



TESOROS HUMANOS VIVOS

— 2022 —



SERPAT
Ministerio de las
Culturas, las Artes
y el Patrimonio

Gobierno de Chile

TESOROS HUMANOS VIVOS

– 2022 –



PRESENTACIÓN

El reconocimiento Tesoros Humanos Vivos es la expresión del compromiso del Estado de Chile con la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, entendiendo la cultura como un proceso vivo sostenido por personas y comunidades portadoras de conocimientos y prácticas que dan sentido a la vida colectiva. Impulsado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, este reconocimiento busca honrar en vida a quienes, mediante su oficio, arte o conocimiento, contribuyen a la continuidad de las prácticas y expresiones culturales vivas presentes en nuestro país.

Reconocer en vida implica valorar no solo la obra o el legado, sino también la experiencia vital de las personas cultoras, su historia, su capacidad de adaptación y su papel en la transmisión de saberes hacia las nuevas generaciones. El año 2022 fueron distinguidos dos grupos que simbolizan esta vitalidad: los Músicos de la bohemia tradicional de Valparaíso, en la Región de Valparaíso, y los Tejueleros artesanales de Aysén, en la Región de Aysén del General Carlos Ibáñez del Campo. Ambos casos dan cuenta de la diversidad cultural del país y la profundidad de los vínculos entre creación, territorio y comunidad.

En Valparaíso, la bohemia tradicional encarna un universo simbólico donde la música se entrelaza con la vida del puerto y las vidas que lo recorren. Los llamados “Viejos Crack”, representantes de una generación emblemática de artistas mayores de 70 años, son portadores de una

tradición que ha animado por décadas los bares, peñas y escenarios de la ciudad. Expresiones como las cuecas, tangos, boleros y valses conforman un repertorio que testimonia tanto su historia como la fuerte identidad popular que lo caracteriza.

El reconocimiento a María Cristina Escobar (Q.E.P.D.), Humberto “Pollito” González (Q.E.P.D.) y Luis Alberto Martínez permite adentrarse en las experiencias de vida de tres figuras centrales de la música bohemia porteña. Sus trayectorias forman parte de la “época de oro” de la bohemia, un tiempo en que los espacios nocturnos, los medios de comunicación y la vida pública se unían en torno al arte popular.

María Cristina Escobar destacó por su voz y presencia escénica, abriendo camino a las mujeres en un ámbito predominantemente masculino. Su participación en la gira ferroviaria organizada por la Empresa de Ferrocarriles del Estado, durante el período de la Reforma Agraria, testimonia el rol social de la música popular en los procesos de cambio del país. Hoy su figura inspira a nuevas generaciones de mujeres cultoras de la bohemia.

Humberto “Pollito” González, con su estilo interpretativo único, es recordado por la autenticidad de su canto y su compromiso con la tradición porteña. En él se sintetiza el espíritu festivo, libre y solidario de la bohemia, donde la música es al mismo tiempo oficio, encuentro y resistencia cultural.

Por su parte, Luis Alberto Martínez representa la continuidad de la tradición musical a través del tiempo. Su vocación nace de la influencia de su padre y se fortalece en un contexto en que la música popular constituía un

espacio de encuentro para trabajadores, marinos y obreros. La bohemia, entendida como territorio cultural, albergó estas expresiones colectivas, transformando los bares y locales nocturnos en lugares de comunidad y arte. Camino que representa la persistencia de una forma de vida donde el canto y la memoria se funden con la idiosincrasia del puerto.

En el extremo austral del país, los Tejueleros Artesanales de Aysén personifican otro modo de expresión del patrimonio vivo. Su oficio, vinculado a la elaboración manual de tejuelas de madera, testimonia una relación profunda con el territorio y el bosque, marcada por la transmisión generacional y la cooperación familiar. Cultores como Crispín Castillo Castillo, Marcial y Carlos Castillo Levicoy, Guido Valenzuela Parra, Víctor González Mardones, Olegario Hernández Yefe, Aroldo Cárdenas Cárdenas y Enrique Campos Aguilar conservan un saber que integra herencias indígenas, chilotas y europeas, adaptado a las condiciones del sur austral.

El origen de la cultura maderera de Aysén se remonta a la tradición de Chiloé, donde durante el período colonial la explotación de los alerzales y el trabajo forzoso de la población local moldearon una relación compleja entre las comunidades y el entorno natural. Con la colonización republicana del siglo XIX y la llegada de población alemana, se incorporaron nuevas técnicas constructivas en madera, que coexistieron con los conocimientos locales sobre el uso de especies nativas y el revestimiento con tejuelas. Esta confluencia dio forma a un modo de construir que es, a la vez, expresión cultural y adaptación al paisaje.

El poblamiento de Aysén estuvo marcado por la llegada de familias chilotas que se desplazaron hacia el sur, llevando consigo sus oficios, saberes y modos de vida. La expansión de la actividad maderera consolidó la práctica de la elaboración de tejuelas, desarrollada por personas con un profundo conocimiento del bosque, el clima y el suelo, quienes aprendieron su labor mediante la observación, la colaboración y la transmisión intergeneracional del conocimiento. En este proceso, la enseñanza entre generaciones —a cargo de mujeres y hombres dentro de las familias y comunidades— ha sido esencial para la continuidad de una tradición que integra técnica, sensibilidad y respeto por la naturaleza.

La maestría del tejuelero se manifiesta en cada etapa del proceso: la selección del árbol adecuado, el trozado, el labrado y la confección de las tejuelas, siguiendo medidas tradicionales que aseguran su calidad y durabilidad. Las herramientas manuales —hachas, sierras, cuchillos— son extensiones de su cuerpo y de su experiencia, reflejando un conocimiento que solo se adquiere con los años. En este sentido, la tejulería artesanal no es solo un oficio productivo, sino una forma de vida, una manera de entender la relación entre el ser humano y su entorno.

Tanto los músicos de Valparaíso como los tejueleros de Aysén representan parte de la diversidad de expresiones que conforman el patrimonio vivo en Chile. Sus historias recuerdan que el reconocimiento cultural debe ser un acto presente, un gesto que celebra la vida y la transmisión.

El reconocimiento Tesoros Humanos Vivos reafirma así el compromiso del Estado con los derechos culturales y la diversidad cultural, promoviendo el respeto, la valoración y la transmisión de los conocimientos que habitan en cada territorio. Celebrar a las cultoras y los cultores es, en definitiva, celebrar la persistencia de la creatividad y la memoria que dan forma al Chile de hoy.

Nélida Pozo Kudo
Directora
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

**TESOROS
HUMANOS
VIVOS**
– 2022 –

TEJUELEROS ARTESANALES DE AYSÉN

CISNES, CHILE CHICO, COYHAIQUE, LAGO VERDE Y TORTEL.



Región Aysén del general Carlos Ibáñez del Campo

Esta distinción se otorga al grupo de tejueleros en reconocimiento a su destacada trayectoria en sus respectivos territorios. Cada uno de ellos sobresale por su profundo conocimiento del bosque, la madera, el clima, el suelo y el entorno de trabajo. Su oficio ha sido transmitido generacionalmente, de padres a hijos o de abuelos a nietos, preservando así una valiosa tradición. Además, han compartido sus saberes a través de diversas actividades, como talleres comunitarios, iniciativas educativas y otras instancias de enseñanza, contribuyendo significativamente a la difusión de su oficio.

PATROCINADOR: Corporación Memoria Austral.





OCHO TEJUELEROS ARTESANALES DE LA REGIÓN DE AYSÉN

La tejuelería artesanal es un oficio vinculado a las actividades madereras en los bosques del sur austral y su práctica es la manifestación de una forma de habitar particular en la que se conecta el paisaje local y la historia de los antiguos tejueleros que llegaron a poblar el territorio. En lo que sigue se comparten las experiencias y memorias de ocho cultores, de diferentes localidades de la región de Aysén, que han sido reconocidos por parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, como Tesoros Humanos Vivos el año 2022. Se trata de Crispín Castillo Castillo, sus hijos Marcial y Carlos Castillo Levicoy, Guido Valenzuela Parra, Víctor González Mardones, Olegario Hernández Yefe, Aroldo Cárdenas Cárdenas, y Enrique Campos Aguilar. La lectura de sus relatos permitirá profundizar en la comprensión del ciclo productivo de esta específica práctica maderera y relevar el sentir del estilo de vida que los identifica como tejueleros artesanales.

La tejuelería artesanal en Aysén es un oficio tradicional que ha integrado, paulatinamente, los conocimientos y saberes de la población indígena, europea y chilena, siendo el Archipiélago de Chiloé su epicentro. Este territorio, descubierto en 1553, fue la posesión más austral del imperio español en América, que comenzó a consolidarse en 1567 con las fundaciones de San Antonio de Chacao (Chacao) y Santiago de Castro (Castro) en la Isla Grande (Torrejón G., Cisternas V., Alvial C., & Torres R., 2011). Los

españoles se encontraron con una población nativa con conocimientos y técnicas sobre la cultura maderera, es decir, una forma de habitar en estrecho vínculo con el entorno natural.

La cultura maderera durante el período colonial de Chiloé (1567-1826), en gran parte, estuvo supeditada a la institución de la Encomienda¹, sistema de trabajo que conjugó la explotación del entorno natural, sus alerzales, con la servidumbre de la población local-nativa. En un comienzo, la explotación maderera servía para el autoconsumo y la población indígena era traficada ilegalmente para ser usada en lavaderos de oro², práctica que se vio mermada por la rebelión mapuche, en la batalla de Curalaba (1598)³; este escenario desfavorable para los españoles tuvo repercusiones económicas en la colonia insular:

Esta tradicional actividad extractiva adquiriría una creciente importancia económica-mercantil, sobre todo tras la pérdida de la plaza de Valdivia –destruida por los mapuches en 1599 y abandonada por más de cuatro décadas–, que hasta entonces era prácticamente el único asentamiento que surtía de madera de alerce al Virreinato del Perú. Para satisfacer la incesante demanda virreinal de materias primas, en 1641 se despachó desde Chiloé el primer envío importante de tablas de alerce, embarcándose un total de 6.010 unidades (Torrejón G., Cisternas V., Alvial C., & Torres R., 2011, pág. 81)

1 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-685.html>

2 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3335.html>

3 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-691.html>

Ya para el siglo XVIII, la principal actividad económica de Chiloé era la explotación de bosques de alerce para exportar su madera al Perú. La población nativa fue perdiendo su condición de esclava, logrando en 1791 la supresión total de las encomiendas⁴, sin embargo, no se eximieron de los tributos al rey, “fijándoseles un impuesto pecuniaro que era pagado casi exclusivamente en tablas de alerce” (Ibid., pág. 84). En este contexto, los albores de la República de Chile van de la mano con la explotación masiva de los alerces:

La obligatoriedad del tributo supuso una intensificación de la producción maderera, donde los conocimientos del bosque y el paisaje se pusieron al servicio de dinámicas de mercantilización, convocando a una población mestiza. Un numeroso contingente de “indígenas y también españoles empobrecidos” (Carrasco 2018: 32), organizados en grupos, extraían materias primas, movilizando las cargas en dalcas y, a partir del siglo XIX, en chalupas. Estos grupos mantuvieron relaciones de dependencia con las autoridades y centros de producción coloniales y, luego, republicanos, en la continuidad de los modelos extractivistas impulsados por ambos regímenes (Rojas Bahamonde, 2020, pág. 83).

Durante el siglo XIX, bajo la figura del Estado de Chile y la presidencia de Manuel Bulnes (1841-1851) se dio inició a un proceso de colonización europea, principalmente con colonos alemanes, la que tuvo por objetivo ejercer la soberanía en las regiones más extremas. La Ley de Colonización

4 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97812.html>

de 1845⁵ posibilitó la inmigración oficial de extranjeros, y también de población campesina chilena, verificándose en dos momentos: la primera entre 1846 y 1875, con el arribo y expansión de inmigrantes procedentes de la Confederación Alemana quienes gradualmente fueron distribuyéndose desde Valdivia hacia el sur. La integración de esta población extranjera, en gran medida, se debió al interés por incorporar nuevas tecnologías:

“Este proceso de colonización fue acompañado con una importante migración nacional, integrada principalmente por campesinos. Como resultado se fundaron nuevas ciudades como Puerto Montt en 1853, Puerto Varas 1854, Frutillar en 1856, Angol en 1862, Los Sauces 1874 y Traiguén en 1878. Hacia 1891 comenzó la colonización por inmigrantes europeos en Magallanes (Martinic, 1988: 12) y en las primeras décadas del siglo XX un nuevo proceso de colonización se impulsó en la actual región de Aysén (Martinic, 2005: 120)”

(Castillo Levicoy, 2022, pág. 31).

