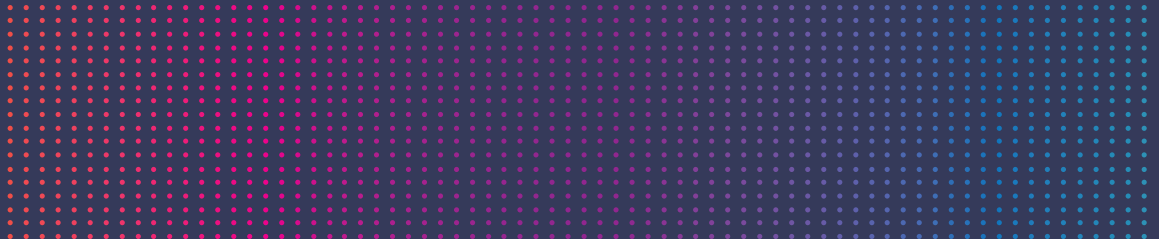





Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



ESTUDIO DE REGISTRO DEL
PATRIMONIO CULTURAL
INMATERIAL Y LA
CARACTERIZACIÓN DE SUS
CULTORES EN LA REGIÓN
METROPOLITANA

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Mayo, 2013



© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

**Estudio de registro del Patrimonio Cultural Inmaterial y la
caracterización de sus cultores en la región Metropolitana**

Estudio a cargo de
Departamento de Estudios

Ejecución
Eduardo Carrasco y Ariel Fuhrer

¿Cómo citar este estudio?

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2013). *Estudio de registro del Patrimonio Cultural Inmaterial y la caracterización de sus cultores en la región Metropolitana*. Santiago de Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de www.observatorio.cultura.gob.cl/


Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

www.observatorio.cultura.gob.cl/

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| AGRADECIMIENTOS..... | 4 |
| I. PRESENTACIÓN..... | 5 |
| II. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL..... | 7 |
| 1. PATRIMONIO Y CULTURA | 7 |
| a. Patrimonio Cultural Inmaterial | 7 |
| b. Convención del año 2003 y la salvaguardia del PCI | 8 |
| c. El caso chileno | 9 |
| 2. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN RIESGO | 12 |
| a. Factores de riesgo..... | 12 |
| b. Panorama mundial: lista de PCI que requiere de medidas urgentes de salvaguardia | 15 |
| c. Factores de riesgo del Patrimonio Cultural Inmaterial basados en evidencia | 22 |
| 3. ESTUDIOS SOBRE PCI EN CHILE Y LA REGIÓN METROPOLITANA..... | 38 |
| a. Situación actual de los estudios sobre PCI en Chile | 38 |
| III. MARCO CONTEXTUAL | 42 |
| 1. CARACTERIZACIÓN DE LAS 18 COMUNAS RURALES DE LA REGIÓN METROPOLITANA Y EL ESTADO DEL PCI | 42 |
| a. Caracterización de la región Metropolitana y de sus comunas rurales | 42 |
| b. Antecedentes bibliográficos del estado actual del PCI en las comunas rurales de la región Metropolitana | 46 |
| IV. METODOLOGÍA | 50 |
| 1. OBJETIVOS DEL ESTUDIO | 50 |
| a. Objetivo general | 50 |
| b. Objetivos específicos | 50 |
| 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ESTRATEGIA METODOLÓGICA | 50 |
| 3. UNIVERSO: MUESTRA Y UNIDAD DE ESTUDIO | 51 |
| a. Unidad de estudio | 51 |
| b. Muestra..... | 52 |
| 4. TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE INFORMACIÓN Y PROCEDIMIENTO DE REGISTRO | 52 |
| a. Revisión bibliográfica..... | 53 |
| b. Ficha de registro de PCI | 53 |
| 5. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS | 54 |
| 6. CONSIDERACIONES ÉTICAS..... | 60 |
| V. RESULTADOS DEL ESTUDIO..... | 62 |
| 1. CARACTERIZACIÓN SOCIODEMOGRÁFICA DE LOS CULTORES INDIVIDUALES | 63 |
| a. Nivel educacional | 63 |
| b. Ocupación..... | 66 |

| | |
|---|-----|
| c. Ingreso monetario | 68 |
| d. Depositario de fondos públicos | 69 |
| e. Especialidad PCI cultores individuales | 70 |
| 2. CARACTERIZACIÓN SOCIODEMOGRÁFICA DE LOS CULTORES COLECTIVOS | 73 |
| a. Número de integrantes por agrupaciones | 73 |
| b. Fuentes de financiamiento | 76 |
| 3. AMBITOS DEL PCI UNESCO SEGÚN ESPECIALIDADES PRESENTES EN LA REGIÓN METROPOLITANA | 79 |
| a. Cultor individual | 82 |
| b. Cultor colectivo | 85 |
| VI. FICHAS DE REGISTRO PCI DE LA REGIÓN METROPOLITANA | 87 |
| 1. FICHAS DE REGISTRO DEL PCI POR PROVINCIAS | 87 |
| a. Provincia de Cordillera | 87 |
| b. Provincia de Chacabuco | 195 |
| c. Provincia de Talagante | 288 |
| d. Provincia de Maipo | 413 |
| e. Provincia de Melipilla | 543 |
| 2. ANÁLISIS DEL RIESGO DEL PCI EN LA REGIÓN METROPOLITANA | 605 |
| a. Cultor individual | 605 |
| b. Cultor colectivo | 621 |
| VII. PROPUESTAS DE SALVAGUARDIA DEL PCI EN LA REGIÓN METROPOLITANA | 629 |
| 1. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA GLOBALES | 629 |
| 2. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA A NIVEL GUBERNAMENTAL | 630 |
| 3. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA A NIVEL LOCAL | 631 |
| 4. PLANES DE SALVAGUARDIA DEL PCI | 632 |
| 5. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA URGENTE | 632 |
| 6. PROPUESTAS DE SALVAGUARDIA POR AGRUPACIONES, EXPRESIONES Y CULTORES | 633 |
| a. Canto a lo poeta, Canto a lo humano y Canto a lo divino | 633 |
| b. Poetas populares | 635 |
| c. Fiestas religiosas | 635 |
| d. Música popular | 636 |
| e. Artesanía tradicional | 637 |
| f. Producción culinaria y de licores artesanales | 638 |
| g. Medicina tradicional y herbolaria | 639 |
| h. Mitología y leyendas | 639 |
| i. Fiestas populares | 640 |
| VIII. CONCLUSIONES | 642 |



| | |
|---|-----|
| 1. MAPA CONCEPTUAL FACTORES DE RIESGO DEL PCI | 648 |
| IX. BIBLIOGRAFÍA..... | 650 |
| X. ANEXOS..... | 656 |
| 1. DETALLE DE ENTREVISTADOS PRESENTES EN EL ESTUDIO | 656 |
| 2. LISTA DE CULTORES DEL ÁREA DE ESTUDIO..... | 658 |
| 3. FICHA DE REGISTRO DEL PCI | 663 |
| 4. CONSENTIMIENTO INFORMADO | 678 |
| 5. AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN | 681 |









AGRADECIMIENTOS

Queremos entregar nuestros agradecimientos a todos quienes de apoyaron la realización de este trabajo, en especial a los cultores y las distintas agrupaciones, que son los depositarios de las tradiciones y de gran parte del patrimonio cultural que enriquece nuestro país y que otorga un especial significado e identidad a la zona central de Chile.

Es importante reconocer la labor fundamental que tiene el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que mediante el Programa de Turismo y Patrimonio Cultural, dependiente del Departamento de Ciudadanía y Cultura han realizado un gran esfuerzo en poder materializar este rescate y puesta en valor del Patrimonio Cultural Inmaterial de la región Metropolitana.

I. PRESENTACIÓN

El presente estudio surge a partir de la necesidad de identificar y registrar las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de las distintas zonas rurales de la región Metropolitana (RM).

El creciente factor de riesgo, derivado del desconocimiento del PCI rural, hicieron de esta necesidad el elaborar un estudio denominado *Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial Rural de la región Metropolitana*, el cual se consignó bajo las directrices del Departamento de Ciudadanía y Cultura y del Programa Turismo y Cultura de la región Metropolitana.


Este registro tuvo como objetivo central el identificar, registrar y caracterizar el PCI, junto con sus cultores y cultoras, presente en las 18 comunas rurales de la región Metropolitana. Entre los propósitos a lograr se quiso:

- Conocer y difundir las manifestaciones del PCI.
- Enterarse del estado de riesgo de estas manifestaciones y esbozar posibles estrategias de salvaguardia.
- Caracterizar sociodemográficamente a los cultores y cultoras, individuales y colectivos.
- Identificar cultores potenciales participantes del Programa Portadores de Tradición región Metropolitana, para facilitar la transmisión de los saberes y quehaceres asociados al PCI.

El levantamiento de información tuvo como finalidad el otorgar un registro completo del PCI rural presente en la región Metropolitana, el cual contó de tres partes fundamentales:

- Recopilación de antecedentes previos.
- Trabajo en terreno y registro del PCI y sus cultores.
- Procesamiento de la información.

La primera parte del presente trabajo considera dentro de su estructura un total de tres capítulos. En el primero se entrega un marco conceptual de patrimonio y del PCI, que se desprende de la Convención del 2003 celebrada por la UNESCO, el aspecto institucional chileno y la convención de Salvaguardia. Además dan a conocer los factores generales de riesgo, los cuales se desprenden de trabajos realizados en otras



localidades tanto en Chile como en el extranjero, los cuales pueden homologarse al presente espacio de acción. De este punto se desprende los diferentes factores de riegos los cuales basados en evidencia pueden enmarcar su influencia en los cultores, la comunidad, en el campo social, ambiental y económico; y finalmente en el ámbito político administrativo y académico.

Finaliza el primer capítulo tratando el estado del PCI en el área de la región Metropolitana, entregando un panorama sobre la situación actual de los estudios realizados en este tema en Chile.

El siguiente capítulo entrega el marco contextual, aportando datos referenciales a través de la caracterización de la región Metropolitana y de las 18 comunas que se consideran dentro de este trabajo. Además, se entrega el estado del tratamiento del PCI, que se acompaña de los antecedentes bibliográficos para el conocimiento de la información en el territorio de la aplicación del estudio. Como tercer apartado, se hace entrega de un panorama general, que se desprende de los antecedentes encontrados de la recopilación de datos sobre el PCI rural en la región Metropolitana. Finalmente se entrega la metodología y calendarización del trabajo en terreno y estudio en general.

Una segunda parte considera ya los resultados del estudio. En este punto se dan a conocer los resultados del trabajo en terreno, de las fichas de registro y entrevistas, las cuales analizadas y procesadas entregan datos certeros sobre la caracterización sociodemográfica de los cultores individuales y colectivos. Para ello se analizaron el nivel educacional, la ocupación que tienen actualmente, el ingreso monetario que poseen y las fuentes de financiamiento para las prácticas que realizan, tanto para su gestión como para su obtención, como así mismo la accesibilidad a ellas. Además se da a conocer las distintas especialidades del PCI según los ámbitos de la UNESCO presente en la región Metropolitana, los que se grafican en datos comunales y provinciales. Acompañan a este estudio la entrega de información recabada por medio de las fichas de registro de cultores individual y colectivo.

