Y después de la pega... y la virgen, el santo, es tu problema, no de la banda, el que tiene fe solito en el santo, en la virgen, como yo, me gusta ir a Las Peñas [...] El problema es que se tiene harto contrato pero no es para vivir, porque tú te vas una semana para arriba, ya, que te gastí tus buenas moneas [...] después llegai

y quedai parado una semana, entonces tení que echar mano con lo que te queda [...] Nosotros nos juntábamos aparte porque nosotros trabajábamos, como yo trabajaba particular, yo me hacía el tiempo para salir”

(JULIO CLAVIJO, 2024).

“El primer sentimiento que yo siento a la fiesta religiosa, principalmente la que siento en La Tirana, es agradecimiento, agradecimiento a la madre de nosotros, a la madre de Dios, por lo que nos permite llegar a sus pies, a venerarla en familia, el encuentro con los amigos músicos de otras ciudades porque en La Tirana te encuentras con músicos de Arica, de Iquique, de Antofagasta, Tocopilla, músicos que también vienen del sur”

(ISMAEL OJEDA, 2024).

“En lo personal yo mezclo las dos cosas, las dos cosas porque con lo que le decía recién, con la fiesta de La Tirana, es bien pagada pero para mí, como le decía recién, tenemos como un tema de reunión con la familia, digamos, todo lo que hago yo lo gasto allá po, ese es como mí, es lo que siempre me inculcaron mis papás, mi papá siempre ha sido igual [...] En lo personal, porque hay otra gente que trabaja por es pagado, si igual tiene un sacrificio, la fiesta de La Tirana igual es sacrificada, el frío, el calor, el día, es muy sacrificado”

(HÉCTOR SANTIBÁÑEZ, 2024).



La tradición de una raza de bronce

El presente de las bandas de bronce de Arica está inmerso en un escenario que reúne a una comunidad de músicos antiguos y jóvenes, maestros y aprendices, de los que saben tocar a “pura paila” y los que leen partituras. El legado de los antiguos músicos de bronce se preserva pese a los cambios de época y evolución musical, sin embargo, es importante el contacto con las nuevas generaciones, sobre todo por su vinculación con las tradiciones de las fiestas religiosas:

“Yo de cabro chico acompañando a mi papá [Zenón Gutiérrez] a reuniones, juntas, de repente se tomaban su cervecita, almorzaban, o en la tarde su picantito, y hablaban... no, pucha, te acordai cuando estábamos en tal parte, o te acordai cuando estábamos en Las Peñas y llegó un cabro, fulano de tal, y se puso a tocar al tiro firme, el primer día ya no sonaba nada. Es como esas cosas, el típico consejo que se me iba quedando grabado, esas experiencias que iban teniendo, no sé po... oye, cuidado, anda a dormir... cuando hay que dormir porque, por ejemplo, en Las Peñas todos esos días son cortitos, son cuatro días pero son apretados, porque mucho, todas las bandas acompañan a bailes, a veces yo he visto que hay bandas que acompañan a dos, o bandas que acompañan de cuatro, de cinco, y en una fiesta compacta [...] entonces los músicos qué, descansaban a veces quince minutos y de nuevo, levantarse”

(ZENÓN JR. GUTIÉRREZ, 2024. Hijo de Zenón Gutiérrez).

“Para mí el significado de la fiesta religiosa más importante en mi vida familiar es la fiesta de La Tirana, ahí está la tradición de fe que inculcaron mis abuelos y posteriormente mi mamá, y ahí ha sido de generación en generación. Yo también a través de mis hijos, ahora de mi nieto que este sábado a sus cuatro años tocó platillo, entonces, se repite este traspaso de generación musical de mi abuelo a mí, y yo ahora a mi nieto, y eso me llenó de orgullo. Entonces es por lo mismo, porque para mí la música nace de un sentimiento de fe, nace desde algo que tú tienes muy profundo en el corazón, no solamente algo racional, pensante, sino que tiene que ver mucho con lo que vas sintiendo al ejecutar el instrumento”

(ISMAEL OJEDA, 2024).

En este tránsito generacional, desde los antiguos músicos a las nuevas generaciones existe un eslabón intermedio, son los músicos de transición –que se les llama–, dentro de los cuales destacan los fundadores de la banda de bronce Los Dinos, Julio Clavijo (platillos), Ismael Ojeda (bombo), y Héctor Santibáñez (trompeta):

“La parte de integrarme a Los Dinos [...] había muerto mi mamá, había fallecido, y nos fuimos a San Miguel, contratamos la micro del papá del Héctor Santibáñez, el Reina, y los íbamos, todos, un grupo de zampoñeros, a saludar a la tumba de mi mamá [...] Le dije, Tito hagamos una cosita, quiero tocar en una banda”

(JULIO CLAVIJO, 2024).