El arribo de población alemana se tradujo en la incorporación de conocimientos arquitectónicos, principalmente, el “sistema constructivo de entramado de madera” (Tillería González & Vela Cossío, 2017, pág. 59), lo cual no fue en desmedro del uso de la tejuela para el revestimiento de las construcciones. Al igual que en los tiempos de la colonia, la población alemana asimiló los conocimientos locales en materia del uso de maderas nativas y sobre la técnica de revestimiento con tejuelas y tinglado. En

5 <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-650341.html>



este contexto, se releva la cultura maderera de Chiloé pues sirvieron como mano de obra para los nuevos colonos:

“Hay que hacer notar que los trabajadores procedentes de Chiloé ya contaban con una experiencia constructiva en madera previa a la llegada de los colonos germanos, tal como documentaron las expediciones de Charles Darwin (1829) y Claudio Gay (1835) a la isla. En sus ilustraciones se registran viviendas de madera de una altura, con muros de postería (sistema constructivo utilizado en Valdivia) y de postería labrada (Berg, 2015) compuesto por pilares de madera con un rebaje vertical que recibe los tablones de madera dispuestos en horizontal. Las cubiertas son dos o cuatro aguas, con acabado de tejuela de grandes dimensiones y con aleros o corredores en el exterior” (Ibíd., pág. 63).

La segunda etapa de colonización se inició durante el año 1882, cuando los inmigrantes europeos se asentaron en los territorios de la Araucanía, Chiloé, Aysén y Magallanes, hasta la isla Navarino, proceso que culmina oficialmente en 1898, aun cuando la inmigración libre se mantuvo hasta la crisis de 1930 (Ibíd., pág. 57). Tal como se mencionó, fue durante los inicios de la República (s. XIX) y no durante el período de colonización española (s. XVI-XVIII) que la explotación de la madera de alerce llegó a su período más crítico, al punto de casi extinguirlo. A nivel productivo, señalará Vidal Gómez sobre la tala y exportación de madera:

“En 1870 se elaboró para comercio la sorprendente cantidad de 929.280 tablas y más de 55.730 “tablones de alerce”, volumen que quintuplicaba la máxima producción colonial de tablas, alcanzado un siglo antes, en la década de 1780. Lograr este millón de piezas, utilizando la misma tecnología colonial –esencialmente hachas y cuñas de madera– tal como lo asevera el mismo autor, requirió necesariamente una intensificación de la explotación, llegándose incluso a emplear agresivos métodos de tala indiscriminada o tala rasa” (2011, pág. 90).

No exento de condiciones de trabajo paupérrimas es indiscutible el rol que tuvo la población chilota como agentes de transmisión de la cultura maderera. En este sentido, “el poblamiento de Aysén, se comienza a gestar desde mediados del siglo XIX desde Chiloé hacia el sur por las actividades de explotación económicas de carácter cinegético, pesquero y maderero (Martinic 2014: 203), principalmente en la zona insular, archipiélago de los Chonos y Guaitecas, con una población de trabajadores que ejercían sus labores temporalmente” (Castillo Levicoy, 2022, pág. 32). Este modelo de extracción de materias primas se expandió hacia la zona austral siendo Melinka el lugar de apertura para la explotación maderera. Las investigaciones sobre el tema destacan que este territorio “es parte indisociable de Chiloé como área cultural y como polo de articulación económica” (Rojas Bahamonde, 2020, pág. 83).





Los antiguos madereros de Aysén

Desde la colonización española hasta la alemana, incentivada por el Estado chileno, existen al menos tres siglos en los que la población de Chiloé fue adaptándose a las exigencias de la explotación maderera. El aumento exponencial de la tala de alerces, así como de otras especies nativas, fue forjando el carácter de los trabajadores madereros:

“Hacia el año 1900 comenzaron a verse las explotaciones madereras en la zona continental de la región, localizadas en los sectores de instalación de las mega-empresas ganaderas y de los primeros pobladores, que habían llegado a la zona en forma espontánea o particular (Osorio 2014: 52; Osorio 2015: 83; Castillo y Pérez 2019: 100) y, posteriormente, a las instalaciones de los grandes aserraderos por parte de empresarios privados (Brown y Hurtado 1959; Martinic 2005; Bizama et al. 2011; Castillo 2015: 29). Dentro de las especies arbóreas de mayor importancia en la producción maderera, destacan la lenga, coigüe común y coigüe de Magallanes, tepa, mañío, ciprés de la Cordillera ciruelillo y el ciprés de las Guaitecas, que era explotado mayoritariamente para la obtención de postes (Osorio 2015: 83)” (Castillo Levicoy, 2022, pág. 34).



“Para Puyuhuapi fue muy importante porque fue una mano de obra para la comunidad. Esto empezó cuando llegaron los chilotas acá a Puyuhuapi, que los trajeron los alemanes, que ellos empezaron a trabajar en esto y fueron aprendiendo esto, toda la generación que había en esta localidad en esos años, así que era algo con mucho progreso para la comunidad de Puyuhuapi. Como le digo aquí solamente era algo de tejuela, tingle, techo, hace muchos años todavía existía, hasta que entró otro material, así que era algo muy típico de nuestro pueblo”

ENRIQUE CAMPOS A., 2023. Tejuelero de Puyuhuapi.



“Mi padre era de la provincia de Llanquihue, no sé de dónde vino el viejo pero antes existía como una esclavitud de los mayores. Mire, yo le voy a comentar un poquito, en el pueblito en el que me crié yo, donde nací, Fresia, ese fue tomado por los alemanes, los extranjeros, y los alemanes contrataban gente, los que más hijos tenían”

OLEGARIO HERNÁNDEZ Y., 2024. Tejuelero de Tortel.

Tal como exponen los cultores, el proceso de poblamiento de la región de Aysén mantuvo una dinámica de trabajo que emparenta la explotación maderera con las exigencias, tanto por lo que refiere a la adaptación técnica para la producción de tejuelas –según especie arbórea presente en el territorio– como por las condiciones de vida de las familias de trabajadores madereros:

“Acá en la región, es un sistema empresariado, que es una persona que tenía suficientes recursos para poder juntar, unir, una cierta cantidad de trabajadores, familias de trabajadores que se dedicaban al tema de la madera, traerlos al territorio y que ellos comenzaran a hacer explotación de este recurso abundante. Esa es como la lógica, y se da todo un sistema de pago, en este caso a través del endeudamiento, los vales, los típicos vales, las pulperías donde la gente trabajadora se abastecía con víveres o con otros insumos necesarios, y en esos años como ocurren algunas situaciones hoy en día, este tipo de empresarios se las arreglaban para mantener siempre a las personas endeudadas”

CARLOS CASTILLO L., 2023. Tejuelero de Coyhaique.



En paralelo, para profundizar en la tejuelería artesanal es necesario dar cuenta de la dinámica de poblamiento en la región de Aysén, pues se sostiene en base a dos procesos migratorios, uno que proviene desde territorio insular y otro que se ejecuta por tierra:

“Cuando uno revisa la historia acá de Coyhaique, sobre todo con este proceso cuando se entregaron las tierras a concesión a la Asociación Industrial de Aysén, porque la región tuvo dos sistemas típicos de poblamiento que uno es el poblamiento dirigido, apoyado por el Estado, que tiene que ver con estas grandes concesiones a las empresas ganaderas, y la otra corriente es la espontánea, que llegaron las familias por sus propios medios. De alguna forma se las arreglaron para llegar tanto por el territorio argentino como por el lado, el mar, el lado insular. Se establecieron y sin mucho apoyo del Estado, pero supieron con los pocos recursos que tenían, igual supieron salir adelante, o sea, porque tenían los recursos disponibles, tenían la madera abundante, tenían agua abundante, solamente que tuvieron que hacer un esfuerzo extra de, no sé, para poder limpiar campo, para poder cortar la madera y levantar sus refugios”

CARLOS CASTILLO L., 2023. Tejuelero de Coyhaique.

Aprendizaje del oficio

El aprendizaje del oficio de tejuelero, en general, está asociado a la transmisión generacional familiar (padres, abuelos, tíos), pero también mediante la observación de otros tejueleros, trabajadores madereros con lo que compartían el cotidiano vivir.

¿Cómo era antiguamente aprender a hacer tejuelas?

“Mi familia llegaron acá, no sé qué año, pero ellos vinieron de Villarrica, de allá vinieron mis viejos [...] Es que antes, digamos, aprendía uno solo, nadie te iba a decir yo te voy a enseñar, uno mirando a las personas que trabajaban la tejuela, en el caso mío, yo aprendí de mi viejo mirándolo como partía un metán, labraba la tejuela, me fui enchufando en eso, que al final soy tejuelero, digamos, profesional” (Víctor González M., 2024. Tejuelero de Villa Ortega).

VÍCTOR GONZÁLEZ M., 2024. Tejuelero de Villa Ortega





“No había tanta explotación de bosque grande, entonces, y la gente que venía de afuera ya venía con el rubro de la tejuela, que los que venían de Puerto Montt, de Puerto Varas, porque allá trabajaban el alerce, que se ha trabajado años, años, entonces acá llegaron con otra madera pero ellos ya venían con ese rubro, y así para hacer sus casas, entonces, se traspasaban lo que aprendían de uno a otro, porque antes era, como decirte, la gente se ayudaba entre sí, los que llegaban al campo, los que estaban en el pueblo se ayudaban entre sí porque era poco lo que había, entonces ahí iba aprendiendo”

(CRISPÍN CASTILLO C., 2024. Tejuelero de Coyhaique)

En los cultores más antiguos está presente la memoria de los primeros trabajadores que migraron para cimentar el habitar tradicional de Aysén. Este vínculo afectivo con el oficio, *el cariño a la madera*, también refiere a sus maestros. Este es el caso de don Aroldo Cárdenas de Tortel, cuando habla de su primer recuerdo con la tejuela:

“Me recuerda a quien me enseñó porque si él no me hubiese enseñado, yo a lo mejor no hubiese aprendido a hacer tejuelas. Él me dijo cuando seas grande vas a ser tejuelero, me enseñó a partir la madera, a metanear los palos, a partir la tejuela, a labrarla, a cantearla [...]. Se llamaba Modesto Velásquez, él era de Chiloé, llegó a Murta a quedarse, era maestro carpintero, tejuelero, aserrador de abrazo, todo eso, yo aprendí a aserrar a brazo con él. El primer tirón que pegué me pegué en la frente con la sierra, me partí, después me enseñaron bien a aserrear, a arreglar la sierra, a tirarla entre dos, entre tres, o entre cuatro.”





De la convivencia con el bosque

Una de las características que comparten los tejueleros de Aysén es el vasto conocimiento que poseen sobre su entorno natural, principalmente, en relación a la vinculación con el bosque. Es parte de su cotidiano:

“Entre la jugarreta nosotros íbamos aprendiendo hertas cosas, observando detalle tras detalle porque tú aprendes a conocer el bosque, cómo funcionan las plantas adentro, no sé, cuando empieza la temporada de primavera con los insectos, por ejemplo, si encuentras un árbol descompuesto, lo partes con el hacha y te encuentras con larvas en el interior, y todo ese tipo de detalle uno lo iba aprendiendo en este jugar, y esa experiencia, y observar lo que está sucediendo dentro del bosque, con las aves por ejemplo”

CARLOS CASTILLO L., 2023. Tejuelero de Coyhaique.

Esta convivencia con el bosque desde la infancia, independiente a la generación que pertenecen los cultores, está asociada a una forma particular de habitar que va más allá de la mera extracción de madera. La conexión con el bosque y la tejuelería son consecuentes a la subsistencia familiar. Allí nace la fuerza que da sentido al oficio, también el cariño y ternura:

“Bueno, como yo le contaba éramos tan niños que íbamos solamente a ayudarle al tío a sacar tejuelas, jugar un poco y después a costa mar... era más entretenición de niño que trabajo, y ahí nos fuimos acostumbrando porque él nos incentivó, como darnos algo, después en la tarde pasarnos un par de monedas que íbamos a

comprar aquí mismo en el negocio que tenía la señora Ciclinde [...] comprarle un topollillo [golosina], cosas que aquí para nosotros eran, éramos tan niños que de repente era algo tan apreciado porque la vida acá era muy difícil para los niños. Él [Enrique Aguilar Aguilar; su tío] tenía conocimiento porque este bosque a mano derecha era de grandes, canelos grandes, Puyuhuapi siempre fue el canelo, hasta el día de hoy”

ENRIQUE CAMPOS A., 2023. Tejuelero de Puyuhuapi.

“Nosotros nos vinimos el año 81, 82, a Tortel, y en ese andar estuvimos un tiempo en tránsito, y recuerdo que mi viejo hacía las tejuelas, hacía las casas, era reconocido por ser un buen constructor, por lo tanto, en el trayecto tuvo harto trabajo y siempre me acuerdo el lugar donde hacían las tejuelas, el labrador, la ruma de astillas que se formaban con la macheta donde él hacía las mismas tejuelas para las construcciones, y siempre, siempre me acuerdo de estar jugando en este montón de astillas de ciprés y el aroma, el aroma que había siempre en ese lugar, el ciprés tiene un aroma bien particular y ese recuerdo siempre lo llevo, tres, cuatro años, más o menos”

LÁZARO IGOR AGUILANTE, 2024. Tortel.