Finalmente se presentan las medidas de salvaguardia del PCI en la región Metropolitana. Estas medidas se desprenden de las entrevistas a los propios cultores o agrupaciones, como así mismo del estudio teórico que se realizó. En este punto se plantean medidas de salvaguardia global, gubernamental y local. Además se entregan a modo de orientación planes y medidas urgentes en torno al rescate, memoria y puesta en valor del PCI, las cuales se ven especificadas claramente en las propuestas de salvaguardia que se entrega por agrupaciones, expresiones y cultores. Finaliza el informe con las principales conclusiones del estudio.

II. MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

1. PATRIMONIO Y CULTURA

a. Patrimonio Cultural Inmaterial

Los procesos sociales, políticos y económicos que se suscitaron a mediados del siglo XX, como las consecuencias de las guerras mundiales y la posterior polarización de las naciones, el avance de las comunicaciones, los movimientos migratorios y la tendiente alza en la atracción que ejercían los polos urbanos, provocaron en la sociedad mundial una re-concepción de su patrimonio en el más amplio sentido de entenderlo (UNESCO, 2007). La salvaguardia de aquella “herencia” de nuestros antecesores cobró relevancia al ver en ella una fuente importante de identidad, cohesión y pertenencia.¹

El énfasis que inicialmente tuvo la denominación de cultura y la protección del llamado patrimonio en los acuerdos internacionales, fue otorgado fundamentalmente a las formas de expresión de la sociedad, donde los vestigios materiales dejados por el hombre acapararon las políticas y mecanismos de salvaguardia en esta materia.

El concepto del PCI quedó inmerso en la concepción amplia de cultura, como una consecuencia intrínseca de las relaciones que se establecían las distintas sociedades, y que comenzó en forma paulatina a cobrar importancia en lo que comúnmente denominaban como folklore (Eagleton, 2001). Ejemplo de ello es que en la década de 1960 en Chile, el proceso de migración campo-ciudad como resultado de los diversos cambios políticos, económicos y sociales, decantó en la consolidación del estrato popular-urbano y su considerable producción cultural no escrita. El concepto de folklore fue cobrando importancia, y a su vez se fue acotando a las manifestaciones culturales no escritas y no oficiales. La cultura y su concepto tradicional comenzaron a ampliarse y abarcar aquellos segmentos que no estaban considerados dentro de la oficialidad conceptual como lo era el mundo rural (CNCA, 2012: 105).

Puede indicarse que fue la misma concepción de cultura tradicional la que se amplió paulatinamente y comenzó a considerar al folklore como un patrimonio, ya que representaba la esencia de la sociedad, de las comunidades, las prácticas, tradiciones y particularidades de cada pueblo o nación. Sin embargo, la importancia y reconocimiento de estas tradiciones, como su salvaguardia y conceptualización oficial, fue otorgada recién en el año 2003 y ampliamente reconocida por la comunidad mundial en la Conferencia General de la UNESCO donde se adoptó la Convención para

¹ Para profundizar este tema remitirse Terry Eagleton, *La Idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós, 2001.

la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Según el artículo 2º de esta Convención, el PCI infunde a las comunidades, grupos e individuos un sentimiento de identidad y de continuidad, mientras que su salvaguardia es garantía de creatividad. Sin embargo, una gran parte de los conocimientos y las técnicas asociadas a la música, la danza, el teatro y la artesanía tradicional se encuentran en peligro de desaparición debido a la disminución del número de quienes las practican, el desinterés creciente de los jóvenes y la falta de fondos. Además, el PCI resguarda las expresiones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, los rituales, los actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. Es así como dentro de este se comprenden, además de las tradiciones, los instrumentos, bienes, objetos de arte y espacios inherentes del PCI (UNESCO, 2007).

El PCI con sus elementos conforma un conjunto de pilares sobre los cuales se construye la identidad y el reconocimiento de una comunidad. Desde ese punto de vista, la salvaguardia se constituye en un baluarte de la mantención y transmisión de este elemento social aglutinante (CNCA, 2011.a)

b. Convención del año 2003 y la salvaguardia del PCI

La UNESCO en las reuniones de sus estados miembros, deseaban el establecimiento de normas internacionales susceptibles de servir de base a la formulación de políticas culturales y de reforzar la cooperación entre ello. A lo largo de su historia, los diferentes instrumentos que han generado se complementan entre sí, ya que tratan diversas materias y temas que constituyen textos de referencia para las políticas culturales de las naciones.

La 32ª reunión, efectuada en el año 2003, aprobó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, conocida como la “Convención del año 2003”. Este documento entiende como PCI el conjunto de usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades reconocen como parte esencial de su patrimonio. A este componente colectivo se suma su transmisión de generación en generación, su constante recreación en el tiempo y el espacio, su innegable valor simbólico y su constitución como uno de los referentes primordiales del respeto por la diversidad cultural (UNESCO, 2007).

El patrimonio cultural inmaterial es un bien público, por lo que el desafío constante de las instituciones e individuos respecto a su salvaguardia es diseñar estrategias que hagan más comprensible la realidad de los pueblos originarios y otras culturas diversas, buscando acercar el reconocimiento de sus valores a un mayor número de personas (CNCA, 2012).

La convención del 2003, señala que el PCI comprende los siguientes elementos:

- Tradición oral y narrativa.
- Conocimientos tradicionales sobre cocina, ciclos agrícolas, herbolaria y medicina tradicional.
- Mitos y concepciones del universo y la naturaleza.
- Espacios y entorno geográfico dotados de valor simbólico.
- Expresiones dancísticas y musicales.
- Vida y festividades religiosas.
- Diseños en todas las artes populares y oficios artesanales.
- Destrezas y habilidades de los creadores en todas las artes y oficios artesanales, incluyendo las técnicas y tecnologías tradicionales.

La convención tuvo como finalidad:

- Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial.
- Garantizar el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos interesados.
- Sensibilizar a nivel local, nacional e internacional a la importancia del patrimonio cultural inmaterial y a la necesidad de garantizar su reconocimiento recíproco.
- Fomentar la cooperación y asistencia internacionales.

c. El caso chileno

En Chile, aún no se ha establecido una política cultural que distinga entre los bienes de naturaleza material de aquellas expresiones inmateriales (Crespial, 2008). Mucho menos, el Estado cuenta con una definición oficial del PCI.

Según la Constitución Política de la República de Chile, en su Capítulo III “De los Derechos y Deberes Constitucionales”, artículo 19, el tema del patrimonio, en lo referido a su protección e incremento, es asunto del Estado. El n° 10: El derecho a la educación, señala: “Corresponderá al Estado, asimismo, fomentar el desarrollo de la educación en todos sus niveles, estimular la investigación científica y tecnológica, la creación artística y la protección e incremento del patrimonio cultural de la Nación”.

En materia de cultura, es la propia Constitución Política la que no define, especifica o distingue patrimonio material e inmaterial, y solamente precisa el hecho de que es la propia institución, en este caso el Estado, la que debe procurar e incentivar su incremento. La legislación no define conceptualmente cultura ni patrimonio en sus dos

grandes categorías, además de no establecer diferencias. Esta situación en parte se debe a que conceptualmente el tema del PCI es relativamente nuevo, sobre todo cuando recién en el año 2003 se realizó la declaratoria por parte de la UNESCO. Si bien en los últimos años se han experimentado algunos avances en esta materia, hay que consignar que aún en Chile no se ha asumido plena y ampliamente el horizonte del concepto PCI.

De igual modo, la Ley nº 17.288 de Monumentos Nacionales de 1970 no indica ni hace referencia al PCI dentro de su marco de protección y campo de acción, como tampoco las expresiones materiales tradicionales producidas por la sociedad, como lo es el caso de las piezas de artesanías u otras. Sin embargo, existe una cercanía indirecta al PCI, en la protección de sitios arqueológicos y en la conservación de carácter ambiental, que son tratados en los títulos V y VI respectivamente, los cuales definen, y salvaguardan vestigios y testimonios de las manifestaciones de una sociedad en un lugar específico. En el avance de perfeccionar esta ley, tanto en su campo de acción como en su espíritu, se inició en el año 2005, donde se manifestó y amplió el concepto de patrimonio y la protección que ella considera, declarando que “Junto con estos legados culturales, tangibles, está el patrimonio cultural intangible o inmaterial, como las tradiciones, expresiones orales o formas típicas de arte y artesanía” (Navarrete, 2005: 13).

Chile, como Estado, ratificó la Convención de la UNESCO para la salvaguardia del PCI el 10 de diciembre del 2008, sin embargo, como antes mencionamos, hay que considerar que las instancias oficiales vinculadas con el tema del PCI son recientes.

Se puede considerar como antecedentes organismos e instituciones que actualmente trabajan directamente con el PCI, como el Archivo de Literatura Oral y las Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile, creado en 1992, el cual conserva innumerables registros ligados al patrimonio inmaterial en el ámbito nacional; la Fundación Cultural Amigos de las Iglesias de Chiloé, la Corporación Nacional del Patrimonio Cultural creada en el año 1995; El Fondo Margot Loyola, bajo el alero de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, que conserva un incalculable número de registro de la tradicional musical popular de nuestro país; y la Fundación Artesanías de Chile, que posibilita el trabajo justo del artesano, promoviendo los diversos oficios (Navarrete, 2005).

En este ámbito, en la última década se ha comenzado a trabajar en varias iniciativas ligadas al PCI. Es así como en el año 2001 se creó la Comisión Nacional Asesora de Patrimonio Cultural Oral e Intangible (Navarrete, 2005). Esta instancia oficial estuvo adscrita a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y tuvo como fin asesorar, bajo prerrogativas de protección y premisas conceptuales muy parecidas a las de la UNESCO, al Ministerio de Educación en los temas de la preservación del patrimonio inmaterial. Dos años después de creada, dejó de funcionar (Crespial, 2009).

Posteriormente en el año 2003, Chile contó con el Consejo Nacional de la Cultura y las

Artes (CNCA), órgano creado y dependiente del Estado destinado a implementar las políticas públicas para el desarrollo cultural, organizando y agrupando a las diversas instancias vinculadas a esta materia y que fue concebido por la Ley 19.891, que en su artículo 2° señala: “El Consejo tiene por objeto apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y promover la participación de estas en la vida cultural del país. En el cumplimiento de sus funciones y en el ejercicio de sus atribuciones, el Consejo deberá observar como principio básico la búsqueda de un desarrollo cultural armónico y equitativo entre las regiones, provincias y comunas del país. En especial, velará por la aplicación de dicho principio en lo referente a la distribución de los recursos públicos destinados a la cultura” (Biblioteca del Congreso Nacional; CNCA, 2009).