“La banda de Los Dinos surge, fue fundada legalmente el 2010, un 3 de octubre, pero no nace ahí, la banda Los Dinos surge de la historia de músicos mayores de edad, por decirlo viejos, con mucho cariño, que en su primera instancia fueron integrantes de la banda Los Tigres, ya, entonces, maestro Reinaldo Santibáñez, maestro Zenón Gutiérrez, maestro Garrido [...] Ellos eran contratados por bailes, digamos, no numerosos, por la responsabilidad y el compromiso que tenían como músicos con el baile religioso y con el surgimiento de bandas jóvenes estos músicos empezaron a quedar de lado, no eran considerados por las bandas jóvenes”

(Ismael Ojeda, 2024).

“Los Dinos cuando empezamos a tocar, cuando formamos la banda éramos pura gente adulta, pero los viejitos no querían hacerse cargo, yo me hice cargo y empezó a entrar gente nueva, gente joven, porque mi hijo era el único joven ahí, era el más lolito, el Titín, entonces empezamos a meter cabros [...] Pero llega un momento en que los cabros se portaron mal, todos nos portamos mal, pero, entonces, ahí, tenía que haber una persona, un viejo que les pusiera máquina [...] En el fondo, siempre les decía que eso desprestigiaba a la banda, entonces, empezamos a chocar con los cabros... pero una vez que el Titín retomó la banda, empezó esto con los amigos, y era más aceptable, ya, es como que la gente lo acepta ya”

(HÉCTOR SANTIBÁÑEZ, 2024).







El gesto de integrar a los maestros de Los Tigres en la banda Los Dinos da cuenta del respeto y cuidado hacia los más antiguos. Aún así es posible reconocer problemas respecto a su legado, es decir, sobre lo que no debiesen olvidar las nuevas generaciones. No tiene tanto que ver con lo conductual, de portarse bien o mal, sino con el ejercicio de memoria y el trasfondo de la devoción nortina, aquello que ha perdurado pese a los cambios de época y evolución musical:

“Yo no dejo de interpretar los arreglos antiguos, no los tengo escritos, tocamos, todas las bandas tocamos los mismos arreglos, y todo lo que hacemos nosotros hoy en día quisiéramos que fuera respetado, tocado de la misma forma en cincuenta años más, así como nosotros intentamos con los viejos, rescatar, que un día no vamos a estar nosotros y que se siga interpretando de la misma forma pero con el mismo respeto, porque nos ha tocado que llegamos a pueblo, y de repente nos terciamos con bandas de jóvenes, nuevas, pero no están ni ahí, se pierde todo eso, lo único que quieren es ya tocar un poco, se olvidan, no hacen las costumbres, algunos andan apurados [...] De hecho, a todos los muchachos de la banda, incluyendo mis hijos, que están en la banda, yo siempre les digo: no se olviden de las costumbres”

(JUAN TARIFA, 2024).



“Hace poquito hice una pawa en mi casa, challando los instrumentos, bombos nuevos, la ropa nueva que tenemos para el carnaval, gorros, esas cosas, pero tampoco invito a toda la gente de la banda porque pasa lo siguiente, que algunos no toman consciencia de lo que uno hace, se ríen, hacen chacota, entonces, yo invito a la gente que, o sea, que se relaciona más porque todo esto hay que hacerlo con fe y devoción [...] Para algunos esto les parece chistoso, pero no, en realidad esto viene de pucha, son ancestrales, de pucha, de los viejos antiguos, abuelitos, bisabuelos, desde otra etapa muy antigua que hay en todas estas pawas, las tradiciones que tienen ellos”

(PEDRO BRAVO, 2024).

“La diferencia que hay, no, la juventud de ahora ha estudiado en escuela, leen bien, han aprendido de música pero los que somos de la escuela, de la vieja escuela que le dicen, teníamos otros métodos [...] nosotros ensayábamos pero encabezábamos, en el interior hay pueblos que no hay luz y tocábamos igual, no vai a estar con el papelito, está todo grabado acá [señala su cabeza]... Y estos niños de ahora difícil que hagan eso, los veo porque me he terciado en los pueblos y les han pedido una cosa y han quedado parados, ellos con el papelito, sí, ellos han estudiado en la escuela, saben, pero tienen que andar con el papelito, y en los pueblos no sirve de nada el papel”

(ALEJANDRO GUTIÉRREZ, 2024).