La dinámica y ritmo que genera el vínculo con el entorno natural, por medio de la experiencia sensitiva y prácticas habituales, otorgan aprendizajes significativos que refieren a la identidad y sentido de pertenencia:

¿Qué significado tiene para usted el bosque?

“El bosque para mí es algo esencial porque si no hubiera bosque no habría vida, o sea, porque es lo que lleva el sustento a uno, a trabajarla, y uno tiene que quererlo, cuidarlo, es muy importante, si nosotros sin bosque creo que no vivimos, porque eso nos da agua, bueno, lo que yo puedo expresar [...] Para mí es algo muy valioso y uno tiene que aprenderlo a querer, porque cuando yo voy al campo soy feliz, a mí me gusta el campo, y uno ya a estas alturas que tiene muchos años, uno aprende a valorar las cosas, a tomarle sentido al bosque, a respetarlo, porque antes cuando uno era niño, bueno, no le enseñaban de eso, de querer las cosas que habían, apreciarlas, tener un respeto, porque uno en todo tiene que tener eso”

(ELIANA LEVICOY M., 2023. Esposa de Crispín Castillo C. Coyhaique).





Ciclo productivo de la tejuela

Para el proceso de elaboración de las tejuelas artesanales resulta primordial reconocer la distribución de roles como parte de las actividades necesarias para la producción. Ya se ha mencionado la importancia de la familia para la cultura maderera, sin embargo, no se ha hecho explícita la función de las mujeres:

“Antiguamente existía mucho el machismo, entonces, la mujer tenía que estar en la casa y el hombre tenía que salir a trabajar el campo, entonces era muy distinto porque yo de cabro conocí a una señora en el sector del lago donde vivíamos, que falleció hace muy poquito casi de cien años, que vivía en Cochrane, su familia es de allá, ella se llamaba Eledia de la Cruz, cierto [...] su marido era maestro igual, hacía galpones, casas, y ella igual hacía tejuela, porque era de acuerdo cómo se iba el matrimonio, cómo se llevaban para poder criar a sus hijos [...] Y mi mamá, mi papá igual era medio machista pero él como no sabía del rubro de partirla, porque mi mamá partía así esos palos, ella hacía todo el trabajo de partir y mi papá labraba, que eso lo sabía hacer él, pero no sabía partir el palo, entonces, ahí vi yo a mi mamá trabajar para hacer su casa, claro”

CRISPÍN CASTILLO C., 2024. Tejuelero de Coyhaique

“Cuando yo trabajaba con mi papá el trabajo era totalmente distinto porque ellos trabajaban el alerce, y el alerce en esos años había mucha abundancia de madera [...] yo veía que no volteaba la madera, a veces lo sacaban de la tierra⁶, porque habían alerces que estaban enterrados y eso lo sacaban y hacían las tejuelas [...] y en los años que mi esposo empezó a hacer la tejuela quedaba madera pero ya muy poca, igual tenía que salir a buscarla [...] Igual le ayudaba cuando él llevaba la madera, igual le ayudaba a empaquetar, a hacer los paquetes, así fui aprendiendo porque tampoco sabía eso”

(ELIANA LEVICOY M., 2023. Coyhaique).

En relación al proceso de confección de tejuelas, la primera etapa es *indagatoria*, se trata de recorrer la montaña y reconocer los puntos donde está la madera:

“Primero es recorrerla y conocerla, conocer los accesos, si se puede extraer fácil, el tema de la inversión, cuánto nos va a costar sacar ese producto, ya cuando tenemos eso, empezamos a mover la logística, el tema de mover todas nuestras herramientas, si tenemos que hacer campamentos [...] lo más cerca posible del tema de los árboles”

MARCIAL CASTILLO L., 2024. Tejuelero de Puerto Guadal

6 La referencia que hace la señora Eliana Levicoy sobre el uso de alerces enterrados tiene que ver con el período de su infancia cuando vivía con sus padres en Colonia Río Sur, en Puerto Varas. En Coyhaique no hubo explotación de alerce



Sobre los campamentos:

“Había que hacer los campamentos y buscar los palos para tejuela [...] acarreamos los metanos para el campamento y hacer las tejuelas, porque es un trabajo liviano, no es sucio, ninguna cosa, lo que tiene que tener es una buena herramienta, sí, buena macheta para labrar [...] Yo decía, ya, voy a hacer dos mil tejuelas, voy a estar cuatro días, cinco, que yo me labraba, me partía 400 tejuelas en el día y las labraba, ese era mi tope, pero canteada [...] que quede parejito para cuando se junte con la otra tejuela, no se pasa la luz ni nada [...] se parte siempre del cogollo del palo, no del nacimiento, porque así no le sale ninguna tejuela buena”

AROLDO CÁRDENAS C., 2024. Tejuelero de Tortel

Dentro de la maestría de los cultores, la selección de los árboles es una de las habilidades más importantes, por lo mismo, existen diferentes criterios asociados a esta etapa que involucran conocimientos sobre el clima:





“De voltear un árbol, en este tiempo todavía no se puede voltear un árbol⁷, si se voltean y se hace pero no todos van a hacer lo mismo, porque no es lo mismo, aquí se hace en invierno, aquí en esta zona por lo menos, en junio, julio, para dejarlo en septiembre, octubre, como lo dejan algunos para aserraderos”

GUIDO VALENZUELA P., 2023. Tejuelero de Villa La Tapera

7 La entrevista fue realizada en verano.

“Nosotros necesitamos un árbol para tejuela, tiene que ser un árbol que no tenga nudos, ojalá lo más, en el canelo yo aprendí eso, que sea lo más coposo posible pero que no tenga ganchos arriba, arriba, que no nazca a los dos metros que ya tenga un gancho, y ahí se nota al tiro que el árbol es bueno. Y eso es lo que necesitamos nosotros para hacer tejuelas a macheta. Tienen que ser árboles grandes, maduros, lo mismo que para hacer madera con huincha, también tiene su presentación, su época de volteo, todo eso. Lo ideal sería cortarlo cuando el árbol esté con la sabia abajo, cuando llega otoño, cuando el árbol bota las hojas es ideal, ahí es la fecha de volteo”

ENRIQUE CAMPOS A., 2023. Tejuelero de Puyuhuapi

También se realiza un ejercicio de lectura de los ejemplares:

“Los distinguimos por la corteza, ese es el primer indicio de ver que ese palo está derecho, que la hebra está derecha [...] y después lo otro es el tema del sonido, el sonido lo comprobamos con un golpe del hacha, golpeamos el palo y vemos si el palo está sano o ya empezó con pudrición, si está hueco [...] y ya el tema de la motosierra que usamos, que nos valemos de eso para hacerle un piquete y vemos el tema del grosor, estamos hablando de las cinco pulgadas hacia arriba”

MARCIAL CASTILLO L., 2024. Tejuelero de Puerto Guadal

Cumpliendo con estos criterios, los cultores proceden a voltear el árbol para trozarlo y, posteriormente, se confeccionan las tejuelas siguiendo medidas estándar. En este momento del proceso es cuando resulta menester las destrezas con las herramientas:

“Botamos un palo, probamos cómo está la calidad de la madera, ahí tenemos que confeccionar un “trabador”, nosotros la madera que se usa para la tejuela, es tejuela de lenga la que hacemos [...] ya cuando comprobamos que nos va a servir empezamos a trozar el palo, le damos una medida, que tenemos una medida estándar de 22 pulgadas de largo, el ancho se lo damos cuando ya sacamos el producto [...] los bolos que le decimos cuando los cortamos, y ese bolo lo trozamos en una medida que nosotros podamos sacarlo, o sea, que nos de nuestro cuerpo porque lo sacamos a pulso, hombreamos”

MARCEL CASTILLO L., 2024. Tejuelero de Puerto Guadal

“En el coihue, la lenga, es lo mismo, y hay lenga que es quebradora, le saco y la cantera al tiro queda buena, el coihue igual, yo lo que no he hecho es de canelo, acá por lo menos, porque sé que el canelo es muy bueno, lo he visto en Puyuhuapi, igual el canelo es blandito para labrarlo como el ciprés, [...] el ciprés lo malo es que a la herramienta se le va el filo al tiro, cualquiera, que sea hacha, una moto, el palo es muy comedora, tiene una resina, no sé, y uno labra 50 tejuelas con el machete y después tiene que estar arreglando, o sea, es lo que sé, no sé cómo los otros lo harán”

AROLDO CÁRDENAS C., 2024. Tejuelero de Tortel

El uso de las herramientas, su dominio técnico es, finalmente, lo que otorga el sentido artesanal de la tejuelería, todo pasa por las manos, en ellas está el carácter y sensibilidad del oficio:

“Tení que aprender a usar la macheta y aprender a darle el golpe necesario para que no te pase a llevar los dedos, viste que yo estoy todo cortado, pero el trabajo te va enseñando a manejar esa herramienta, y la muñeca se va acostumbrando a los golpes, porque tienes que golpear todo el día [...] pero a la edad que tengo ahora, ya llevo cuarenta años trabajando en este rubro, pero no me duele la muñeca porque mi mano está acostumbrá”

CRISPÍN CASTILLO C., 2024. Tejuelero de Coyhaique.

“Aquí trabajamos el ciprés de las Guaitecas⁸, es una madera que no da tanto trabajo al partirla porque yo parto acá no más, en la rodilla, igual acá está la madera que se hace mucha tejuela, la lenga, pero la lenga no es tan buena como el ciprés porque tiene otro sistema de irla partiendo, con una palanca que es una cosita, es más trabajo”

OLEGARIO HERNÁNDEZ Y., 2024. Tejuelero de Tortel.

En último caso, las diferencias entre el trabajo manual y el uso de máquinas responden a un tratamiento que se emparenta con el modo en que los tejueleros han sido parte del habitar tradicional de Aysén:

⁸ La producción de tejuelas con esta especie arbórea está regulada por la Ley N° 20.283, para la Recuperación del Bosque Nativo y Fomento Forestal; sólo se autoriza en los planes de manejo el trabajo con bosque muerto, en suelo o en pie.



“Usted la tejuela si la parte a macheta no le corta la hebra, entonces, sale con hebra natural, sale para techo como se hacía antes [...] entonces, eso no se le pasa el agua, en cambio, si usted la aserrea le corta la hebra”

ENRIQUE CAMPOS A., 2023. Tejuelero de Puyuhuapi.

La producción de tejuelas en Aysén

La experiencia productiva de los tejueleros artesanales es parte del relato de la cultura maderera que se constituye desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, es decir, el comienzo de sus trayectorias coincide con el período de consolidación del sistema de aserrío en la región:

“En el año 1950 en la región de Aysén y la zona sur de la región de Los Lagos, había 43 aserraderos: 32 de ellos en la zona central, 3 en Chile Chico y 8 en la zona de Futaleufú, con una producción conjunta de 2.778 pies cuadrados anuales de madera (Martinic 2014: 524). Hacia 1957 y 1958 se contaron 51 aserraderos en actividad en la provincia de Aysén (encontrándose en la zona interior-continental 41 de estos aserraderos), con una producción de 6.174.350 pies cuadrados de madera semi-elaborada o aserrada (lenga, tepa, mañío, coigüe y ciruelillo), y 2 millones de pies cuadrados de postes de ciprés de las Guaitecas, con un total de 8.174.350 pies cuadrados de madera (Brown y Hurtado 1959: 62) [...] Entre 1972 y 2019, los registros regionales de producción maderera dan cuenta de altos y bajos, con una productividad cercana a los 55 mil m³ para el año 1973, a no más de 10 mil m³ en 2019” (Castillo Levicoy, 2022, pág. 35).

A nivel tecnológico, aparte de la implementación de aserraderos hay que considerar la integración de herramientas más sofisticadas como la tronzadora o corvina, serruchones y la motosierra, que permitieron una explotación forestal más expedita (Ibíd., pág. 52). El relato de los cultores





se sitúa en este contexto, en la panorámica de los últimos 70 años de producción maderera en Aysén: la mayoría pertenece a la tercera generación de tejueleros. En sus experiencias de vida se pueden hallar referencias para situar los cambios de época y comprender el presente del oficio:

“Es que uno cuando es niño y se cría donde hay árboles, sencillamente, sabe el árbol para hacer leña, sabe el árbol para hacer una construcción, fabricar una casa, un galpón, o una iglesia, una escuela, que todo eso pasó por las manos de la gente que trabajaba en las regiones cuando no había sierra, no había motosierra, no había nada, solamente estaba la trozadora que era una sierra a mano que se hacía como la macheta tejuelera, el combo, el hacha, todo eso, así, y elegir la madera [...] [Uno] aprendió de nacimiento puede decirse porque desde que nació vio montaña y vivió con los abuelos, los tíos, trabajando en las maderas, y siempre se trabajó en lo mismo, eso, para elegir una madera lisa que no tenga ganchos por los lados, que no esté podrido, que no esté nada, sea una madera de primera, ya, para que le sirva sino va a trabajar y nunca le va a servir y nunca se va a ganar también, uno se ganaba la vida en eso, haciendo tejuelas, haciendo los trabajos de cerco como todo campesino de la región, por ejemplo”

GUIDO VALENZUELA P., 2023. Tejuelero de Villa La Tapera.