Los avances comenzaron a suscitarse entre los años 2005 y 2010, aumentando progresivamente el presupuesto en el rubro de conservación y promoción del Patrimonio Cultural. Hay que destacar el trabajo referido a la conservación de los bienes a través de diversos manuales de estándares de registro del patrimonio por parte del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) y el registro catastral de los bienes materiales, labor que ha desarrollado el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), mediante el programa SUR, Sistema de Registro Unificado.

En el año 2006 se creó la Sección Patrimonio dentro del CNCA, y prontamente se puso atención respecto a la consecución de un registro, que contenga las herramientas necesarias para poder actuar en un campo aún desconocido. Es así como se integró dentro de los fondos concursables del CNCA los proyectos Fondart ligados a la línea de PCI, que desarrollan una investigación, rescate, difusión o puesta en valor, la cual aún es incipiente sobre todo en la región Metropolitana (CNCA, 2008).

Con el tiempo se ha implementado el Sistema de Registro de Patrimonio Inmaterial (SRPI), que ha integrado a su labor y competencia aquellos aspectos reconocidos por entidades internacionales, como imprescindibles elementos del PCI, así tenemos:

- Festividades religiosas y populares.
- Música tradicional.
- Gastronomía tradicional.
- Cultores y oficios (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008).

Unificando criterios sucedió a este soporte el SIGPA, Sistema de Información para la Gestión Patrimonial, el cual que busca identificar y documentar, como estrategia de salvaguarda, las manifestaciones y expresiones del PCI a partir del principio de generar

procesos de gestión de conocimiento, apropiación social y difusión de los acervos culturales.

2. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN RIESGO

a. Factores de riesgo

De acuerdo al estudio previo del estado de tratamiento del PCI, se ha podido extraer de las lecturas que se han realizado a diversos trabajos, escritos y artículos,² algunos puntos que se establecen como comunes denominadores de riesgo. Los diversos casos de estudios que se han expuesto en esta materia entregan datos y reiteraciones de comportamientos, como de evaluaciones ante determinados casos de las distintas manifestaciones del PCI y su estado.

El concepto de PCI en riesgo está dado por las diversas directrices o influencias del medio, tanto social, político, económico, político, religioso y ambiental donde se desenvuelven, las cuales en sus características propias y únicas se ven expuestas a un factor común de riesgo que considera su desaparición.

De acuerdo a ello podemos establecer diferentes agentes causales de tales efectos, los cuales se desprenden tanto de agentes externos como internos.

Consideramos agentes externos a los factores que influyen negativamente en el desarrollo o permanencia del PCI, los cuales son ajenos al medio social, comunidad o cultores donde y quienes realizan estas prácticas.

i. Externos

- **Factor conceptual:** se deriva de la consideración histórica en la concepción del patrimonio como materialidad u objeto, la cual aún no se ha cambiado. En una primera instancia estaba circunscrito a la representación de las elites sociales, políticas, religiosas o económicas, quienes dejaron un testimonio tangible que traspasó temporalmente a la sociedad. En las últimas décadas al concepto se le añade el valor antropológico de cultura, el cual aporta nuevas perspectivas, pero que en nuestro país aún cuesta establecer como las formas de representación de un determinado grupo social, pueblo originario o individuo.
- **Globalización:** la causa se deriva de los procesos sociales globales y la aceleración de las transformaciones sociales actuales, mayor acceso a las

² Ver Bibliografía.

comunicaciones y la influencia negativa que puede o no tener sobre la sociedad o grupo determinado. Se tiende a efectuar una imposición de una cultura homogénea, sin encontrar diferencia con sus creadores y muchas veces descontextualizada del medio donde se recibe.

- **Investigación:** existe una carencia de documentación del patrimonio cultural inmaterial. En este sentido no solamente hay que documentarlo, sino también que difundirlo y darlo a conocer.
- **Turismo:** el ejercicio del turismo sin planeación como factor de destrucción o alteración de las identidades locales, incurriendo en un turismo de consumo folclorizante respecto a las manifestaciones de la comunidad, ya que puede perturbar, banalizar y degradar ritos y bienes del patrimonio cultural de la comunidad local. La amenaza viene de las políticas erróneas hacia la promoción de esta actividad masiva, combinada con la ausencia de legislación y planes de manejo para la canalización del turismo y el racional aprovechamiento de sus recursos.
- **Procesos migratorios:** desocupación de espacios tradicionales, pérdida de población y traslado a otros lugares, permeabilidad cultural.

Consideramos agentes internos a los factores que influyen negativamente en el desarrollo o permanencia del PCI, que son propios del medio social o provienen de la misma comunidad o cultores, donde y quienes realizan estas prácticas.

ii. Internos

- **Valor:** que las comunidades locales reconocen y le otorgan a sus manifestaciones, en sentido de lo que se está entendiendo como cultura, su concepto y los roles de los fenómenos que se derivan de ella.
- **Enseñanza y traspaso:** de sus tradiciones y prácticas en su modo formal e informal.
- **Estímulo y ayuda:** hacia la comunidad, cultores y quienes lo desarrollan o lo mantienen en la conservación, reactivación de las prácticas y representaciones sociales.
- **Desconocimiento:** falta de reconocimiento del oficio, conocimiento o saber. Desaparición: de los cultores o líderes de la comunidad que practican, enseñan el PCI. Desinterés: de las nuevas generaciones y de las actuales.
- **Dificultad:** de la misma práctica, derivada de la ausencia de quienes

entreguen la enseñanza o construyan los objetos materiales para la realización de ella.

Tomando en consideración los planteamientos anteriores y sirviéndonos de la definición de “factores de riesgo” de OMS³ se propondrá una definición operativa. Por factor de riesgo del PCI se definirá a cualquiera de las situaciones, características y contextos internos y/o externos a los cultores y expresiones del PCI que aumentan su probabilidad de que estos desaparezcan o se modifiquen sustancialmente en el corto y mediano plazo.

En un contexto mayor, el estudio antropológico de la diversidad humana en el tiempo y en el espacio ha permitido distinguir entre rasgos generalizados y particulares. En nuestro caso, destacaremos la particularidad, donde “las culturas varían enormemente en sus creencias, prácticas, integración y en sus patrones (Kottak, 2002: 55). Siguiendo este principio de particularidad y diversidad sociocultural se puede sostener que en cada sociedad, grupo étnico, comunidad, familia e individuo, se presentan distintos *grados de vulnerabilidad* frente a la acción de los factores de riesgo a favor de la desaparición o modificación sustancial de los cultores o expresiones propias de su cultura inmaterial. En este sentido, los factores de riesgo del PCI podrán afectar o tener efectos diferenciados en función a las características culturales, sociales, políticas, económicas y biológicas de cada comunidad o individuo. En palabras de Ulrich Beck “la globalidad del riesgo no significa, claro está, una igualdad global del riesgo, sino todo lo contrario: la primera ley de los riesgos medioambientales es: la contaminación sigue al pobre” (2002: 8).

Por su parte, desde la vereda opuesta se puede señalar que la acción de determinado factor de riesgo tendrá un efecto universalmente comprobado, aumentando las probabilidades de que en presencia de este las expresiones y prácticas del PCI desaparezcan o se modifiquen sustancialmente.

Un último concepto a desarrollar es la noción de vulnerabilidad social la cual se manifiesta en “sujetos y colectivos de población que se expresa de varias formas, ya sea de fragilidad e indefensión ante cambios originados en el entorno, como desamparo institucional desde el Estado que no contribuye a fortalecer ni cuida sistemáticamente de sus ciudadanos; como debilidad interna para afrontar concretamente los cambios necesarios del individuo u hogar para aprovechar el conjunto de oportunidades que se le presenta; como inseguridad permanente que paraliza, incapacita y desmotiva la posibilidad de pensar estrategias y actuar a futuro para lograr mejores niveles de bienestar” (Busso, 2001: 8). Cabe destacar que el concepto de vulnerabilidad social nos

³ En: http://www.who.int/topics/risk_factors/es/

posiciona en un contexto más amplio de análisis de los factores de riesgo del PCI, el cual establece la prevalencia de desventajas sociales como parte de un proceso multidimensional que afecta a personas, grupos étnicos, comunidades “en distintos planos de su bienestar, de diversas formas y con diferentes intensidades” (Busso, 2001: 8).

El desarrollo de estas definiciones operativas para nuestra investigación nos permite presentar un enfoque comprensivo del estado de riesgo del PCI. Ahora será el momento de presentar una revisión detallada de los casos que a nivel mundial han sido declarados por la UNESCO en riesgo, efectuándose medidas urgentes para su salvaguardia. A partir del examen de estos casos documentados, la revisión bibliográfica y las ideas emergentes podremos construir el listado de “los factores de riesgo del PCI” que guiarán nuestra investigación.

b. Panorama mundial: lista de PCI que requiere de medidas urgentes de salvaguardia⁴

i. Introducción al tema del riesgo para el patrimonio y la cultura

A nivel mundial se ha documentado en diferentes momentos de la historia la gran diversidad culturas “que puede expresarse en un multiculturalismo pacífico o en la discriminación o la confrontación violenta” (Kottak, 2002: 63). Las ciencias sociales y en especial la antropología han dado cuenta de los mecanismos de cambio cultural y los diversos procesos de intercambio, contacto, dominación y exterminio cultural y humano, en sus distintas fases y grados. Cabe preguntarse entonces, ¿qué pueden tener en común los conceptos de difusión, aculturación, discriminación, prejuicio, etnocidio, colonialismo o imperialismo cultural y globalización, con nuestro concepto de factores de riesgo del PCI? A continuación, se presentan un resumen de algunos de los conceptos clásicos que han tratado el riesgo de desaparición, control y cambio cultural del patrimonio (material e inmaterial) y la cultura a diversas sociedades de nuestro planeta.

El célebre Franz Boas (1872-1966) plasmó teorías difusionista respecto a los mecanismos de cambio cultural. Así, según sus planteamientos una difusión es *directa*

⁴ En:

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs> y

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs>

cuando dos culturas comercian, realizan intercambios matrimoniales o se declaran la guerra, en cambio, la difusión es *forzada* cuando una cultura somete a otra, imponiendo sus costumbres al grupo dominado, y finalmente, difusión *indirecta* cuando los elementos de un grupo A hacia uno C a través del grupo B, sin que exista un contacto directo entre A y C (Kottak, 2002). De esta manera, la triada de concepto de difusión genera diferentes formas o tipos de contacto, de intercambio y/o de imposición de comunicación e información, las cuales influyen sobre los procesos de cambio y extinción de Cultores y Expresiones del PCI.