No existen las condiciones para decir los motivos concretos por los cuales las nuevas generaciones no se vinculan con las costumbres más antiguas –o las ignoran–, sin embargo, la discusión que se vislumbra puede que refiera a los estilos de vida. El habitar de los antiguos en la pampa y pueblos de interior difiere de la vida cultural citadina; así mismo, a la diferencia entre “pailear” y leer partituras, se debe añadir el acceso y vinculación con las nuevas tecnologías –que son parte de la formación profesional en música–. Pareciera que la modernización de la fiesta ha generado una tendencia a valorar más las habilidades musicales que el repertorio que da sentido a las prácticas rituales:

“Es una realidad, dependen mucho los músicos jóvenes de las partituras, de hecho los primeros ensayos que yo fui, me llevó mi papá y nunca me voy a olvidar que estaba, yo siempre iba para el cementerio... y estaba Putreño [Pedro Bravo], allí canchando con un lote pequeño, eran dos trompetas y una percusión, lo vi, y de repente mi mamá me dijo, anda para allá po, anda a tocar con tu tío Putreño... y le dije, ¿tío, tiene una partitura? [...], No, pailea no más. Claro, ahí tuve que empezar a tratar de qué forma y los dedos, los sonidos, y aprendí también a pailear, tratar de memorizar, me costó, cuesta hartó”

(ZENÓN JR. GUTIÉRREZ, 2024).

“Lo que tiene que reconocer la juventud, yo creo que más que nada las enseñanzas que les dan los viejos, porque hay viejos que son musicazos, pero hay cabros que no son musicazos, están aprendiendo, entonces, esas enseñanzas tienen que aprender de los viejos, la humildad, la humildad de poder tocar tranquilo, no competir con el otro de al lado, no, que yo toco mejor que voh, que yo hago tercera, que yo hago una arriba, que yo hago... no es competición, es armonización, eso es lo que tiene que hacer una banda, primera, segunda, y tercera [voces], y así tienen que hacer su música, y que suene armonizado, que suene bonito, esa es la enseñanza principal que tiene que haber en una banda antes que todo”

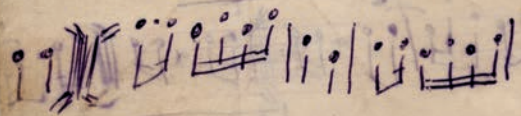
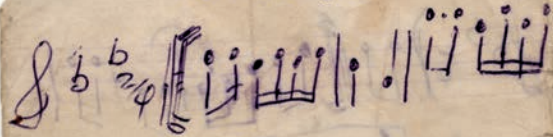
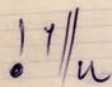
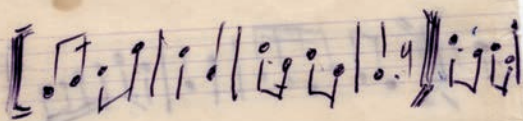
(JULIO CLAVIJO, 2024).

En consideración al recorrido por la trayectoria de los antiguos músicos de bandas de bronce de Arica, la impronta ancestral de la música que acompaña los ritos, fiestas y devoción nortina, exige que las nuevas generaciones de músicos se hagan responsables de la herencia cultural:

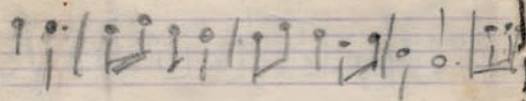
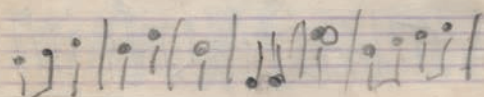
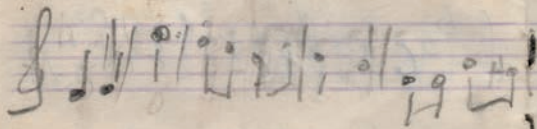
“Yo en el pueblo normalmente toco todos los días porque me van a buscar los amigos, la gente conocida me dice Santibáñez, ven, te armamos una banda, necesitamos a unos músicos para ir a la iglesia, para ir al cementerio [...] ¿y con quién podí? No po, no hay gente allá, no hay gente que puedas decir, ya, vamos a tocar, 6, 8, 10 músicos, y cómo podemos hacer, bueno, vas a ir al cementerio, a la iglesia [...] voy solo, voy solo, toco una melodía, toco una alabanza, toco un rato, descanso, vuelvo a tocar, esa es mi trayectoria”

(REINALDO SANTIBÁÑEZ, 2024).