En este sentido, la prioridad de la explotación de los bosques de Aysén fue la comercialización –nacional e internacional– de madera para uso estructural (durmientes, tablones, etc.). En el caso de las tejuelas, su producción estuvo más abocada a la construcción local en condiciones de trabajo ambivalentes:

“Porque antes no existía la venta, claro, los que tenían más recursos le compraban al que sabía hacerlas pero no era rentable porque te pagaban lo que querían”

CRISPÍN CASTILLO C., 2024. Tejuelero de Coyhaique.

“Yo vengo de una familia numerosa, doce hermanos éramos nosotros, eso le convenía a los alemanes contratarlos, le daban pega, pero los tenían como esclavos [...] qué hicieron los alemanes, explotaron la madera, explotaron a los viejos, y los viejos, los padres de nosotros mismos nos explotaban”

OLEGARIO HERNÁNDEZ Y., 2024. Tejuelero de Tortel.

Por lo visto, la comercialización de la tejuela pudo expandirse más allá de lo local a partir de la construcción de la Carretera Austral; la conectividad que propició esta ruta terrestre posibilitó el encargo y compra para las nuevas obras públicas en las localidades (Rojas Bahamonde, 2020, pág. 88). Este acontecimiento histórico en Aysén debe ser atendido como un punto de inflexión para la tejulería:

“Fue cambiando el tema de las tecnologías... ya no andábamos en bote, había mucha madera nativa, sobre todo alrededor de la carretera cuando se abrió gran parte, tanto para el sur como para el norte de Puyuhuapi, así que ahí casi que nos facilitó los trabajos que estábamos haciendo [...] Nosotros siempre recordamos el barco que pasaba acá cada quince días a Puyuhuapi, ese salía de Puerto Montt con víveres recalando por distintas caletas para los locales comerciales, hasta Chacabuco y se devolvía para acá cargado con animales... eran tropas de animales, los barcos estaban dos días cargando [...] Era la única entretenición que de repente llegaba aquí al pueblito”

ENRIQUE CAMPOS A., 2023. Tejuelero de Puyuhuapi.

A propósito de la construcción de obras públicas en las localidades, valga destacar la figura del padre Antonio Ronchi:

“Por ejemplo, el Tortel de los 80 que es donde empieza a construir don Olegario, don Araldo, cobra mucho más sentido y también aparecen las historias que le dan fuerza a los pueblos, Olegario con Lázaro y Augusto [sus hijos], y sus otros hermanos, estuvieron en Yungay construyendo parte de las obras del padre Ronchi en esas zonas, y cuando estuvimos en Coyhaique, Carlos [Castillo] con su papá [Crispín] y su hermano [Marcial] también estuvieron en esa parte construyendo la iglesia y haciendo tejuelas”

FRANCISCA RAMÍREZ I., 2024. Tortel.



“La iglesia, el tiempo en que se empezó a hacer, tiempos duros, tiempos no muy agradables [...] y al trabajar y construir tejuelas nosotros trabajábamos no más, no nos preocupaba tanto la admiración por la madera, por nada, porque éramos acostumbrados de años trabajando en eso, la tejuela era una de las maderas más importantes que había que hacer, que era escases pero había que hacerla [...] como el constructor o el dueño, podríamos llamarlo así, que era el Padre Antonio, que ya se fue y, bueno, bienvenido en esa época cuando se necesitaba porque para eso lo enviaron... cayó bien en La Tapera, en toda la región, y construyó en muchas partes”

GUIDO VALENZUELA P., 2023. Tejuelero de Villa La Tapera.

Para pensar el panorama actual de la tejuelería artesanal es importante atender las reflexiones sobre la valoración del oficio a nivel comercial, en función a los cambios de época:

“Yo empecé en el 80 y tanto a hacer tejuelas y en ese tiempo tenía que hacer una cantidad de tejuelas para que te pueda alcanzar la plata para algo, porque te pagaban poco, si la venta empezó a salir después del 2000, de ahí ya empezó a valorizarse lo que tú hacías. Ahora actualmente conviene hacer esto porque es rentable, porque no hay mucha gente, toda la gente que sabía hacer este rubro está fallecida y la juventud no quiere aprender a hacer este trabajo de bosque, porque no hay gente que trabaje en el campo, que le guste la montaña, que salga a estar, que se vaya un mes, y para trabajar

en la madera hay que aprender de chico para hacer esta cuestión de tejuela porque lo primero que tiene que aprender es elegir la madera”

CRISPÍN CASTILLO C., 2024. Tejuelero de Coyhaique.

“El tema del uso de madera siempre fue como, miraban la madera como sinónimo de pobreza, eso a lo largo del país, y bueno acá en la región gran parte de todas las localidades, en sus décadas de inicio, el 100% de madera, sobre todo estos lugares más acá en el continente, zona insular [...] Y claro, yo creo que este tema de verlo hoy en día como un sistema de mercado exclusivo porque la tejuela se ha vuelto un producto exclusivo, que está caro, que no toda la gente puede acceder... tiene algo exclusivo pero también tiene esa mirada hacia lo más natural, lo más local, que le empieza a dar valor a la importancia de usar madera, sobre todo con estos productos más artesanales y que por eso están prefiriendo comprar tejuelas y forrar sus casas, y como está la situación actualmente de recursos forestales, yo lo encuentro buenísimo que solamente exista ese mercado exclusivo... porque si túquieres masificar el uso de la tejuelas, en todos estos sistemas más sociales, por ejemplo, de construcción habitacional no da, no da porque no tienes el recurso y no tienes las personas tampoco que te van a poder confeccionar la tejuela”

CARLOS CASTILLO L., 2023. Tejuelero de Coyhaique.

Es preciso señalar que la continuidad del oficio de la tejulería artesanal debe sortear obstáculos que tienen que ver con los cambios en la forma de

habitar Aysén; si bien, existe una visión crítica desde los cultores sobre las condiciones en que se desarrolló la explotación maderera en el territorio, los esfuerzos por mantener el oficio no sólo deben ser abordados desde la dimensión productiva sino, por sobre todo, desde el vínculo que tienen los tejueleros artesanales con el entorno natural, su habitar tradicional:

¿Qué siente por eso que nos dice que no puede trabajar?

“Bueno, qué más va a sentir uno que en veces siente rabia porque al final hace cuenta que le cortan las manos a uno, porque uno tiene todo el empeño de poder seguir lo que a uno le gusta y no puede, hay trabas que se ponen por delante que no se puede seguir haciendo lo que a uno le gusta. Hoy día prefieren desperdiciar la madera en la leña, quemándola, y no hacer lo que a uno le gusta, hacer tejuelas, la madera [...] Me encanta trabajar la montaña pero desgraciadamente en estos momentos no puedo, porque si uno quisiera seguir el trabajo de la tejulería tendría que comprarle la madera a alguien que tenga derecho a monte, comprar la madera, pagar derecho a monte, pagar el flete, que tendría que llevar la madera al lugar donde uno tiene que hacerla, igual ya ahí hay que pagar, son varios pesitos que se van y uno no tiene los suficientes ahorros para pagar”

VÍCTOR GONZÁLEZ M., 2024. Tejuelero de Villa Ortega.





Respecto a la continuidad del oficio, cómo ve usted el tema del manejo, qué problema hay en el trabajo de tejuelería:

“Los principales problemas que tenemos es el tema de la escasez de madera, yo donde vivo, los propietarios, la mayoría tienen su plan de manejo pero me ha tocado que yo he visitado montañas y la madera, la calidad para el tema de la tejuela ya no, me cuesta mucho encontrar un árbol que yo pueda usarlo para la tejuela porque las forestales de antes, los aserraderos, se sacó lo mejor, siempre se sacó lo mejor y, bueno, hubo un mal manejo igual de las montañas, una tala indiscriminada, entonces, cuesta mucho encontrar un palo que nos sirva para el tema de la tejuela, por lo mismo, caminamos mucho, tenemos que recorrer la montaña completa para poder marcar nuestros puntos donde vamos a poder extraer nuestros productos”

MARCIAL CASTILLO L., 2024. Tejuelero de Puerto Guadal.

GLOSARIO

Hebra: Término que refiere a la fibra de la madera y su dirección de crecimiento al interior de la madera.

Macheta: Hoja de fierro con filo que lleva un mango de madera; se utiliza para arreglar, partir y labrar las tejuelas y metanes.

Metan: Pieza de madera de la cual se extraen las tejuelas.

Tejuela: Pieza de madera nativa, de dimensiones variables, utilizadas para la construcción en zonas rurales y poblados. Actualmente su elaboración es restringida.

Trabador: Pieza de madera con forma de Y, utilizada para facilitar la partida de la tejuela artesanal elaborada de maderas duras, como la lenga.

REFERENCIAS

Castillo Levisoy, C. (2022). *El tejuelo artesanal en la región de Aysén, Chile*. Santiago: Fichero Austral.

Rojas Bahamonde, P. (2020). *Tejulería en la región de Aysén. Informe de actualización de investigación participativa*. Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

https://www.sigpa.cl/media/upload/docs/INFORME_FINAL_SL_Tejueleria_Aysen_publica_-final.pdf

Tillería González, J., & Vela Cossío, F. (2017). Las viviendas de la colonización alemana en el sur de Chile. *Cuaderno de Notas*, 54-72.
<https://doi.org/10.20868/cn.2017.3598>

Torrejón G., F., Cisternas V., M., Alvial C., I., & Torres R., L. (2011). Consecuencias de la tala maderera colonial en los bosques de alerce de Chiloé, sur de Chile (siglos XVI-XIX). *MAGALLANIA*, 39(2), 75-95.

<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442011000200006>

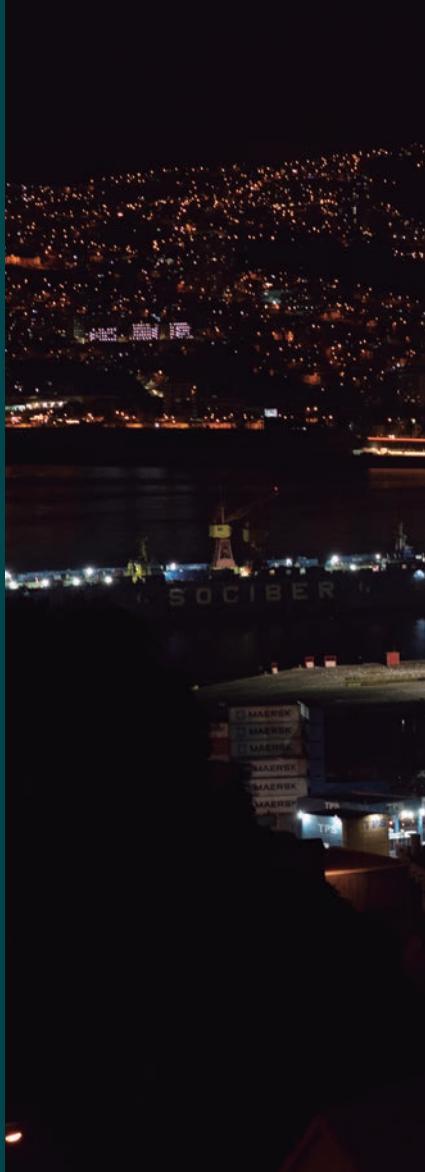
MÚSICOS DE LA BOHEMIA TRADICIONAL DE VALPARAÍSO



Valparaíso - Región de Valparaíso

Este reconocimiento se otorga a integrantes de la generación emblemática, conocidos como los "Viejos Crack". Ellos son algunos representantes de los referentes de mayor edad, con 70 años o más, cuyo conocimiento y experiencia tienen un valor incalculable para la comunidad. Estas cultoras y cultores interpretan géneros musicales profundamente arraigados en la música de la bohemia, como la cueca, el tango, el bolero y el vals. Sus creaciones musicales y líricas trascienden el tiempo, manteniéndose vivas y siendo reproducidas en las dos dimensiones esenciales de la práctica bohemia: el espectáculo musical y el encuentro entre la comunidad musical y su entorno.

Patrocinadora: Lorena del Carmen Huenchuñir Hernández,
Mesa de cultores y cultoras de la Música de la Bohemia
Tradicional de Valparaíso.