En este mismo período, surgen conceptos que dan cuenta de la posición que adquiere este intercambio de información entre diferentes culturas. Así, diferentes autores como Redfield, Linton y Herskovits (1936) acuñan los conceptos de *aculturación*, el que se define como el proceso de intercambio de rasgos culturales que resultan del contacto directo y continuo durante cierto tiempo, donde las culturas de cada grupo pueden resultar combinadas. A su vez, el proceso de aculturación puede realizarse de manera formal cuando un adulto está a cargo de la enseñanza y modelamiento de conducta a los niños y niñas de otro grupo, en este caso el concepto es el de *endoculturación*. Y la *deculturación* que es la pérdida de elementos de la propia cultura en función a diversos factores y contextos.

En la actualidad, el fenómeno globalizador abarca una serie de procesos, no solo un ámbito económico sino que presenta igualmente una expresión política, tecnológica y cultural a nivel global, que promueve el cambio en el mundo donde los países están cada vez más interconectados e interdependientes (Giddens, 2001; Kottak, 2002; Martín Barbero, 2002). Respecto a la globalización cultural, un grupo de autores plantea los efectos nocivos que esta ejerce respecto al debilitamiento de las culturas e identidades de las poblaciones locales (Chonchol, 1999), considerando que la globalización cultural en Latinoamérica ha modificado los estilos de vida, ha deteriorado el medioambiente, ha complejizado la vida cotidiana, pero sobre todo, ha provocado una subvaloración y deterioro de los patrimonios histórico-culturales, debilitando de esta manera sus identidades (Hernández & Thomas, 2001). Ahora bien, en lo que se refiere al deterioro del PCI, Hernández & Thomas puntualizan que los efectos nocivos de la globalización cultural se evidencian en la tendencia de “desechar experiencias de vida acumuladas por las poblaciones locales en sus relaciones con su entorno natural y social, los saberes populares, las historias locales, los sistemas valóricos y cognoscitivos, los sistemas simbólicos, las cosmovisiones y creencias, los sistemas tecnológicos tradicionales, el folklore y sobre todo, los estilos de aprendizaje y los patrones de socialización” (Hernández & Thomas, 2001: s/n).

Por último, Kottak señala que “el multiculturalismo considera que la diversidad cultural de un país es algo bueno y deseable que debe fomentarse” (2002: 69), sin embargo, el modelo de sociedad multicultural (por ejemplo, en EEUU, Bolivia, China, etc.) ha tenido

un largo proceso dinámico de construcción, donde en su lado más negativo a decantado en discriminación, etnocidios y confrontación violenta interétnica.

En este contexto, el concepto de *prejuicio* significa minusvalorar a un grupo, comunidad o individuo por su comportamiento, tradiciones, valores y cultura. Por su parte, la *discriminación* se refiere a políticas y prácticas que dañan a un grupo y sus integrantes (Kottak, 2002). Se puede distinguir la *discriminación actitudinal* de un grupo hacia otro, como fue el caso de los miembros del grupo Ku Klux Klan y su prejuicio contra diversos grupos en Estados Unidos durante el siglo XX; y la *discriminación institucional* que hace referencia a programas, políticas y planteamientos que niegan o dañan la igualdad de derechos y oportunidades entre las diversas personas y culturas de un país, subvalorando y segregando a ciertos grupos por su condición cultural, política y/o religiosa, entre otras. Lamentablemente, existen muchos ejemplos a nivel mundial que dan cuenta de la historia y la vigencia que tiene hasta hoy en día esta situación.

La discriminación puede asumir una posición más extrema cuando se transforma en genocidio, es decir, cuando se comete la eliminación deliberada de un grupo mediante su asesinato, tortura y encarcelamiento en masa en contra de un grupo nacional, étnico, racial o religioso (Kottak, 2002). Siguiendo a Pierre Clastres (1996), “si el término genocidio remite a la idea de “raza” y a la voluntad de exterminar una minoría racial, el etnocidio se refiere no ya a la destrucción física de los hombres (en este caso permaneceríamos dentro de la situación genocida) sino a la de su cultura. El etnocidio es, pues, la destrucción sistemática de los modos de vida y de pensamiento de gentes diferentes a quienes llevan a cabo la destrucción. En suma, el genocidio asesina los cuerpos de los pueblos, el etnocidio los mata en su espíritu” (56).

Queda claro que cada uno de estos conceptos aporta en la caracterización de los ámbitos en que se expresa el riesgo de desaparición de las Expresiones y Cultores del PCI. En síntesis, la lectura de estos conceptos permitirá contextualizar al lector dentro de los grados y variantes que puede asumir el cambio cultural y el concepto de riesgo de supervivencia de la Cultura y del patrimonio tanto tangible como intangible de un grupo humano, con lo cual se espera orientar el posterior análisis de nuestra investigación.

ii. Lista de PCI mundial en riesgo con medidas urgentes de salvaguardia

UNESCO en el marco de la Convención del año 2003, creó instrumentos normativos para la protección y salvaguardia del PCI. La Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere de medidas urgentes de salvaguardia se constituye en uno de los instrumentos normativos que contribuye a movilizar la cooperación y la asistencia internacional, para asegurar la transmisión y mantención de las expresiones y cultores en riesgo de desaparecer. Esta información resulta relevante para verificar cuáles son

los factores de riesgo que operan sobre la desaparición del PCI a nivel global. En este sentido, nuestro interés es extraer toda la información respecto a qué ámbitos del PCI son considerados como más vulnerables o se encuentran en mayor estado de riesgo de desaparecer a nivel mundial.

Primeramente, se presentarán dos gráficos que muestran la distribución mundial por ámbitos respecto a la lista de salvaguardia urgente, para luego desagregar dichos resultados por continente y por ámbito del PCI. Respecto al Gráfico 1 este nos revela que los usos sociales, rituales y actos festivos son el tipo de ámbito del PCI que se considera y analiza con un mayor riesgo a nivel mundial, con un 44% de expresiones que se hallan con planes de salvaguardia urgente; en segundo lugar, se localizan las artes del espectáculo con un 26%, seguido de las técnicas artesanales tradicionales con un 19%, y finalmente, las tradiciones y expresiones orales con un 11%. Cabe destacar que, no está presente en la lista ninguna expresión o cultor que pertenezca al ámbito de conocimientos y usos relacionados con la naturaleza.

Gráfico 1. Ámbitos del PCI que requieren medidas urgentes de salvaguardia. A nivel mundial, 2009, 2010, 2011

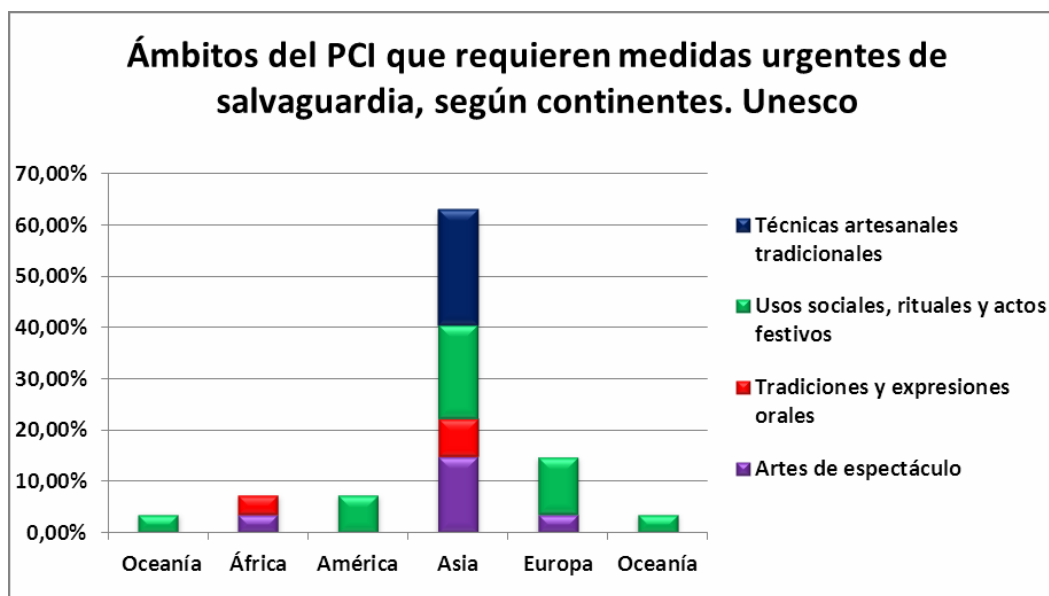


Fuente: Elaboración propia, en base a datos UNESCO. Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia 2009, 2010, 2011.⁵

⁵ En: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011>

Una lectura superficial de estos datos indica que las prácticas sociales, rituales y actos festivos de diversos grupos étnicos a nivel mundial, se encuentran en peligro de desaparecer. Reflexionando el papel que juega este ámbito del PCI en la transmisión de información cultural, y en la mantención de las tradiciones del grupo, resulta muy alarmante su desaparición, sobretodo, considerando que son elementos centrales y fundantes de su cultura. En segundo lugar, se constata el riesgo que acecha a las artes del espectáculo de mayor complejidad de ciertos grupos, en especial, en el caso de sus especialistas, los cuales en muchas culturas están próximos a desaparecer sin haber dejado a aprendices interesados en mantener la tradición.

Gráfico 2. Ámbitos del PCI que requieren medidas urgentes de salvaguardia. Según continentes, 2009, 2010, 2011



Fuente: Elaboración propia, en base a datos UNESCO. Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia 2009, 2010, 2011.⁶

En el Gráfico 2 se presentan la lista de salvaguardia urgente de PCI desagregada por continentes y por cada uno de los ámbitos del PCI. Es notorio que el continente asiático por lejos es el que concentra la mayor cantidad de expresiones y cultores del PCI declarados en riesgo de desaparecer. Dentro de los ámbitos del PCI que se encuentran con mayor riesgo se localizan las técnicas artesanales y los usos sociales y rituales; por su parte el continente americano presenta un 5% de casos declarados en esta lista, los cuales corresponde a grupos étnicos de la zona de la selva amazónica de Brasil y Perú

⁶ Ibid.

que aparecen en riesgo de perder algunas de sus prácticas rituales y festivas que le dan sentido a su cultura y tradición.

Finalmente, se exponen las tres listas de salvaguardia urgente declaradas por UNESCO en los años 2009, 2010 y 2011. Dicha información es de vital importancia para nuestra investigación, puesto que a partir de su análisis se ha podido construir un listado de factores de riesgo del PCI que posibilitaron la re-estructuración de la ficha de registro de riesgo del PCI entregada por la Sección Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del CNCA, el cual se constituye en nuestro instrumento de producción de información central de este trabajo. Por otro lado, se espera que esta lista de *factores de riesgo de PCI* aliente la creación y discusión teórica para la generación de marcos conceptuales que aborden estos temas en el ámbito de las Ciencias Sociales y la Política Pública Cultural de nuestro país.