207



Marches.



“La tradición de una raza de bronce [...] los que tenemos la dicha de ser hijos de músicos, yo de mi padre, bueno, yo desde que tengo memoria siempre quise tocar, siempre me acostaba en la noche y estaba en la pieza mía, y de repente mi papá estaba en los pueblos tocando y yo inventaba melodías y todo, y eso también viene porque a veces soñaba con tocar con mi papá, y eso de verlo, de haberlo visto tocando y también siendo una persona muy querida, muy querida por muchos de los músicos, era muy respetado, un gran músico mi papá, también, pero humanamente era, como decía él, era legal”

(ZENÓN JR. GUTIÉRREZ, 2024).

GLOSARIO

Pailear: Expresión que refiere al aprendizaje musical de oreja, guarda relación con la formación autodidacta.

Pawa: Ritual de origen aymara para solicitar permiso y bendición de la Pachamama antes de realizar una actividad.

Taki: Danza de carácter ceremonial que expresa los valores de la cosmovisión andina.

Tambo: Lugar de alojamiento para viajeros.

Tawantinsuyu: Denominación para referir al imperio Inka, significa “las cuatro regiones juntas”.

REFERENCIAS

Byung-Chul Han. (2021). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.

Daponte Araya, J. F., Díaz Araya, A., & Cortés Aliaga, N. (2020). Músicos y fiesta en el santuario de La Tirana (1901-1950). *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 100-120. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4292714>

Díaz Araya, A. (2009). Los Andes de Bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *HISTORIA*, 371-399. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942009000200002>

Díaz Araya, A., Cortés Aliaga, N., Daponte, J., & Antezana Llanes, J. (2022). Resonancia de bronces. Organizaciones y maestros de música en La Tirana (1970-2000). *Resonancias*, 26(51), 171-199. [10.7764/res.2022.51.8](https://doi.org/10.7764/res.2022.51.8)

Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L., & Muñoz Henríquez, W. (2012). Santos patronos en Los Andes. Imagen, simbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (siglos XVI - XVII). *ALPHA*, 23 - 39.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012012000200003>

Díaz Araya, A., Martínez, P., & Ponce, C. (2014). Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias, LXXIV*(260), 101-128. <https://doi.org/10.3989/revindias.2014.004>

Díaz, A., Daponte, F., Corvacho, O., Arias, C., & Yampara, D. (2017). Investigación participativa sobre morenos de paso. *Legado afrodescendiente en la devoción popular de la región de Arica y Parinacota*. Disponible en http://www.sigpa.cl/media/upload/docs/INFORME_FINAL_MORENOS_DE_PASO_ARICA_Y_PARINACOTA_2017.pdf

Said Barahona, J., & Díaz Araya, A. (2011). Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939). *AISTHESIS*(50), 55-72. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000200003>



TESOROS HUMANOS VIVOS

RECONOCIMIENTO 2019

Primera edición, diciembre de 2025

ISBN (digital): 978-956-244-660-0

ISBN (impreso): 978-956-244-659-4

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural

Carolina Pérez Dattari

Directora del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Nélida Pozo Kudo

Subdirectora (s) Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial

Paula Jaraquemada Rasse

Publicación a cargo de
Ariel Patricio Führer Führer (Serpat)

Textos
Hugo Ignacio Farías Quijada

Edición de textos
Edmundo Bustos Azócar (Serpat)

Fotografía
Susana Villar Salas

Diseño de colección
Estudio Vicencio

Diagramación
Paula Martínez Lara (Serpat)

www.cultura.gob.cl
www.patrimoniocultural.gob.cl
www.patrimonioinmaterial.gob.cl
<http://www.sigpa.cl/tesoros-humanos-vivos>

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

Esta impresión se realizó en el mes de diciembre del año 2025 en los talleres de Feyser en la ciudad de Santiago, Chile.

Se imprimieron 200 ejemplares.



**En este volumen presentamos
a quienes recibieron el reconocimiento
Tesoros Humanos Vivos el año 2019,
manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial,
que nos impulsan como Servicio Nacional del
Patrimonio Cultural a reforzar nuestro compromiso
con las comunidades hacia su salvaguardia,
su continuidad en el tiempo y su transmisión
a futuras generaciones.**