MÚSICOS DE LA BOHEMIA TRADICIONAL DE VALPARAÍSO

Introducción

El año 2022 se reconoció como Tesoros Humanos Vivos a tres exponentes de la bohemia tradicional de Valparaíso, es decir, personas cuyas trayectorias musicales son parte de la vida nocturna de la *joya del Pacífico*, de su gente y escenarios. Por esta razón, los relatos que acompañan sus recorridos otorgan un punto de vista, y también una narrativa, sobre la historia de Valparaíso.

Bajo esta premisa, se abordan las experiencias de vida de la cultora María Cristina Escobar y de los cultores Humberto “Pollito” González y Luis Alberto Martínez, artistas que participaron de la «época de oro» de la bohemia y que, actualmente, son referentes para comprender la evolución de la escena musical y reconocer las implicancias asociadas a los cambios de época. En último caso, son personas cuyas vivencias permiten hablar tanto del modo en que se vive la bohemia, como de la forma en que se habita Valparaíso.

Valga mencionar, entonces, que el siguiente relato se compone, en gran parte, de anécdotas, reminiscencias, y también sentires de la comunidad cultora de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso, esto es, considerando a todas sus generaciones (emblemática, transicional, y joven).

Se precisa el hecho de que sea una *composición*, pues, las trayectorias de María Cristina Escobar y Pollito González se sostienen en la memoria de sus familiares, amistades y colegas, a la manera de un retrato hablado, ejercicio complementado con la revisión de registros audiovisuales en los que se aprecia el carisma y entrega que les caracterizaba, o como dice el dicho: *quien nace chicharra, muere cantando*.

En este sentido, la figura de don Luis Alberto Martínez hace evidente el gesto de recordar, de *volver a pasar por el corazón*¹, aquello que perdura en la tradición pese a los cambios, esto es, los valores que trascienden y dan cuerpo al relato compartido por las y los cultores de la Bohemia de Valparaíso.

1 <https://etimologias.dechile.net/?recordar>

Orígenes y contexto de los “viejos crack”

Como primera entrada a este relato, emulando el momento previo a salir al escenario, tras bambalinas escuchando la atmósfera del público, el ambiente festivo, se afinan los últimos detalles y la concentración apremia. Situados en este punto, en la antesala a lo que fue la época en que surgió la generación *emblemática*, sirva para contextualizar el siguiente pasaje de la novela *Lanchas en la bahía* (1932) de Manuel Rojas:

Atravesamos la calle, penetrando en la obscuridad de la plazuela. Desde lejos, aparte de aquellas personas que se deslizaban entre los árboles, había supuesto que la sombra que llenaba la plazuela se encontraba desierta, pero a medida que avanzamos aparecieron seres que se movían en ella como en agua fangosa, grupos que hablaban a media voz, mujeres que pasaban y volvían a pasar, taconeando nerviosamente, como si quisieran llamar la atención de alguien. Un poco más adentro brotó una canción, una canción a muchas voces, altas y bajas, que ondulaban en las orillas de la noche:

*Mañana me voy al puerto
a bailar cueca porteña...*

- ¿Qué calle es ésta, Rucio?

- La Subida Clave



La descripción del puerto de Valparaíso que narra Manuel Rojas tiene la densidad requerida para dimensionar su vida cultural a principios del siglo XX pero, por sobre todo, otorga una mirada que participa y se nutre de la noche. Su carácter no oficial, incluso marginal, nos refiere al apogeo de la sociedad industrial, a los cimientos del proceso de modernización del país. Respecto a este contexto:

“El intenso proceso de urbanización, relatos históricos plantean que el peonaje inmigrante, que no olvidó su origen campesino, tendió a radicarse en las partes más altas de la ciudad. Allí creó una especie de frontera en la que persistieron en sus costumbres y hábitos, entregándole una atmósfera rural que «porfiadamente se negó a morir» (Ibid., pág.168). Es así como Valparaíso va conjugando su ser urbano y cosmopolita con aquel más cercano a lo rural: un ser tan de allá; pero, a la vez, tan de acá” (Oteiza A., 2022, pág. 11).

De la mano con estos antecedentes de la época, la figura del ser *bohemio* alude a una resistencia, sino vida paralela a la normalidad, asociada al sistema laboral: “si la moderación, la prudencia y los modales ajustados a la norma, son la condición para vivir en una sociedad moderna, la vida del bohemio estará cerca del desborde, los excesos y los márgenes del modo de ser” (Huenchuñir Hernández, Gana Núñez, & Oteiza Aravena, 2020, pág. 80).

“Las precariedades del pueblo trabajador eran amenizadas por largas jornadas nocturnas dispuestas en bares y toda una gama de locales dispuestos a la diversión, albergando a todo tipo de sujetos que con alguna capacidad musical pudiera aportar a una expresión musical altamente arraigada en lo público, considerando a estos espacios comerciales también en el espacio de lo público, debido al acceso masivo de marinos, operarios portuarios y obreros en general como sus principales audiencias y consumidores” (Oteiza A., 2022, pág. 161).

Con todo, la diversidad que constituye la atmósfera de Valparaíso, en la primera mitad del siglo XX, tiene su lugar en lo alto de un cerro, con vista a toda la ciudad y el mar; en los extramuros, zona fronteriza que explicita las diferencias en los modos de habitar que ofrecen los mundos citadino y campesino. La importancia de esta aclaración tiene que ver con la coherencia que guarda la marginalidad, no tanto por lo que refiere a lo precario sino por lo que ataÑe a las costumbres y hábitos propios a la vida rural.

Una forma de abordar esta porfía rural está presente en la celebración de los santos, instancias de reunión familiar cuya fibra religiosa (*relegare*; unión), de fiesta y compartir en torno a la música, luego, serán la base para comprender aquello que perdura en la tradición de la bohemia. Por el momento, la celebración de los santos permite hablar del contexto de aprendizaje de cultoras y cultores de la bohemia, de la herencia musical:



“Yo vengo por la vena porque mi abuelo materno tocaba acordeón, hay tíos que tocaban guitarra, mandolinas, entonces, siempre, ya yo siendo por ahí seis, siete, nací en los santos, San Pedro, San Pablo, porque mi abuela se llamaba Pabla entonces la fiesta era grande. Ahí hacía la fiesta y ahí se juntaban ellos y tocaban, y a mí ya me tiraba todo eso, eso de la música, del sonido tal vez, y de ahí me fui metiendo en esto, que me gustaba, me gustaba”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).

“Yo conocí a la María Cristina y a su hermano cuando mis abuelos hacían fiestas en su casa, mis abuelos vivían aquí en Guillermo Rivera, muy cerquita de acá. Era una casa muy particular porque tenía pilares, diferente a todas las casas porque tenía como un palacio con escaleras de mármol porque fue casa de ricos antes, y mis abuelos llegaron a vivir ahí, y ahí se celebraban las Marías, que era mi tía, las Carmen, las Blancas, los cumpleaños, todos los santos y todos los cumpleaños, muchos músicos, nosotros desde chica vimos músicos. Nosotros llegábamos a la casa de mi abuela, nos encontrábamos con una batería eléctrica, arpa, bombo, charango, de todo, entonces llegaba mucha gente, músicos que yo me encontré con ellos en la Quinta de Los Núñez. Después de años me encontré con ellos y me decían yo te conozco a ti desde la guata de tu mamá, y me empezaban a contar historias. Las mismas historias que contaba mi papá en la casa, entonces, yo podía corroborar que sí era verdad, y conocimos muchísimos músicos, muchísimos;

yo podría nombrar algunos, pero podría nombrar una cantidad inmensa, que mis tíos hacían esquinazos, los hermanos de mi mamá, de mi papá, hacían esquinazos a mi abuela cuando estaba de cumpleaños, ellos tocaban afuera vestidos de huaso, con arpas, guitarras, acordeón, y le cantaban. Entonces, nosotros veíamos todo eso maravillados, imagínate desde niños para nosotros era loco venir de una familia de músicos, sí, no todos los niños tenían esa facilidad”

(BLANCA GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

Este escenario de “familia de músicos”, también es un espacio de intimidad limitado, mejor dicho, excepcional, cuyo relato viene “desde la guata de la mamá”, “por la vena”. Para entender este hecho, valga mencionar que:

“Hay dos familias emblemáticas, una, los González, en la casa de la abuela, y los otros, los Núñez, está el Benito Núñez, que dan vida a la Quinta de los Núñez y a la Isla de la Fantasía. Entonces, el Pollo es por excelencia el tipo humilde que agradece todos los días el poder tocar. El era un niño, él era como un niño, disfrutaba de tal manera el tocar, el poder compartir con los amigos, que no le pedía nada más a la vida, que lo mantuviera sentado frente al piano, entonces, mucha escuela pasó por ahí, y todos los que pudieron trabajar con él, conocer su casa. El Pollo vivía permanentemente en una sonata, él tocaba, cantaba, en su casa, conversaba, él vivía constantemente la música aunque no estuviera tocando, importantísimo, y bueno, qué decir de su última etapa, de grabar con todos los grandes que grabó, con parte de Los Tres”

(FERNANDO LEIVA ZEGERS, 2024).



“Por algo, hasta última hora todos lo venían a ver a mi casa... mi papá me decía, toma, ahí hay treinta lucas, tráeme vino, tráeme pilsen, tráeme empaná, porque vienen todos de Santiago, y yo bajaba a comprar y ahí atendía a todos, pero yo la pasaba mortal... yo te puedo mostrar unas fotos, llegaban todos, el Torito Alfaro, llegaban a verlo para el día del papá, llegaban a verlo para el día de su cumpleaños, llegaban siempre a verlo, sobre todo cuando empezó a enfermar, con mayor razón... entonces, yo estoy muy agradecida de todos ellos porque le dieron mucha vida a mi papá, mucha vida”

(MYRIAM GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

Hay que asumir que la música de la bohemia tradicional no se puede entender sin el componente familiar, sobre todo cuando se alude a los Tesoros Humanos Vivos reconocidos. Sea este el caso de Pollito González:

“Mi padre se llamaba Carlos González y mi madre Blanca Ramírez, pero ellos cantaban en la ópera en el año 24 en Santiago, el año 30, el año 33 se casaron y ahí nacimos nosotros, cinco hombres y una mujer, seis hermanos, pero como ellos tocaban piano, mi madre tocaba piano, mi padre tocaba piano, mi padre tocaba acordeón, guitarra, cantaba, le gustaba el folclor, y mi madre como tocaba el piano y le gustaba también la ópera, ahí salimos todos nosotros” (Schlesinger, 2012, 7m7s).

Nos tenían a nosotros de niños, de cuando teníamos la edad de ocho, diez años, guitarra, así que aprendimos a tocar la guitarra,

con doce años llegó el piano a la casa, el piano así como este...y ahí ellos empezaron que yo tocara, eso fue por el año 46, 47, por ahí... y ahí empecé yo a meter las manos al teclado, al piano, al piano, y después me llegó el acordeón, y ahí aprendí a tocar el acordeón” (Ibid., 8m55s).

En el caso de María Cristina Escobar, esta comentaba en una entrevista previa a su participación en el Festival Jorge Farías (2018), respecto a su vínculo con la música:

“Mis hermanos mayores eran los que empezaron a cantar en casa, y cantaban tan bonito que mi papá les contrataba guitarrista porque no se sabía tocar la guitarra, para que cantaran en la radio, en el teatro, y ahí empecé yo. Yo soy la menor, que conste, la menor de mi familia, así que yo andaba revoloteando por ahí, más lo que molestaba que escuchaba pero después a la altura de los años, mi hermana mayor se casó, y ahí empecé, me empezó a gustar la guitarra, empecé a tocar, empecé a aprender, clases por ahí de guitarra, y ahí me entusiasmé con la música y empecé a tocar con mis hermanos, hacer lo que hacían ellos” (Soy Valparaíso, 2018, 3m47s).

En palabras de Estela, amiga y confidente de la cultora, quien la acompañó y asistió durante sus últimos años de vida, ante la pregunta por la motivación de María Cristina, corrobora el lazo entre la música y la familia:



“Yo creo que su familia, la familia, o sea, la música que se hacía familiar porque yo he escuchado, no he ido a su casa a buscar sus cosas, pero he escuchado cassetes donde cantaba la Irma con ella, otro donde cantaba ella con su otra hermana, otro donde cantaba el Tito con ella, y vamos pasando la guitarra, y se escuchaba porque la convivencia, los santos, los cumpleaños de su papá, todo eso, lo grababan. Grababan todo, todo lo que estaba pasando, y ahí yo puedo darme cuenta que sacó mucho de su repertorio, conoció mucho a través de lo que tenía en su casa, era una familia así como culta musicalmente”

(ESTELA ZEPEDA, 2024).