Tabla 1. Lista de PCI que requiere medidas urgentes de salvaguardia, UNESCO. Años 2011, 2010, 2009

| 2011 Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia | País/Continente | Ámbitos PCI | Factor de riesgo |
|---|-----------------|---|---|
| El Yimakan, arte narrativo de los hezhen | China/Asia | Tradiciones y expresiones orales | 1. Pérdida de tradición. 2. Modernización y globalización. 3. Aculturación. 4. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. 5. Migración juvenil |
| El Yaokwa, ritual del pueblo enawene nawe para el mantenimiento del orden social y cósmico | Brasil/América | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Problemas medioambientales, deforestación y prácticas invasivas. |
| La técnica musical de canto popular largo de los intérpretes de la flauta limbe, la respiración circular | Mongolia/Asia | Artes de espectáculo | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. 2. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad |
| Sociedad secreta de la Kôrêdugaw, el rito de la sabiduría en Malí | Mali/Oceanía | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores. 2. Prácticas rituales menos frecuentes. 3. Predominio de estilo de vida urbano. |
| El Naqqāli, narración dramática iraní | Irán /Asia | Artes de espectáculo | 1. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad. 2. Pérdida de espacios de realización de la tradición o la práctica. 3. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI. |
| Las competencias tradicionales de construcción y pilotaje de los lenjes, barcos iraníes del Golfo Pérsico | Irán /Asia | Técnicas artesanales tradicionales | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. 2. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad |
| Eshuva, Harákmbut cantan oraciones del pueblo de | Perú/América | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI. 2. Procesos migratorios que producen una |

| | | | |
|--|------------------------|---|---|
| Huachipaire del Perú (traducción en curso) | | | desertificación poblacional en el lugar de origen. 3. Modernización y globalización |
| La epopeya mora T'heydinn | Mauritania /África | Artes de espectáculo | 1. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad. 2. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. 3. La interpretación, ejecución, creación y/o la transmisión de la práctica posee una alta complejidad. |
| La danza Saman | Indonesia /Asia | Uso sociales, rituales y actos festivos | Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad. 3. Falta de recursos para el desarrollo de las actividades o prácticas. |
| El canto xoan de la provincia de Phú Thọ (Viet Nam) | Vietnam | Uso sociales, rituales y actos festivos | Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. Falta de transmisión formal e informal de las prácticas y tradiciones a nuevas generaciones |
| Al Sadu, técnicas tradicionales de tejido en los Emiratos Árabes Unidos (traducción en curso) | Emiratos Árabes Unidos | Técnicas artesanales tradicionales | Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. Cambio en la estructura productiva o de la actividad económica principal de la zona. 3. Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen. |
| El canto oikanje | Croacia/Europa | Artes del espectáculo | 1. Falta de transmisión formal e informal de las prácticas y tradiciones a nuevas generaciones. 2. Conflicto al interior de la comunidad, de las organizaciones de cultores o con los grupos a cargo de la manifestación del PCI. 3. Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen. |
| La imprenta china de caracteres amovibles de madera | China/ Asia | Técnicas artesanales tradicionales | 1. Falta de recursos para el desarrollo de las actividades o prácticas. 2. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. 3. Falta de transmisión formal e informal de las prácticas y tradiciones a nuevas generaciones. |
| El meshrep | China/Asia | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Inexistencia de encuentros o reuniones periódicas de los cultores. 2. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. 3. Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen. |
| La técnica de fabricación de compartimentos estancos de los juncos chinos | China/Asia | Técnicas artesanales tradicionales | 1. Desvalorización monetaria o falta de mercados para comercialización de los productos derivados del PCI. 2. Los costos monetarios de construcción o preparación que permiten la realización. |
| 2009 Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia | País/Continente | Ámbitos PCI | Factor de riesgo |
| El biyelgee mongol, danza popular tradicional mongola | Mongolia/ Asia | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. |
| El canto ca trù | Vietnam/ Asia | Artes del espectáculo | Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad. |
| El cantu in paghjella, canto profano y litúrgico tradicional de Córcega | Francia/Europa | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen. 2. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI. |
| El diseño y las técnicas tradicionales chinas de construcción de puentes con arcadas de madera | China/Asia | Técnicas artesanales tradicionales | 1. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI. 2. Falta de recursos para el desarrollo de las actividades o prácticas. |

| | | | |
|--|-----------------|---|--|
| El espacio cultural de los suiti | Letonia/Europa | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. |
| La fiesta de Año Nuevo de los qiang | China/Asia | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Falta de participación de la comunidad en las prácticas y expresiones. 2. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad. |
| Música tradicional para tsuur | Mongolia/ Asia | Artes del espectáculo | 1. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI. 2. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. |
| El rito de los Zares de Kalyady (Zares de Navidad) | Belarrús/Europa | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI |
| El sanké mon, rito de pesca colectiva en la laguna de Sanké | Mali/Oceanía | Uso sociales, rituales y actos festivos | 1. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad. 2. Falta de participación de la comunidad en las prácticas y expresiones. |
| Técnicas textiles tradicionales de los hilados, tinte, tejido y bordado | China/Asia | Técnicas artesanales tradicionales | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. |
| Tradiciones y prácticas vinculadas a los kayas en los bosques sagrados de los mijikendas | Kenya/África | Tradiciones y expresiones orales | 1. Pérdida de motivación para mantener la tradición o práctica. 2. Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen. |
| El Tuuli mongol, epopeya mongola | Mongolia/ Asia | Tradiciones y expresiones orales | 1. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos. |

Fuente: Elaboración propia, en base a datos UNESCO (Ibíd.).

c. Factores de riesgo del Patrimonio Cultural Inmaterial basados en evidencia

Para finalizar este apartado, se realizó un análisis de la bibliografía nacional e internacional lo cual permitió diseñar una propuesta de clasificación de los *factores de riesgo del PCI* que inciden negativamente en su desaparición y/o extinción.

Volvemos a recordar el concepto operativo a utilizar en esta investigación. Por *factor de riesgo del PCI* se definirá a cualquiera de las situaciones, características y contextos internos y/o externos a los cultores y expresiones del PCI que aumentan su probabilidad de que estos desaparezcan o se modifiquen sustancialmente en el corto y mediano plazo.

En la construcción de esta propuesta de clasificación de *factores de riesgo del PCI* hemos incluido principalmente las características, situaciones y contextos que están presentes en la evidencia de casos mundiales en riesgo de desaparición del PCI contenidos en las listas de Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia⁷ (ver Tabla 1). Hemos de considerar entonces que, hasta la fecha, estas listas constituyen el único mecanismo institucional que posibilita el diagnóstico de esta situación de pérdida y desaparición de Expresiones y Cultores del PCI a nivel mundial.

⁷

En: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs>

Según este mecanismo, cada Estado o comunidad debe presentar expedientes que fundamenten la necesidad de medidas de salvaguardia urgentes para asegurar su transmisión “porque su viabilidad corre peligro a pesar de los esfuerzos de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos y Estado(s) Parte(s) interesados”.⁸

En segundo término, hemos incluido en esta propuesta de clasificación a las características, situaciones y contextos que están presentes en trabajos de investigación, publicaciones gubernamentales y diversos artículos de investigación científica que plantean expresamente que tales *factores* se constituyen en un riesgo sobre cultores y expresiones del PCI, los que aumentan su probabilidad de que estos desaparezcan o se modifiquen sustancialmente en el corto y mediano plazo.

A nuestro juicio, se hace prioritario para el desarrollo científico de las Ciencias Sociales que se cree un sistema que permita la clasificación, jerarquización y valoración de “la evidencia disponible, de tal forma que en base a su utilización se pueda emitir juicios de recomendación” (Manterola & Zavanco, 2009: 583). Es decir, que en función a las características propias de cada investigación (a nivel metodológico, teórico, práctico y ético) se pueda evaluar si sus recomendaciones y resultados son fiables, que poseen mayor rigor científico en su elaboración, entre otras características formales que su clasificación, jerarquización y valoración como evidencia científica.

A continuación, se presentan las tablas de factores de riesgo del PCI que han sido explicitados por los diferentes autores, instituciones, y otros de elaboración propia según la bibliografía. Nuestra propuesta se estructura en cuatro ámbitos o dominios:

- Cultor.
- Comunidad.
- Social-ambiental-económico
- Político-administrativas-académico.

i. Factores de riesgo del PCI Ámbito Cultor

Tabla 2. Factores de riesgo PCI Ámbito Cultor

| Nº | Categoría |
|----|--|
| 1 | Perdida de motivación para mantener la tradición o práctica |
| 2 | Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos |

⁸

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs>

| | |
|---|--|
| 3 | Falta de transmisión formal e informal de las prácticas y tradiciones a nuevas generaciones |
| 4 | Falta de recursos para el desarrollo de las actividades o prácticas |
| 5 | La interpretación, ejecución, creación y/o la transmisión de la práctica posee una alta complejidad |
| 6 | Los cultores deben buscar fuentes laborales alternativas lo cual afecta la ejecución y transmisión del PCI |

Fuente: Elaboración propia.

ii. Caracterización de la categoría factores de riesgo PCI Ámbito Cultor

1. Pérdida de motivación para mantener la tradición o práctica

En Kenia, las tradiciones y prácticas vinculadas a los kayas en los bosques sagrados de los mijikendas están en peligro de desaparecer producto de la pérdida de motivación para mantener la práctica: “Las presiones ejercidas sobre los recursos de la tierra, así como la urbanización y las transformaciones sociales, han provocado una rápida regresión de las tradiciones y expresiones culturales vinculadas con los kayas, lo cual hace correr un grave peligro al tejido social y la cohesión de las comunidades mijikendas que veneran estos asentamientos y los consideran elementos representativos de su identidad y símbolos de continuidad” (UNESCO, 2012).

En China, El Yimakan, arte narrativo de los hezhen se encuentra en peligro de desaparecer producto de la pérdida motivación para mantener la tradición: “en general, el arte narrativo se transmite de maestros a aprendices dentro de los clanes y grupos familiares, pero hoy en día se acepta cada vez más la iniciación a este arte de personas que no forman parte de ellos” (UNESCO, 2012).

En Colombia se señala como una de las variables que pone en riesgo la transmisión y mantención de expresiones del PCI: “Los jóvenes no valoran o no ven oportunidades en el aprendizaje y la recreación de las manifestaciones tradicionales, y los “mayores”, que conocen, practican y recrean estas manifestaciones, no cuentan con incentivos o condiciones favorables para su transmisión y enseñanza” (Ministerio de Cultura República de Colombia, 2009: 228).

2. Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos

En Mongolia, la técnica musical de canto popular largo de los intérpretes de la flauta limbe se encuentra en riesgo de desaparecer producto de: “la disminución considerable del número de personas y grupos que tocan este instrumento hace que sean muy pocos los depositarios de esta tradición musical, lo cual no deja de ser muy preocupante” (UNESCO, 2012).

En China, El Yimakan, arte narrativo de los hezhen se encuentra en peligro de desaparecer producto de la disminución de sus cultores: “Solamente cinco narradores experimentados son actualmente capaces de interpretar los episodios, y esta situación se ve agravada por la muerte de algunos narradores veteranos y por la emigración a la ciudad de las generaciones más jóvenes en busca de trabajo” (UNESCO, 2012).