A propósito de la práctica de grabar en cassetes, resulta oportuno aludir a la modernización de los medios de comunicación, en concreto, con “el auge de la radiodifusión y de las tecnologías asociadas a la proliferación de una cultura musical popular” (Huenchúñir Hernández, Gana Núñez, & Oteiza Aravena, 2020, pág. 85), así como con la masificación de la radio:

“Se abrió el camino para nuevos ritmos musicales y formatos escénicos que salían de la exclusividad del recinto teatral para ejecutarse en boîtes, clubes y salones. Esta musicalidad también entró a otros escenarios locales, como chinganas y quintas de recreo, adoptando una impronta en torno al jolgorio que nunca dejó de estar vigente. El consumo masivo de la música en vivo trajo consigo una mayor presencia en diarios y revistas de circulación local, en los que se daba cuenta de las nuevas tendencias en espectáculos y artistas. De este modo, los medios técnicos permitieron la consolidación y la presencia masiva de artistas nacionales e internacionales de renombre en la ciudad y posibilitaron, por una parte, una gran variedad de espectáculos musicales y, por otra, una «sociabilidad en torno a la música y la bohemia en Valparaíso» (Huenchúñir, Gana y Oteiza 2020, p. 104)” (Oteiza A., 2022, pág. 25).

Por lo pronto, la “consolidación” y circulación de artistas sirve para adentrarse en la trayectoria musical de Luis Alberto Martínez, cultor que reconoce en su padre el vínculo con la música y la bohemia. Tal como señala, sus sueños con ser artista son reforzados por la atmósfera que los medios de comunicación masivos instalaron, y que para mediados del siglo XX estaban asentados:

“Bueno, yo anteriormente fui marino, cuando era muchacho, pero siempre tenía el canto metido aquí, la guitarra, y me retiré de la armada, entré en el norte de Antofagasta, donde yo vivía; trabajé en ferrocarriles, fui jefe de estación, de bodega, en la cordillera, y siempre andaba con la guitarra en mano, y dije yo, algún día, algún día voy a ser famoso, pero ni pensaba porque estaba en plena pampa, hasta que un día hicimos un grupo, en Antofagasta, con Nilo Rodríguez, Silvio Aberrido, y nos vinimos a conquistar Santiago, pero a conquistar Santiago así con comillas, no conocíamos a nadie, nadie nos contrataba porque lógicamente no éramos conocidos, y por ahí, en el Teatro Picaré, yo me recuerdo, que el dueño del teatro nos invitó a actuar, y lo hice, lo hicimos, y ahí estuvimos dos años. Después yo me retiré del trío, entré en otro trío, *Los Chamacos*, que grabamos en esa época una canción que era inolvidable, que se llamaba *Osito de felpa*, y después llegó el momento, la oportunidad, llegó un amigo, Luciano Gallegos de Antofagasta, fue colega mío en el liceo, y él estaba metido en la música, y él me dijo anda a Odeón. Llegué a Odeón un día y me recibió el caballero y me preguntó, ¿usted canta bolero?, sí, le dije yo. Haber cánteme uno, le canté uno que se llama *Amigo de qué*, me dijo cánteme otro, *Para mi madre*, puros boleros llorones, y me dijo que ya, contrato por cinco años, grabamos mañana”

(LUIS ALBERTO MARTÍNEZ, 2024).





Valparaíso De Noche

La época de oro de la bohemia porteña

Como exponentes de la generación emblemática, las personas reconocidas como Tesoros Humanos Vivos tienen en común haber sido parte de la *época de oro*, siendo la década de los 60 la que consolida sus trayectorias musicales:

“Dicha bohemia está asociada a una sociabilidad porteña que acontecía principalmente de noche en los salones de baile, quintas de recreo, bares y boîtesemplazadas en los sectores de Barrio Puerto, Barrio El Almendral y la parte alta de Valparaíso, como es San Roque y Rodelillo, para el caso de las quintas. Siguiendo el relato [...] la bohemia correspondería a un momento donde conviven el espectáculo escénico y musical, con la conversación y la tertulia, donde el elemento central será el disfrutar de una experiencia del compartir” (Huenchuñir Hernández, Gana Núñez, & Oteiza Aravena, 2020, pág. 82).

Este contexto de particular convivencia, entre el “espectáculo” y la “tertulia”, también se justifica en la atmósfera de una época en la que se vuelve difuso el límite entre habitar Valparaíso y habitar la bohemia:

“Primero, desde la avenida Argentina hasta la plaza Echaurren había fuentes de trabajo para tirar pa’rriba, porque había un bar desde allá hasta acá, habían restaurantes que también trabajaban de noche, que tenían algún show [...] pero de acá hasta allá la noche era día y el día era noche, había fuente de trabajo para tirar para

arriba, si uno estaba en una boîte y no gustaba, me salgo, me voy a ir, y al otro día estaba ya en la de al frente trabajando. Había mucho trabajo, mucho, mucho, era lindo, porque la noche iluminaba con las carteleras, luces de colores ahí, las carteleras, y ahí uno miraba que el nombre de uno estaba ahí, orquesta tanto con Juan Saavedra, el Rey del Bolero, Gastón Moreno, el Trovador porteño, Juan Carlos Leal, todo se veía, linda la noche iluminada hasta las dos, una de la mañana, andabas en la calle y no te pasaba nada”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).

Para dimensionar el impacto que tuvo esta dinámica de circulación de la escena musical en la vida cultural de Valparaíso, hacemos referencia a los recuerdos de infancia de cultores que son parte de la generación de transición, quienes evidencian la “experiencia del compartir”:

“Yo me acuerdo, muy pocas veces, pero cuando salíamos con mi mamá y mi papá, eran unas mesas largas, todos los amigos, los ceniceros eran conchas de loco, y todos conversando y un vinito para todos, y los viejos jugando dominó, ponían una cabeza de chancho al medio y vamos jugando, podías estar toda la tarde. Habían cosas como establecidas, el día domingo los viejos escuchaban tango y leían el diario, entonces, el tango, el bolero, la cueca, la cumbia también estaban muy enquistadas en Valparaíso”

(FERNANDO LEIVA ZEGERS, 2024).

“Sí, me acuerdo, él hablaba del Flaco Morales, hablaba de Manuel Fuentealba, hablaba de los hermanos Carbones, y el que todos los años iba a las ramadas, porque a las ramadas iba, conocía a todos los músicos en ese tiempo cuequiero, el Guatón Zamora, a todos los cuequeros los conocía, Jorge Montiel [...] porque nosotros íbamos con él a las ramadas a, digamos, los lugares más inhóspitos que en ese tiempo hacían ramadas de seis días, allá íbamos con mi papá y conocía a sus compañeros, y que a la fecha tenía mucha importancia que no se la di, para mí eran sus compañeros, ahora son los viejos crack del puerto, todos los que ya no están, los que fallecieron, Carmen Corena, Manuel Fuentealba, Peter Álvarez, Luis Barrera [...] el señor del violín [...] pero todos ellos que ya no están en este minuto, yo tengo muy buenos recuerdos porque iban a mi casa”

(MYRIAM GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

Será la década de los 60, entonces, el período en que la trayectoria de Pollito González, María Cristina Escobar y Luis Alberto Martínez se consolida, principalmente, por la diversidad de escenarios existentes. Pollito González señala:

“La época de oro, muchas personas me preguntan, ¿tu época de oro cuál fue? Mi época de oro fue el año 60 pa'rriba, antes no, antes tocaba acordeón con conjuntos folclóricos, en orquestas, así, y yo el año 51, en el año 59, 60, entré a orquestas grandes, y ahí me acostumbré ya... nosotros en El Manila, había un bandoneón, un violín, un bajo, un cantante, y yo en el piano, con eso nosotros



nos paseábamos... un cabaret... la orquesta, el cantante de la orquesta de Lorenzo Barbero, en el casino [...] esa era la orquesta que estaba tocando tango allá, y el cantante se quedó con nosotros, y ahí empecé, yo no sabía nada dónde estaba parado con el tango, hasta que poco a poco, poco a poco, pasaron unos años, un año y medio y pum, me las sabía todas, y ahí nos paseábamos [...] íbamos del Manila al Checo, del Checo al Hollywood, y al Manila, y así estuvimos cinco años... en el 60-65, ahí conocí cuánto músico” (Schlesinger, 2012 5m57s).

“Yo me recuerdo, veníamos de Santiago, fin de semana, contratado por tal parte, llegaba acá en la noche y me contrataban de allá, y de allá y de acá, lo que ahora no existe eso, ahora está muy escaso el trabajo para el artista, muy, muy escaso, en mi época era diferente, lo pueden corroborar, un amigo, el Juanito, ustedes lo entrevistaron, compartimos también allá por el año 60, los dos colegas de jovencitos, un gran hombre, él está muy metido en la bohemia y conoce todo”

(LUIS ALBERTO MARTÍNEZ, 2024).

Respecto a María Cristina Escobar, es importante destacar su participación en la gira en tren, de norte a sur, que organizó la Empresa de Ferrocarriles del Estado, en el contexto de la Reforma Agraria. Esta experiencia habla también del final de una época, más bien de un período de la historia de Chile, cuyo relato guarda coherencia con los valores de la sociedad industrial:

“Es que, realmente, el gusto por la música es justamente un gusto, yo lo que me dedicaba, he sido taxista cuarenta años, entonces, yo trabajaba de eso y los tiempos que me quedaban me las arreglaba con la música, porque me gustaba la música, porque me tocó la oportunidad que en la época de Frei Montalva se hizo un tren, un ferrocarril, y ahí se hizo una agrupación de los ferrocarriles... una gira de norte a sur” (Soy Valparaíso, 2018, 6m8s).

“[...] nosotros íbamos en esto cultural que era gratuita para los club deportivos, para la cruz roja de las distintas partes donde íbamos, entonces ellos conseguían los teatros y nosotros llegábamos a cantar, y después llegábamos a viajar, nos enganchábamos en otro tren, teníamos tren comedory dormitorio, nos enganchaban en otro tren y ahí partíamos para otra parte, y allá nos dejaban, así que hacíamos vida, bueno, por lo menos, no tanto como los gitanos, más cómodos, pero andábamos cinco mujeres con veinte hombres” (Ibíd., 7m8s).



Sea oportuno, por lo demás, destacar el rol de la cultora María Cristina para las nuevas generaciones de mujeres que participan en la bohemia, cuestión reconocida por la comunidad de cultores de la generación intermedia como la nueva:

“María Cristina, bueno, un ícono importante, una base importante, una mujer que desafió un momento machista del arte, del arte bohemio [...] Pensemos a fines de los 50', 60', [es] la primera mujer que canta en el Casino de Viña folclor, entonces, es muy importante porque ella desarrolla, a ver, se hace importante señalar que toda persona que está en un espacio debe tener claro que cuando es un cultor tiene dos cosas que respeta y representar, que es la identidad y el territorio, si no lo hace puede ser una persona que manifiesta artísticamente algo pero no es un cultor, y la Cristi clara que sí, clara que sí, era una mujer que supo canalizar a muchas mujeres y la hizo música y la hizo canto pero, a su vez, te nutría en su taxi de historias de Valparaíso, tenía muchos amigos”

(FERNANDO LEIVA ZEGERS, 2024).

“Pienso en que María Cristina a mí me deja la fortaleza de una mujer que luchó contra cualquier tipo de prejuicios, el paradigma del tiempo, y prevaleció para ella siempre la música, para ella, en cuanto a redes, nuevos repertorios, conocer otros lugares, en contra de la época que le tocó vivir. María Cristina vivió en los años 40, conformó formaciones musicales femeninas, mixtas, algo que si bien hoy es más común antes no era tan común, todavía nos vemos en los círculos de cueca a las mujeres cantando con mujeres

[...] Pero sí, creo que de ella me queda mucho la garra de seguir adelante fuese lo que fuese, si bien la música no fue su principal ocupación de tiempo completo, fue muy importante para ella en la vida, lo que permitió que sea tan recordada en el tiempo. Ella no fue autora, fue intérprete, pero a través de ella y su interpretación muchas generaciones pudieron conocer otros repertorios, otros valses, no los mismos de siempre, otros boleros. También acercó la samba argentina, la zamacueca, el tondero, géneros afroperuanos, argentinos, respectivamente, que no todos conocían. Fue mucho más allá del repertorio conocido”

(KENNYA COMESAÑA VERA, 2024).

“Ella era la doña. Era, tenía mucho público, mucha gente que la seguía, y yo creo que ella fue súper inteligente en eso porque se rodeó de gente que interpretaba y que era de las partes del folclor que ella hacía, el que más hacía era el peruano. Entonces, su público yo encuentro que era el que arrastraba la misma gente, por ejemplo, con ganas, gente con ganas de surgir, con tirar para arriba con el tema de la música, ella, ella los arrastraba, y ella tuvo mucha gente joven. Eso es lo que más rescato porque en el momento de su funeral llegó mucha gente a cantar, y sabe que llegó mucha gente joven, y yo le pregunté a alguien, pucha, qué hay poca gente. Y me dice, pero es que se han muerto [...] Entonces, yo veía tanta gente que no estaba pero después me puse a ver la que sí estaba y eran muchos jóvenes, muchos”

(ESTELA ZEPEDA, 2024).



La música de la bohemia: la cueca, el bolero, el vals y el tango

Llegado a este punto, es necesario abordar la Música Tradicional de la Bohemia de Valparaíso, es decir, sus repertorios y aspectos estéticos que le dan su identidad tan característica:

“Yo ya empecé a cantar en la escuela, era un niño artista en la escuela, me entiende, y después llegamos a Villa Alemana y seguí, pero allá en Olmué, incluso se lo dije a mi querido amigo Luis Alberto Martínez, yo cabro chico de siete, ocho años, canté un tema que después lo grabó Luchito, sabe dios lo que pensaba aquella triste noche en el altar de la iglesia, cuando vestida de novia te entregabas al hombre con la bendición, la, la, la... “Boda gris”, entonces, yo cantaba eso, un vals peruano que se llamaba “Estrellita del sur”, que decían que era la ofensa de los peruanos porque habían perdido la parte del norte de nosotros y que era de ellos... cuando una cosa te quitan del corazón, no dudes de mí, no, no, no digo adiós estrellita del sur, eso. Un tango que se llama “Lagrimita tuya”, una lágrima tuya me moja el alma, y un vals que... había una flor en el campo que es una flor muy bonita. Todo eso podría ser, podría ser lo que ha sido mi repertorio, en esa época, chiquillo”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).





La diversidad de estilos musicales que confluyen en la Música de la Bohemia Tradicional, tal como se mencionó, guarda ciertos valores, también estilos, gestos, propios a la vida cultural de Valparaíso y, en consecuencia:

“El valor es muy importante y central porque aquí se funde el vals peruano, el tango argentino, la cueca, y el bolero, y en la bohemia se empiezan a mezclar, esa mixtura de acordes, esa mixtura de formas de cantar y de llevar va haciendo que se interne muy adentro en lo armónico y en lo que se dice, fundamentalmente en la forma. El tango apoya mucho eso, el bolero también, por lo tanto, la música bohemia tiene mucho que entregar a la academia en tanto la ricura armónica y también melódica que tiene, eso es muy importante”

(FERNANDO LEIVA ZEGERS, 2024).

“El músico porteño tiene que luchar, no es que esté en un escenario tocando con micrófono y que se escuche super bien, siempre tiene que estar luchando con el poco audio que hay en todos los lugares, y la conversa, entonces se tiene que ganar el público, tiene que afrontar la cuestión, no es un recital, no hacen recitales, es estar en La Playa, en el Cinzano, en todos esos lugares generalmente que hablan y hablan muy fuerte, entonces, tiene que elevar la voz y tocar de una manera especial”

(ROBERTO LINDL, 2024).

En palabras de don Luis Alberto Martínez, refiriendo al bolero, menciona que:

“El bolero, en mi época, era lo que más gustaba, y todavía se mantiene a pesar que han salido ritmos nuevos, pero el bolero nunca va a morir”.

El cultor dirá en un programa televisado sobre el género del bolero que:

“[...] es un himno, un himno mundial; tuvo algunos bajones años atrás pero está resurgiendo, está reviviendo el bolero porque es un ritmo maravilloso” (Canal13C, 2018, 2m42s).

“El Caupolicán lo llené dos veces solo, con la guitarra. En una oportunidad estoy cantando Flores para mi madre y me dice el animador que me fijara en el público, en la platea, yo me hago para delante cantando y veo pero un mar de pañuelos, toda la gente llorando. Entonces, ahí dijo el animador, viste Luis Alberto, cuando cantas, dijo, es como picar cebolla... ahí salió el nombre cebollero” (Ibíd., 1mos).

Incluso, dentro del género del bolero, referentes como Zalo Reyes mencionan que:

“Él sale a cantar y canta exactamente igual que cuando yo lo escuché por allá por los años 60, tiene la misma voz y el mismo swing, esa cosita, esa magia que tiene el artista que es conocido” (Ibíd., 1m43s).



El reconocimiento de su entrega a la música es evidente:

“Cosecha lo que siembras. El hombre no es que ahora sea famoso o sea reconocido, él ha vivido siempre en ese estado, yo no soy amigo de él ni ha estado compartiendo en mi casa, o en su casa, pero mi mamá cantaba sus canciones”

(FERNANDO LEIVA ZEGERS, 2024).

Sobre Pollito González, su bagaje como músico le permitió compartir escenario con muchos artistas, incluso, participando en el rodaje de películas:

“Yo toqué con la orquesta de Ángelo cuando vino a tocar al Parque en el año 65, yo estaba ahí, en la orquesta y después vino Alberto Castillo... dos bandoneones, dos violines, un bajista, y un pianista, y el pianista me dijo, vení Pollito, vení, vení, ¿no vas al Parque?... el año 65 al 70... y toqué con Ángel Condorcuri, y se quedaron aquí en Chile y se vinieron al American Bar, y al puerto... antes de llegar a plaza Echaurren, o sea... la famosa “cuadra” de los tiempos de oro” (Schlesinger, 2012, 11m12s).

“He tocado con los grandes que ganaron el primer premio en Inglaterra, el conjunto Los Tres, con ellos tengo grabaciones en la Yein Fonda, la número uno, y ahora hace un año atrás que la motocicleta, Diarios de una motocicleta, con artistas mexicanos, andábamos del brazo, nosotros de la mano, andábamos abrazados con él, porque sí, trabajamos juntos” (Ibíd., 26m8s).

SEPTIEMBRE 2014





“Tuvo una gran vida como cuequero, tocaba todos los tangos que te puedes imaginar, boleros, tenía una cantidad de temas, una cantidad de biografía musical que manejaba, impresionante. De repente venía gente de Brasil, de Portugal, de Francia, y se sabía un tema, de Inglaterra, se sabía, tocaba jazz un poco, tocaba de todo, entonces era una biblioteca musical andante, y aparte una persona súper querible, súper entrañable, lo echamos mucho de menos”

(ROBERTO LINDL, 2024).

Decaimiento de la bohemia y golpe de Estado

Existe un punto de inflexión en la historia la bohemia de Valparaíso que, tal como se ha señalado, es consecuente al fin de la época de desarrollo industrial del país. Este cambio alberga un sentimiento trágico que a la fecha está presente en el decir de la comunidad cultora de la Música de la Bohemia Tradicional, sobre todo en quienes tuvieron la dicha de ser parte de la época de oro:

“Esa bohemia no ha vuelto más ni va a volver... Valparaíso murió en esa época, yo les conversé y se lo voy a volver a decir, a veces molesta y duele cuando yo digo que Valparaíso murió un once de septiembre de 1973 a las cuatro de la tarde cuando el gobierno nuevo militar dictó el primer bando de toque de queda, a las cuatro de la tarde, ahí murió Valparaíso. Murió Valparaíso nocturno, con su vida nocturna, y murió Valparaíso diurno con todo lo diurno, las industrias, las casas comerciales, las fuentes de trabajo”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).

“Eso murió en el 73, porque hasta el 73 existía la bohemia, la verdadera bohemia, cuando Valparaíso era puerto principal, los marinos que venían a la calle Serrano del puerto, y que se vivía la época de Jorge Farfás, de todos los boleros cantineros de esa época, en la boîte había show de variedades, desde tango hasta coristas, eso ya no se ve. Eso para el 73 murió y ya no volvieron esos locales, intentaron volver como el segundo Hollywood pero eso no resultó, o sea, hasta ahí llegó la bohemia a la que estaban todos acostumbrados”

(MYRIAM GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

El período de la dictadura desmanteló el puerto de Valparaíso, y con ello “un modo de disfrutar el tiempo libre dejó de existir (Rivas, 2004, pág.11)” (Oteiza A., 2022), sin embargo, el final de este período emblemático arras tra otras problemáticas, tal como señala el investigador Marco Chandía:

“El primero fue la modernización y tecnologización del puerto mismo, el trabajo que se hacía en días, pasó a realizarse sólo en horas. Esto implicó obviamente que la cantidad de marinos mercantes –que eran parte importante de la clientela- se redujera considerablemente. Como segunda causa se cuentan los constantes incendios que terminaron arrasando algunos locales, y por último, el ‘toque de queda’, impuesto por la dictadura que vino a poner el punto final a esta depresión continua en que estaba cayendo la vida nocturna” (Ibíd., pág. 164).

Las repercusiones de la dictadura en el modo de habitar Valparaíso es un relato que se construye en base al contraste de lo que fue y la resistencia del compartir que es la bohemia:

“En esa época, antes de la dictadura era espectacular aquí, había puros escenarios... y después de la dictadura ya se puso trágica la cosa. Eran reuniones, lo hacíamos todos y teníamos que amanecernos por el toque de queda, así que ahí era para quedarse afuera, un pretexto muy hermoso como era la música” (Soy Valparaíso, 2018 4m54s).

“La vida artística, los artistas la pasaron muy mal, muy mal, porque había gente que vivía de la vida artística, vivía de la música, porque en esos años se podía vivir, habían otros que tenían trabajos aparte, paralelos, en esos años tenías trabajos aparte, pero los que vivían, vivían de la música, porque se vive de la música pero a las seis de la tarde qué se podía hacer. Después se largó a las diez de la noche, por ahí empezaron algunos a hacer algo, hasta que fue sucediendo, sucediendo, hasta que aparecieron los dos más legendarios de Valparaíso, El Manila y el Julio, la Talita y doña Guillermina [dueños de locales]”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).

“Se llamaban cancheos cuando se juntaban, los llamaba mi papá y les decía, oye, tengo un cancheo, ¿me podí acompañar? Y llamaba a dos músicos, y esos cancheos eran... tengo un cumpleaños, ven a animarlo, tengo, vengan a tocar aquí a la hora de almuerzo, eran pocos, pero le llamaban cancheo porque era de repente, no tenían trabajo fijo, ni siquiera acá [en el Cinzano]”

(MYRIAM GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).



Resurgir de la bohemia

Para llegar a la escena actual de la Música de la Bohemia Tradicional es importante reconocer que aún cuando las condiciones laborales de los artistas cambiaron, la convivencia musical no murió:

“Esta característica soterrada del quehacer cultural, si bien por una parte impidió la promoción entre sectores más jóvenes para el cultivo de las artes de oficio, vale decir, por herencia directa, permitió que se preservara la música, que siguiera viva entre los cultores, al mismo tiempo que la envejeció. Esta merma puso en peligro el quehacer cultural de la tradición en tanto los mismos cultores, entrando los 80 y 90 se percaban de que el tiempo está pasando, llegando algunos a replegarse en sus hogares, sin volver a salir de ahí” (Henott, Oteiza, & Valdiviezo, 2017, pág. 180).

En palabras de la hija menor de Pollito González:

“Mi papá trabajaba en los restaurantes, amenizando los almuerzos entonces tengo vagos recuerdos, pero igual salíamos en familia, no sé cómo lo hacíamos porque andaba mi mamá con mi papá, andábamos todos los hijos [...] Yo después supe del golpe cuando ya estaba más grande, pude entender... los chiquillos, en la calle, porque uno aprende en la calle, entonces, pero yo no vi la diferencia, después cuando estaba lola yo salía a carretear no más, no cachaba nada, hasta más vieja que empecé a entender el por qué y todo, yo en mi casa no noté la diferencia, no la viví como experiencia

[...] Y nos íbamos a Lo de Pancho que estaba en el puerto... allá se juntaba mucha gente, universitarios, y llegaba el Truto, llegaba el Mariposa, allá tocaba un tío de mi mamá que era guitarrista, folclorista también, entonces se juntaban ellos, Jorge Farías llegaba allí a cantar, yo tengo visión de eso ”

(BLANCA GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

Narrar la historia de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso desde las trayectorias de María Cristina, Pollito González y Luis Alberto Martínez, nos ha permitido profundizar en las transformaciones del puerto desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. El sentimiento de la comunidad cultora guarda ciertos pasajes comunes, pero también diferencias que responden al contexto generacional de sus exponentes. En este último apartado se atenderán estas visiones destacándose, por un lado, el legado de la escena emblemática, de la época de oro, y, por otro, el modo en que los cambios de época se traducen, actualmente, en la vida cotidiana de Valparaíso. En este sentido:

“De la bohemia antigua queda el legado indudable de quienes prevalecieron en el tiempo, luchando con condiciones precarias de trabajo, con escenarios acotados aunque antes habían otros escenarios como las quintas de recreo que hoy día ya no existen. Más allá de una figura que trata de rescatarse pero que solamente prevalece la figura de lo que se rememora de antaño, pero no necesariamente tal y cual se vivió antes, pero sí creo que de la bohemia nos queda el legado histórico, y sobre todo los cultores de

Mundo Femenino



Una porteña al volante.-

"Soy taxista por herencia"

Por Bernardita del Solar

Oiga jefe. Bébáne al Corro Alegre, y cuando se dan cuenta de que soy mujer se cortan entre risas. Pero, si bien cuando estoy en el paradero, en la noche, me preguntan la dirección de casas de diversiones, o si las señoritas no notan que soy mujer, trato de hablar lo menos posible para que los chicos no se rígan. Si lo notan, los digo "pregúntenle nomás. Total por la profesión uno tiene que saber ciertas cosas".