En Mali, la sociedad secreta de la Kôrêdugaw, el rito de la sabiduría, se encuentra en peligro de desaparecer producto de la disminución del número de iniciados en la ceremonia, los cuales emigran a las urbes: “los modos tradicionales de transmisión están amenazados por la disminución del número de iniciados debido al predominio del estilo de vida urbano entre las generaciones más jóvenes y prácticas rituales tienen lugar menos regularmente” (UNESCO, 2012).

En Chile, la Comunidad Kawésqar de Puerto Edén tiene a varios de sus últimos portadores de esta cultura ancestral, tradición oral y lengua con 65 años de edad o más. Al respecto se señala: “Los narradores expertos han fallecido y los pocos ancianos que recuerdan relatos no suelen realizar narraciones por respeto hacia quienes son poseedores de un arte que está desapareciendo (...). Cada anciano que muere se lleva consigo gran parte de su cultura, de su conocimiento” (CNCA, 2012: 53-54).

La “Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos” se constituye en uno de los factores internos que pone en riesgo la continuidad de una tradición cultural. De hecho, dentro de la lista de UNESCO (ver Tabla 1), es mencionado en 16 ocasiones como uno de los factores de riesgo que justifica la medida de salvaguardia urgente, de un

total de 27 expresiones que integran la lista.

3. Falta de transmisión formal e informal de las prácticas y tradiciones a nuevas generaciones

En China, La imprenta china de caracteres amovibles de madera, presenta un importante riesgo de desaparecer producto de que no se está transmitiendo dichas técnicas a las nuevas generaciones: “Las técnicas de impresión con caracteres amovibles de madera se transmiten memorística y oralmente en el seno de las familias. Sin embargo, la formación intensiva requerida, los bajos ingresos generados, la vulgarización de las técnicas de impresión digital y la menor afición a la elaboración de genealogías son factores que han provocado una rápida disminución del número de impresores artesanales” (UNESCO, 2012)

Esta variable es mencionada en tres casos dentro de la lista de UNESCO (ver Tabla 1).

4. Falta de recursos para el desarrollo de las actividades o prácticas

En China, el diseño y las técnicas tradicionales chinas de construcción de puentes con arcadas de madera está puesto en riesgo, respecto a su transmisión y supervivencia, debido a la falta de recursos para su construcción: “La rápida urbanización, la escasez de madera de construcción y la falta de espacio suficiente para construir son tres factores que se han conjugado para poner en peligro la transmisión y supervivencia de este arte tradicional” (UNESCO, 2012).

Esta variable es mencionada en tres casos dentro de la lista de UNESCO (ver Tabla 1).

5. La interpretación, ejecución, creación y/o la transmisión de la práctica posee una alta complejidad

En Mauritania, la realización de La epopeya mora T'heydinn está en peligro de desaparecer: “la interpretación de la epopeya T'heydinn está declinando. Los griots que la conocen a fondo son ya muy pocos y, además, son de edad proyecta en su mayoría. Por otra parte, la demanda para la representación

de la epopeya ha disminuido y los griots jóvenes tienden a interpretar una versión resumida o conocen tan solo algunos de sus episodios” (UNESCO, 2012).

6. Los cultores deben buscar fuentes laborales alternativas lo cual afecta la ejecución y transmisión del PCI

En China, la técnica de fabricación de compartimentos estancos de los juncos chinos está en riesgo de desaparecer puesto que: “la transmisión de esta técnica tradicional está experimentando una regresión y sus depositarios se ven obligados a buscar empleos alternativos” (UNESCO, 2012).

iii. Factores de riesgo del PCI Ámbito Comunidad

Tabla 3. Factores de riesgo PCI ámbito comunidad

| Nº | Categoría |
|-----------|---|
| 1 | Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad |
| 2 | Prejuicio, estigma, desvalorización o falta de reconocimiento de la tradición o práctica |
| 3 | Falta de participación de la comunidad en las prácticas y expresiones |
| 4 | Perdida de espacios de realización de la tradición o la práctica |
| 5 | Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI |
| 6 | Conflicto al interior de la comunidad, de las organizaciones de cultores o con los grupos a cargo de la manifestación del PCI |
| 7 | Posición hegemónica y/o influencia negativa de distintas Iglesias sobre la religiosidad popular |
| 8 | La comunidad no reconoce la pérdida de cultores o manifestaciones como un riesgo de para desaparición de PCI local |
| 9 | Falta de líderes dentro de la comunidad que organicen, mantengan y/o den continuidad a las tradiciones y prácticas del PCI |
| 10 | Pérdida de la lengua originaria en la que se transmite el desarrollo de las prácticas del PCI |
| 11 | Inexistencia de encuentros o reuniones periódicas de los cultores |

Fuente: Elaboración propia.

iv. Caracterización de la categoría factores de riesgo PCI Ámbito Comunidad

1. Pérdida de sentido, valor o significado de la tradición o práctica del PCI en la comunidad

En Irán, el Naqqāli, narración dramática iraní, “hasta hace poco tiempo se

consideraba que estos artistas eran los depositarios más importantes de los cuentos tradicionales, las epopeyas étnicas y las músicas tradicionales del Irán. El Naqqāli se representaba antaño en los cafés, en las tiendas de los nómadas, en los hogares y en algunos sitios históricos como los antiguos caravasares. Sin embargo, la pérdida de popularidad de los cafés y la aparición de nuevas formas de diversión han entrañado una disminución del interés por las representaciones del Naqqāli” (UNESCO, 2012).

En Vietnam: “La música y las poesías del ca trù se han venido transmitiendo oral y técnicamente por artistas populares. Antaño efectuaban esta transmisión en el seno de sus propias familias, pero hoy en día acogen a cualquier persona que desee aprender su arte. Debido a las guerras continuas y a una insuficiente sensibilización a su importancia, el ca trù ha ido cayendo en desuso a lo largo del siglo XX” (UNESCO, 2012).

Esta variable es mencionada en ocho casos dentro de la lista de UNESCO (ver Tabla 1).

2. Prejuicio, estigma, desvalorización o falta de reconocimiento de la tradición o práctica

En Chile, desde sus orígenes, la Fiesta de Cuasimodo no ha estado exenta de críticas y comentarios peyorativos que han solicitado su clausura. En 1842 Domingo Faustino Sarmiento escribía respecto a la Fiesta de Cuasimodo en Renca: “Sin embargo, todas estas mojigangas (fiestas) están relegadas a algunos villorrios insignificantes, y es de esperar que en honor a la iglesia y la civilización desaparezcan de todas partes. Aun en Santiago no ha podido desarraigarse de las costumbres populares otras indignidades de este género” (Prado, 2012:14).

3. Falta de participación de la comunidad en las prácticas y expresiones

En Mali, el sanké mon, rito de pesca colectiva en la laguna de Sanké presenta un riesgo de desaparecer producto de la disminución paulatina de sus participantes dentro de la comunidad: “en los últimos años, la popularidad de esta celebración ritual ha decaído, lo cual pone en peligro su existencia. Entre los factores que han creado esta situación cabe mencionar la ignorancia de la historia e importancia de esta tradición, la disminución

paulatina del número de participantes, los accidentes ocurridos durante las celebraciones y el deterioro de la laguna de Sanké provocado por la escasez de lluvias y el desarrollo urbano” (UNESCO, 2012).

Esta variable es mencionada en dos casos dentro de la lista de UNESCO (ver Tabla 1).

4. Pérdida de espacios de realización de la tradición o la práctica

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

5. Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI

En Belarrús, El rito de los Zares de Kalyady (Zares de Navidad): “Este rito festivo es muy apreciado por los habitantes del pueblo de más edad, pero está perdiendo popularidad entre las generaciones jóvenes. Esto podría traer consigo una ruptura de la transmisión de los conocimientos relativos a la fabricación de trajes e instrumentos, la decoración de interiores y la preparación de manjares que van unidas a la celebración del evento. Este patrimonio cultural corre el riesgo de no sobrevivir a la generación actual” (UNESCO, 2012).

En Mongolia, “La música tradicional para tsuur se está perdiendo desde hace algunos decenios por negligencia, así como por la irreverencia manifestada por los jóvenes hacia la fe religiosa y las costumbres folclóricas, y en muchos sitios ya no quedan intérpretes de tsuur ni familias que posean este instrumento. Los cuarenta instrumentos inventariados actualmente se conservan en la comunidad de mongoles uriankhai y la música para tsuur se transmite exclusivamente gracias a la memoria de las generaciones sucesivas, lo cual hace que este arte sumamente vulnerable corra el riesgo de desaparecer” (UNESCO, 2012).

6. Conflicto al interior de la comunidad, de las organizaciones de cultores o con los grupos a cargo de la manifestación del PCI

En Croacia, el canto ojkanje se encuentra en riesgo de desaparecer, entre los factores que se presentan se cuenta: “A los conflictos del pasado reciente y

a la emigración de la población rural a las ciudades, que han ocasionado un descenso del número de habitantes de la región, ha venido a añadirse la evolución del modo de vida. Todo esto ha traído consigo una brusca disminución del número de intérpretes y la desaparición de muchos géneros y estilos antiguos de canto en solo” (UNESCO, 2012).

7. Posición hegemónica y/o influencia negativa de distintas Iglesias sobre la religiosidad popular. Lo que puede provocar un desinterés, conflicto o prohibición para el desarrollo de la Expresión del PCI

En Chile, distintos investigadores manifiestan la posición hegemónica y la influencia negativa que ha tenido la Iglesia Católica y el clero con las comunidades y cultores a cargo de las expresiones de devoción popular como: la fiesta religiosa, el Baile Chino y la vigilia de cantores a lo divino (Ruiz, 1995). Al respecto, Agustín Ruiz señala: “Este rol hegemónico ha hecho que el clero ignore el sentir popular de la fe, marginando la iniciativa del pueblo creyente. Así se ha propiciado la mantención de prácticas religiosas comunitarias de origen prehispánico, como una opción autorrepresentativa” (Ruiz, 1995: 72).

Otros investigadores profundizan en este punto señalando: “Los chinos han sabido resistir, y aún lo hacen con fuerza, el embate de la Iglesia Católica, que, unida al poder político y represivo del estado, ha intentado, y aún intenta, hacer desaparecer esta tradición, o en su defecto "catolizarla", hacerla menos "pagana", estructurar las fiestas de manera que el ritual en general sea católico y que los chinos sean solo una parte de él”(Mercado, 2002b: 1).

Esta variable es mencionada en diferentes investigaciones en Chile (Mercado, 2002B, 2003; Navarrete, 2005; Ruiz, 1995) y en otros países latinoamericanos como Perú, Bolivia, México, entre otros.

8. La comunidad no reconoce la pérdida de cultores o manifestaciones como un riesgo de para desaparición de PCI local

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

9. Falta de líderes dentro de la comunidad que organicen, mantengan y/o den continuidad a las tradiciones y prácticas del PCI

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

10. Pérdida de la lengua originaria en la que se transmite el desarrollo de las prácticas del PCI

En Colombia, “Uno de los cambios no deseados es la pérdida de las lenguas nativas por presión social y cultural o por desuso. Estas pérdidas se traducen en un empobrecimiento cultural de los pueblos indígenas, rom y afrodescendientes con lenguas criollas, y constituye para la nación y para la humanidad una pérdida invaluable de sistemas cognitivos y lingüísticos milenarios. También el castellano, lengua mayoritaria, sufre transformaciones que deben ser conocidas y evaluadas en función de la significación, creación y transmisión del PCI” (Ministerio de Cultura República de Colombia, 2009: 228).

En Chile, esta variable ha sido señalada en el caso de la pérdida de la lengua originaria de las comunidades indígenas Kawésqar, Yagán y Licanantai. En este sentido, en el caso de la cultura Yagán: “Cristina Calderón es la última persona yagan y la única que habla la lengua de su pueblo en forma fluida, lo que la convierte en la exclusiva portadora de una forma de concebir e interpretar el mundo propia de esta etnia milenaria (...)” (CNCA, 2012: 72).

11. Inexistencia de encuentros o reuniones periódicas de los cultores

En China, la tradición del *meshrep* (reuniones festivas) se afectada por diferentes factores que hacen peligrar su viabilidad, entre los cuales se cuenta: “La frecuencia de las reuniones y la cantidad de participantes disminuyen progresivamente, y el número de transmisores de esta tradición que conocen las reglas consuetudinarias y la riqueza de su contenido ha disminuido tremendamente, pasando de varios centenares a unas pocas decenas” (UNESCO, 2012).

v. Factores de riesgo PCI ámbito social-ambiental-económico

Tabla 4. Factores de riesgo PCI ámbito social-ambiental-económico

| Nº | Categoría |
|----|---|
| 1. | Cambio en la estructura productiva o de la actividad económica principal de la zona (de agrícola a forestal) |
| 2. | Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen |
| 3. | Desvalorización monetaria o falta de mercados para comercialización de los productos derivados del PCI |
| 4. | Pérdida y/o expropiación de los espacios de realización de las tradiciones y prácticas del PCI de las comunidades rurales e indígenas |
| 5. | Influencia negativa del turismo y/o de los visitantes respecto al desarrollo y práctica de las tradiciones y manifestaciones del PCI |
| 6. | Los costos monetarios de construcción o preparación que permiten la realización de las tradiciones y prácticas son muy altos |
| 7. | Desastres y crisis medioambientales que afecten directamente al desarrollo y práctica de las tradiciones y manifestaciones del PCI |

Fuente: Elaboración propia.

vi. Caracterización de la categoría factores de riesgo PCI ámbito social-ambiental-económico

1. Cambio en la estructura productiva o de la actividad económica principal de la zona

Como lo señala el antropólogo Marvin Harris, todo cambio en la Infraestructura (las prácticas de producción y reproducción económica) tiene un efecto sobre la Superestructura (los sectores ideológicos y simbólicos), lo que en su desarrollo teórico se conoce por el principio de la primacía de la infraestructura (Harris, M. 1987). En efecto, nuestro país en la Colonia como en la Independencia tuvo dentro de sus principales productos de exportación y consumo interno al trigo y a los cereales de la zona central, cuestión que fue decayendo hacía la mitad del siglo XIX. Así, en el período de auge del trigo y los cereales, la función social de los cantores, cantoras y poetas populares dependían y se sustentaban en la actividad productiva, ellos acompañaban la celebración, el agradecimiento y la retribución por las cosechas cumplidas, entre otras funciones relacionadas a la actividad productiva. No obstante, ya en el siglo XX, con los cambios de uso de los suelos y la entrada de unas nuevas actividades económicas, donde por ejemplo, en la región del Maule se reorientó a la producción forestal, los cantores dejaron de tener un espacio social que los albergara y diera

significado a su oficio, por ende, comenzaron a desaparecer.

De las palabras de don Osvaldo *El Chosto* Ulloa se reconoce la función social y predominio de los cantores a lo poeta en la época donde el cultivo de trigo era una de las actividades más predominantes de la zona central de Chile, así la valoración social de esta tradición oral tenía mucha fuerza entre las comunidades rurales de Pirque:

“Yo me acuerdo cuando tenía como diez años, en esos tiempos se hacían muchas trillas a yegua, en la casa del abuelo mío, sembraba siempre con un tal Ananías Pizarro, que era un buen poeta, cantaba muy bien ese hombre sabía muchísimo y ese hombre era medio fanático para el canto. Y en esos tiempos, como le estaba conversando, había muchas trillas a yeguas, y apenas trillaban el trigo, y a los que trillaban el trigo los celebraban toda la noche con Canto a lo divino, era poca la cueca y la tonada que cantaban en esos tiempos, más era a lo divino porque se juntaban muchísimos, sus seis, siete cantores a lo divino, y cantaban. Y en esos tiempos también se cantaba a cual sabía más, se buscaban los puntos y cantaban y el que no sabía el punto pasaba, no cantaba. Eran en un poquito más en orden que ahora, por ejemplo, si estaban cantando por nacimiento y el otro que no sabía de nacimiento, pasaba. Ahí se juntaba como cantores a lo divino, don Ananías Pizarro, se juntaba el papá, el tío Amador, el tío Lucho, el Salvo Guzmán, Mercedes Pizarro, todos esos eran cantores y cantaban bien” (Mercado, 2003b).

En los Emiratos Árabes, Al Sadu, las técnicas tradicionales de tejido se están perdiendo pues: “el rápido desarrollo económico y transformaciones sociales provocadas por la llegada del petróleo en los Emiratos han causado un fuerte descenso en la práctica de Al Sadu. Las comunidades pastorales de beduinos se han dispersado entre asentamientos urbanos, y cada vez más, las mujeres jóvenes trabajan fuera del hogar” (UNESCO, 2012).

2. Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional en el lugar de origen

En Perú, las canciones Eshuva de la etnia Harákmbut del pueblo de Huachipaire están en riesgo de desaparecer producto de la migración y falta de interés de los jóvenes por mantener la tradición: “la transmisión ha sido interrumpida debido a la falta de interés por parte de jóvenes Huachipaire, migración interna reciente y la influencia y asimilación de elementos

culturales externos. En la actualidad, hay solo doce cantantes conocidos entre los Huachipaire” (UNESCO, 2012).

En Francia, el cantu in paghjella, canto profano y litúrgico tradicional de Córcega, se encuentra en riesgo de desaparecer producto de la emigración de los jóvenes que integran los coros parroquiales. “Pese a los esfuerzos realizados por quienes la practican para reactivar su repertorio, la paghjella ha perdido paulatinamente su vitalidad debido a la brusca disminución de la transmisión oral ocasionada por la emigración de los jóvenes y al consiguiente empobrecimiento de su repertorio” (UNESCO, 2012).

3. Desvalorización monetaria o falta de mercados para comercialización de los productos derivados del PCI

En China, La técnica de fabricación de compartimentos estancos de los juncos chinos está experimentando una regresión producto de su desvalorización monetaria: “como la demanda de juncos ha disminuido enormemente, debido a que los barcos de madera están siendo reemplazados por los de casco metálico, ya solo quedan tres maestros carpinteros que poseen un perfecto dominio de esta técnica” (UNESCO, 2012).

4. Pérdida y/o expropiación de los espacios de realización de las tradiciones y prácticas del PCI de las comunidades rurales e indígenas

En Irán, la narración dramática *El Naqqāli* ha perdido su vitalidad producto de que los sitios históricos (antiguos caravasares) donde se realizaba están dejando de existir: “(...), la pérdida de popularidad de los cafés y la aparición de nuevas formas de diversión han entrañado una disminución del interés por las representaciones del Naqqāli” (UNESCO, 2012).

5. Influencia negativa del turismo y/o de los visitantes respecto al desarrollo y práctica de las tradiciones y manifestaciones del PCI

En Perú, respecto a esta variable se señala: “Los impactos del turismo pueden tornarse perniciosos cuando abusan de formas culturales altamente significantes para los pueblos, como las fiestas patronales por ejemplo, donde la recreación ritual resulta desvirtuada por la explotación de fenómenos exóticos, volviéndose productos artificiales para un mercado

turístico mal informado (VEGA-Centeno, 2004). También hay impactos de formas culturales reflejadas en el área de destino, creando una pseudo estandarización de consumo de modas extrañas” (Crespial, 2008: 292).

En México, se detallan los siguientes riesgos asociados al turismo: “(...), el turismo masivo, sin una planificación adecuada, puede producir un impacto negativo y convertirse en un riesgo grave para las expresiones culturales y tradiciones, y en general para el patrimonio inmaterial de las comunidades que habitan en los lugares de destino. El ejercicio del turismo sin planeación puede ser un factor de alteración o destrucción de las identidades locales. Especialmente destructivo resulta el turismo desinformado que se enfrenta a formas diferentes de expresión cultural, y que sin orientación incurre en un consumo despectivo y folclorizante respecto a las manifestaciones de las comunidades que visita: todo ello puede contribuir a perturbar, banalizar y degradar los ritos y viene del patrimonio cultural de las comunidades locales” (CONACULTA, 2006: 9).

6. Los costos monetarios de construcción o preparación que permiten la realización de las tradiciones y prácticas son muy altos

En China, la técnica de fabricación de compartimentos estancos de los juncos chinos se encuentra en riesgo de desaparecer, entre los factores de riesgo que dificultan su fabricación se encuentra: “A esto hay que añadir que los costos de construcción de los navíos de madera han aumentado como consecuencia de una penuria de materias primas” (UNESCO, 2012).