Estas son algunas de las situaciones por las que debe pasar una mujer taxista que trabaja diariamente en el paradero de Plazuela Ecuador de Valparaíso. María Cristina Escobar.

Venta de uniformes en Cema

Cema, Chile Comunal Vialpando informó la llegada de una remesa de uniformes escolares, de diferentes tallas, provenientes de Santiago.

La remesa incluye jumpers, blusas, camisas y pantalones, están a la venta en el bazar de Cema, ubicado en Avenida Pedro Montt esquina Rawson, en horario de 9 a 20 horas.

Las interesadas en adquirir uniformes deben presentar el carnet que las acredite como socias de un centro de madres de

Gatica, muy extrovertida, confiesa que tiene 27 años, pero que sólo hace tres trabaja en esto. "Yo provengo de una familia de taxistas así que esto me viene por tradición familiar. Pero, eso no impide a trabajar recién a los 18 años, porque no me deseo andar sola en la ciudadidad y mis hermanos poseen automóvil propio para sacar a los demás pasajeros del vehículo".

—¿Cómo le tratan los taxistas hombres?

—"Los colegas nos tratan bien. En el paradero trabajamos 3 mujeres, y los hombres —salvo problema con ellos— Buenos, pero también depende de cómo sea una. Si se es social, alegre, amable, no tienen por qué producirse 'encon- trones'."

—Y, ¿sabe algo de

—Sí, lo suficiente

como para no quedarse sola, pero nada más. Yo, por supuesto, cambio neumáticos".

MIRENA

—¿Qué te asesta traba- jar de noche y con la posibilidad de que se suba cualquier persona inde- seable?

—A veces. Depende de la gente. En este pa- radero la mayoría de los clientes son conocidos. El problema es cuando se suben

algunos pasajeros con unos "traguitos de más". Se quedan dormidos y no dan la dirección exacta a donde van. En general, evito tomar ese tipo de personas.

—¿Cuando la hacen parar en la noche, se detiene siempre?

—No. Si la persona no me la pide, callá, no paro. Sobre todo cuando uno anda abajo, en el plan.

—¿Cómo reacciona el público con una taxista mujer?

—Bueno... no hay difi- cultad. Los hombres creen que las mujeres tienen más confianza en una taxista. En cambio, los hombres apenas se suben te echan una talla!

—¿Estás acostumbrada a su trabajo?

—Sí. Me acostumbré porque es un trabajo li- bre. Una se encuentra en la calle, conversa con la gente y en la noche la única diferencia que tenemos con los hombres es que cuando la "paga" está un poco alta, las mujeres nos preocupa- mos por estar perdiendo el tiempo. Una podría estar tejiendo o cocinar. Yo cocino, hago cosas que hacer en la casa. Pero una no puede llevar un tejido al paradero porque al tirarle empestan



MUJER TAXISTA: María Cristina Escobar Gatica, trabaja hace 4 años como taxista en el paradero Ecuador de Valparaíso. "Toda mi familia es taxista,



la generación emblemática, quienes fueron los que alcanzaron a tener este tipo de retroalimentación, y de conocimiento de mano de cultores y cultoras vivos en ese tiempo”

(KENNYA COMESAÑA VERA, 2024).

“Sobre el estado de la bohemia... bueno, ha cambiado bastante, acuérdate que mi papá venía de la época del American Bar, de la bohemia antigua donde llegaban los marinos, donde había casas de niñas, donde el puerto era vida, que ahora el puerto no es nada, todo Valparaíso no es nada, solamente la bohemia de la plaza Aníbal Pinto, subida Ecuador, y en Victoria... el Liberty, y paremos de contar, porque las demás son picás, estamos hablando de Las Guitarras, estamos hablando de la Quinta... antiguamente eran muchas las quintas, ahora está la Quinta Los Núñez... y es la única”

(MYRIAM GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

“Ahora mismo ve el Valparaíso que tenemos, yo a veces cuando me vengo al Sindicato de Artistas a las reuniones, me vengo temprano, allá abajo tomo un trole que se viene por todas las calles principales y vengo mirando, ¿y de este Valparaíso qué queda?, el Valparaíso querido que decimos los músicos que vamos quedando, ¿este es el Valparaíso que queda? Todo sucio, murallas rayadas, con murallas a la mitad, entonces, si hablamos de bohemia, hablemos de los recuerdos de la bohemia, después vinieron, empezaron a renacer algunas bohemias, pero también han venido con problemas”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).

El diagnóstico que expone la comunidad cultora, también, ha significado la búsqueda de estrategias que mitiguen las problemáticas que vivieron los antiguos y que tienden –acorde a nuevos factores- a condicionar la escena actual de la bohemia en Valparaíso:

“Bueno, yo estoy más activa en lo que es la música porque tengo una banda que es La Quinta de Los Núñez Banda, que tocamos cueca, boleros, cumbia, y claro, yo antes veía muchos locales abiertos pero después del estallido social cambió muchísimo, y después vino la pandemia, que quedamos todos los músicos sin pega, y hubo que reinventarse, cosas que no tenían nada que ver con la música. Y bueno, luego se empezaron a abrir las puertas, ahora está ya más accesible el tema, podemos tocar en distintos locales pero no están los locales de antes”

(BLANCA GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

“Hoy día la bohemia es, es que no tienen la culpa los cabros sino que el tiempo, hoy día están muy agresivos y la bohemia es tremendamente agresiva, y no es porque los niños hayan querido que fuese agresiva, es porque hoy día la situación está agresiva [...] Pero el Valparaíso de antes era un Valparaíso, no era ni peor ni mejor, era distinto, quizás había más calma, quizás se disfrutaba más, quizás no se competía, no quizás, no se competía... es que no quiero decir que había más respeto, porque también ahora hay respeto pero a una manera de esta época”

(FERNANDO LEIVA ZEGERS, 2024).



“Porque aquí en Valparaíso nunca ha dejado de existir, grande como fue, chiquita, mediana, pero no ha dejado de existir, pero vino eso [la dictadura, el estallido, la pandemia] y después se pasó, empezaron otra vez, empezaron a aparecer nuevos chiquillos, hay algunos en el Sindicato de nosotros”

(JUAN SAAVEDRA PONCE, 2024).

Respecto a la agresividad que se menciona, esta guarda estricta relación con la inseguridad en las calles, porque:

“Estamos en una época donde está muy peligroso, los locales cierran temprano, la gente se acostumbró a encerrarse más temprano, entonces, no, a veces podemos tocar a las nueve de la noche pero no tenemos públicos porque la gente está temerosa por todo lo que estamos viviendo, con poca seguridad en las calles, los mismos locales, uno sale de los locales y te asaltan. No quiero dejar a Valparaíso como una ciudad muy mala pero está pasando en todo el país”

(BLANCA GONZÁLEZ DÍAZ, 2024).

Sin embargo, pese a las dificultades señaladas, el trabajo organizado por la comunidad de cultoras y cultores de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso ha posibilitado nuevas rutas para la escena, partiendo por poner el foco en las condiciones laborales:

“Tratar de mejorar y lo digo como trabajadora, tratar de mejorar las condiciones en las que conocimos a estos cultores para que no

sea siempre una carrera precarizada, romantizada, que la bohemia tampoco se desarrolla solamente de noche, eso fue los años 50, cuando aquí Echaurren de noche era día siempre, cuando la seguridad en las calles era mayor. Ahora la bohemia se transforma, se lleva a distintos escenarios, con distintos tipos de expresiones culturales, con distintos tipos de cultores y cultoras en los cuales interdisciplinariamente pueden direccionar muchas artes, muchas expresiones artísticas, pero no solamente en un escenario nocturno, bohemio, lo cierto, ahora, la bohemia se transforma, se lleva a otros escenarios, otros horarios, con otras formaciones, con otro repertorio [...].

La escena actual de Valparaíso se desenvuelve diversamente con fuerte presencia de distintos estilos musicales, fervientemente se vuelve a relevar la figura de la cueca, del vals, el bolero, el tango [...] porque aquí relevamos el hecho de que nuestro elemento patrimonial cultural inmaterial se ve fortalecido fuertemente por los locales, los cultores, cultoras, intérpretes, que llegan de distintos puntos del país y a veces de fuera, cultivando estos mismos estilos musicales, trasvasamiento que tiene continuidad en el tiempo lo cual ha sido una característica fundamental del puerto de Valparaíso, y creo que se vive hoy con un fuerte relevo de generaciones pero así mismo con una valorización de las y los cultores de la música de la bohemia tradicional, fuertemente enfocado en la generación emblemática, que son los cultores, las cultoras, que menos quedan

en estos momentos pero que sin ese ingrediente fundamental, por así decirlo, no sería de la forma en la que se difunde y en la que se realiza el día de hoy”

(KENNYA COMESAÑA VERA, 2024).

Para concluir, valgan las palabras de don Luis Alberto Martínez (2024) para las nuevas generaciones:

“Un mensaje para la gente futura... el cantante tiene que estar metido en lo que él sabe hacer, el músico, por ejemplo, soy compositor, tengo varios temas míos, pero yo me he metido de boca a ellos para que no se pierda... Me llamo Luis Alberto Martínez, artista chileno con 70 años de canto y pienso seguir, unos diez, siquiera; tengo actualmente 92 años y pienso hasta los 100 estar cantando mis canciones para ustedes.

El silencio nos hace inventar, inventar palabras, inventar poemas, inventar frases, y es fácil hacer un tema cuando no hay ruido porque el silencio te mantiene en la mente y a la vez si yo hago una canción también se me queda en la mente, gracias al silencio, ¿o no?”



GLOSARIO

Boîte: Espacio para espectáculos nocturnos, show de variedades y tandas cortas, espectáculos musicales, de danza, humorísticos y de estriptís, con el acompañamiento de orquestas típica, de jazz o tropical.

Chingana: De origen quechua, refiere a un lugar de difícil acceso. Principales espacios de sociabilidad popular durante el siglo XIX y mediados del XX, propios a la vida campesina-rural.

Quinta de recreo: Espacio de esparcimiento y recreación. En Valparaíso se caracterizaron por estar abiertas para disfrutar de la música, luego de algún evento colectivo como las carreras a la chilena, cercanas al cerro San Roque.

Reforma Agraria: entre 1967-1973 se generó un proceso de modernización del mundo agrario mediante la redistribución de la tierra y la sindicalización campesina. Esta legislación dio fin al régimen latifundista en Chile.

REFERENCIAS

Canal13C (30 de octubre 2018). El bolero con Luis Alberto Martínez. Avivando el Bolero [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=FQ97YLyf9NQ>

Henott, S., Oteiza, R., & Valdiviezo, P. (2017). Estudio participativo: Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso. Chile: Sección de Registro e Investigación. Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.sigpa.cl/ficha-elemento/musica-de-la-bohemia-tradicional-de-valparaiso>

Huenchuñir Hernández, L., Gana Núñez, A., & Oteiza Aravena, R. (2020). Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso. Complemento de Investigación Participativa. Chile: Sección de Registro e Investigación. Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.sigpa.cl/ficha-elemento/musica-de-la-bohemia-tradicional-de-valparaiso>

Oteiza A., R. (2022). Valparaíso de mi amor. Música de la Bohemia Tradicional. Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Subdirección Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://www.patrimonioinmaterial.gob.cl/publicaciones/valparaiso-de-mi-amor>

Schlesinger, D. (16 de enero 2012). Valparaíso, Puerto de mi Amor [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IXfTpk8zBwk>

Soy Valparaíso (17 de mayo 2018). María Cristina Escobar adelantó su presentación en el Festival Jorge Fariás en Valparaíso [Archivo de Video]. https://www.youtube.com/watch?v=qluaFFj_DjU&t=8s



TESOROS HUMANOS VIVOS

RECONOCIMIENTO 2022

Primera edición, diciembre de 2025

ISBN (digital): 978-956-244-662-4

ISBN (impreso): 978-956-244-661-7

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 (Serpantina)

Textos

Hugo Ignacio Farías Quijada

Edición de textos

Edmundo Bustos Azócar (Serpantina)

Fotografías

Joel Martínez Durán

Archivo familiar

Humberto José Miguel González Ramírez

Archivo familiar

Luis Alberto Martínez Hernández

Archivo familiar

María Cristina Escobar Gatica

Susana Villar Salas

www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl

Diseño de colección

Estudio Vicencio

Diagramación

Paula Martínez Lara (Serpantina)

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 2022,
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.**