7. Desastres y crisis medioambientales que afecten directamente al desarrollo y práctica de las tradiciones y manifestaciones del PCI

En Brasil, El Yaokwa, ritual del pueblo enawene nawe para el mantenimiento del orden social y cósmico: “Como el Yaokwa y la biodiversidad local se basan en un ecosistema sumamente delicado y frágil, la continuidad de los dos primeros depende directamente de la conservación de este último. Sin embargo, tanto el ritual como la diversidad se ven gravemente amenazados por la deforestación y toda una serie de prácticas invasivas: explotación intensiva de yacimientos mineros y tierras forestales, ganadería extensiva, contaminación del agua, deterioro del curso superior de los ríos, urbanización incontrolada, apertura de vías terrestres y fluviales, construcción de diques, drenaje y desvío de los ríos, quema de bosques,

pesca furtiva y comercio ilícito de especies salvajes” (UNESCO, 2012).

vii. Factores de riesgo PCI ámbito político-administrativo-académico

Tabla 5. Factores de riesgo PCI ámbito político-administrativo-académico

| Nº | Categoría |
|----|---|
| 1 | Existencia de una legislación nacional deficiente, en relación al PCI |
| 2 | Falta de investigación, identificación, registro y sistematización de tradiciones o prácticas del PCI |
| 3 | Medidas de difusión masivas carentes de pertinencia sociocultural (actos públicos que desacralizan, descontextualizan, farandulizan, etc. la tradición o práctica del PCI) |
| 4 | Uso con fines político de Cultores, Expresiones o tradiciones del PCI |
| 5 | Medidas de salvaguardia o puesta en valor del PCI que son planificadas de manera central, y sin participación de la comunidad o cultores |
| 6 | Falta y/u omisión de las tradiciones o prácticas del PCI en los programas de estudio formales (sobreevaluación de la cultura global versus la cultura local) |
| 7 | A nivel local (regional y municipal), inexistencia de un departamento u organización (pública o privado) a cargo de la protección, conservación, salvaguardia y difusión del PCI como un bien público |
| 8 | Inexistencia de una legislación medioambiental que consagre dentro de sus normativas la protección y conservación del PCI. |
| 9 | Dominación política, conflictos armados, migraciones forzadas, entre otras situaciones de control y dominación que atenten sobre la sociedad, comunidad o personas depositarias de las tradiciones y manifestaciones del PCI. |

Fuente: Elaboración propia.

viii. Caracterización de la categoría factores de riesgo PCI ámbito político-administrativas- académico

1. Existencia de una legislación nacional deficiente, en relación al PCI

En Chile, esta situación ha sido señalada como un factor de riesgo para la salvaguardia adecuada del PCI de nuestro país. Al respecto, Sonia Montecino sostiene como uno de los elementos cruciales que repercute sobre la protección del PCI: “ (...) el primero tiene relación con el hecho de que no existe una política separada para el patrimonio material y el inmaterial , englobándolos a ambos en la noción única de patrimonio cultural” (Crespial, 2008: 223).

Siguiendo a Báez: “Aunque el Estado de Chile suscribió la Convención para la Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial en enero de 2009, aún no se cuenta con una legislación que permita relacionar la declaratoria con

actos efectivos de salvaguardia. Sin este marco legislativo, estos esfuerzos no pasan de ser declaraciones de intenciones sin efectos concretos en las personas y/o comunidades portadoras del quehacer patrimonial” (CNCA, 2012: 5).

En este contexto, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile precisa el problema central sobre este punto: “Queremos insistir que el problema mayor que podemos observar en Chile, no es la falta de instituciones, sino la organización y coordinación de las mismas” (CNCA, 2009: 15).

2. Falta de investigación, identificación, registro y sistematización de tradiciones o prácticas del PCI

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

3. Medidas de difusión masivas carentes de pertinencia sociocultural (actos públicos que desacralizan, descontextualizan, farandulizan, etc. la tradición o práctica del PCI)

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

4. Uso con fines político de Cultores, Expresiones o tradiciones del PCI

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

5. Medidas de salvaguardia o puesta en valor del PCI que son planificadas de manera central, y sin participación de la comunidad o cultores

En Chile, Christian Báez ejemplifica esta situación: “En ese sentido, se hace referencia a controversias en cuanto a la consideración de algunas manifestaciones indígenas como patrimonio cultural inmaterial: “El Estado de Chile, de manera inconsulta al pueblo mapuche, y a nuestro juicio, excediéndose en sus poderes y atribuciones que emanan de su soberanía cultural, quiso, en conjunto con Argentina, postular al *nguillatún* mapuche como patrimonio inmaterial de la humanidad. Si bien las intenciones fueron buenas, la ley debe declarar expresamente que debe pedirse el consentimiento a las comunidades y pueblos afectados, so pena de vulnerar los estándares internacionales de los pueblos indígenas, como es el derecho al consentimiento informado colectivo previo” (CNCA, 2012: 5)

6. Falta y/u omisión de las tradiciones o prácticas del PCI en los programas de estudio formales

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

7. A nivel local (regional y municipal), inexistencia de un departamento u organización (pública o privado) a cargo de la protección, conservación, salvaguardia y difusión del PCI como un bien público

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

8. Inexistencia de una legislación medioambiental que consagre dentro de sus normativas la protección y conservación del PCI

Esta variable es propuesta por los investigadores del estudio.

9. Dominación política, conflictos armados, migraciones forzadas, entre otras situaciones de control y dominación que atenten sobre la sociedad, comunidad o personas depositarias de las tradiciones y manifestaciones del PCI

En la actualidad se pueden nombrar múltiples casos donde producto de la ocurrencia de conflictos armados, diferentes comunidades y culturas son atacadas sistemáticamente violentándose sus derechos humanos y la posibilidad de construir su identidad. Tal es el caso del conflicto armado que hace unas décadas afecta a Colombia, donde comunidades indígenas de la zona en conflicto han visto atropellado sus derechos, siendo desplazados forzados de su territorio, existiendo desapariciones y asesinatos de miembros de su comunidad, como es el caso de las comunidades de la subregión de San Juan.

3. ESTUDIOS SOBRE PCI EN CHILE Y LA REGIÓN METROPOLITANA

a. Situación actual de los estudios sobre PCI en Chile

La revisión bibliográfica respecto a estudios que aborden el estado actual del PCI en la región Metropolitana y en Chile, nos muestra que respecto a su producción esta se encuentra claramente institucionalizada en los organismos del Estado y se enfoca

generalmente al ámbito nacional y específico por región. La lectura y revisión en diferentes publicaciones, bibliotecas públicas y de universidades, nos muestra que el estado del tratamiento del PCI está presente en estudios ligados a las ciencias sociales y las humanidades, específicamente, historia, antropología, sociología y políticas culturales, entre otras.

Para el caso de la región Metropolitana, la revisión bibliográfica da cuenta de un número acotado y escaso de publicaciones, las cuales constituyen un antecedente documental que permite analizar las perspectivas, temas e interés de los investigadores sobre este tema. Dentro de las instituciones públicas que sobresalen destacan las publicaciones del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional referida a poetas populares. Asimismo, es destacable el trabajo de rescate y revalorización de oralidad, historias y cuentos campesinos desarrollados por Fucoa del Ministerio de Agricultura, el cual ha incluido dentro de sus recopilaciones a diferentes relatos de algunas de las comunas rurales de la región Metropolitana.

En términos generales, se constata la inexistencia de estudios originales o compilatorios de producción académica o institucional sobre PCI en la región Metropolitana, existiendo solo un texto que trata el tema de los cantores a lo humano y lo divino en la provincia de Melipilla como un texto completo tanto de estas prácticas como de sus cultores (Dannemann, 2011). Además actualmente se han elaborado guías de patrimonio cultural que poseen apartados con el tema de patrimonio intangible, como las desarrolladas en las comunas de San Bernardo y Calera de Tango (I.M. de Calera de Tango, 2012; Carrasco, 2008). Lo mismo acontece con la producción académica, la cual a la fecha no ha generado documentos que profundicen respecto al estado del arte del PCI en sus diferentes ámbitos, sino por el contrario existe una fragmentación de trabajos en diferentes soportes (escritos, sonoros y audiovisuales) que abordan aisladamente tradiciones festivas o cultores del PCI a escala comunal de la región.

Ahora bien, como nuestro objetivo es construir un mapa respecto a las investigaciones o estudios publicados que hacen referencia al PCI en Chile. Desarrollaremos una sucinta caracterización de los contenidos abordados en ellos, haciendo hincapié en los apartados o temas que competen al PCI de las comunas de la región Metropolitana.

A la fecha, existen tres textos con la denominación Estados del Arte del PCI en Chile, publicaciones a cargo de profesional de la Dibam (Navarrete, 2005) y por parte de Crespial (2008 y 2010). Como también, una publicación del 2009 del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que entra en esta misma categoría de estudios. En términos generales, el conjunto de estas publicaciones comparte una misma agenda que abordan los siguientes puntos:

- Las características de la legislación vigente del PCI.


- Las instituciones gubernamentales y civiles que realizan una labor de investigación, intervención o educación del patrimonio inmaterial.
- Los proyectos, temas e investigaciones más relevantes a la fecha.
- La generación de reflexiones y propuestas sobre los principales conceptos en torno a la gestión política, institucional y las proyecciones del PCI para su conservación y salvaguardia.

Así, las preocupaciones teóricas de esta primera etapa de producción académica están centradas respecto a los procesos institucionales y políticos en los que emerge la preocupación por el PCI en el Estado chileno y sus instituciones públicas y privadas.

Ahora bien, en estos textos, en lo que respecta a nuestro interés por la región Metropolitana, se destaca dentro de esta preocupación política, el objetivo institucional de conseguir la proclamación de una obra cultural intangible al patrimonio mundial UNESCO, el caso del “Canto a lo divino en la zona central de Chile” (Navarrete, 2005; Montecino, 2008; CNCA, 2009; Sepúlveda, 2009). Así, desde el año 2002 se viene trabajando sistemáticamente en la valoración y difusión de esta expresión poética, desarrollando un fortalecimiento interno (Navarrete, 2005), como también, potenciando los proyectos de investigación de esta línea, fundamentalmente los trabajos en las comunas de Pirque, Paine, entre otras (Mercado, 2002, 2003, 2006). Como ejemplo claro de este énfasis referido al “Canto a lo divino, Canto a lo poeta”, es que en las II Jornadas de Patrimonio Inmaterial organizadas por el Centro Cultural de España, se tiene dentro de las presentaciones de cultores a representantes de este arte poética, como son el recién fallecido guitarronero don Santos Rubio de Pirque y a don Manuel Gallardo de Aculeo.

En paralelo con estos textos institucionales, la producción investigativa de los últimos cinco años comparte algunas de las características antes descritas (Centro Cultural de España, 2010) y en algunos casos traslada la discusión hacia aspectos más críticos respecto a los procesos de patrimonialización en comunidades indígenas del norte grande (Pineda, 2008) y del sur de Chile (Guerra y Skewes, 2008), y en este sentido, se profundiza sobre los aspectos de riesgo vinculados con los derechos de autor de las obras del PCI de sus comunidades (Pineda, 2010).

Otra línea de trabajos aborda referencialmente la relación de la política cultural del PCI y los pueblos originarios pertenecientes a Chile (Báez, 2012). El texto presenta dos iniciativas de salvaguardia del PCI y se centra en algunos de los nudos críticos de esta relación, puntualizando la necesidad de que exista una legislación que permita relacionar la Convención UNESCO con aspectos efectivos de salvaguardia orientados a las comunidades indígenas de nuestro país.



Este año 2012 Daniela Marsal publicó un libro compilatorio que recoge diversos artículos que reflexionan en torno al patrimonio cultural en Chile. Destacamos el artículo de Edmundo Bustos quién en su texto *Desafíos del Estado en la protección del patrimonio inmaterial* (2012: 173-196), realiza una revisión sintética sobre tres puntos: primero, las características de la legislación vigente del PCI, en segundo lugar, presenta los acuerdos y convenios internacionales suscritos por nuestro país en esta materia; y finalmente hace una revisión de diversas experiencias del PCI (Baile Chino Cai-Cai, cuasimodistas, Canto a lo divino) que les sirve de ejemplo para analizar la posición y actuar del Estado (como de otras agentes) frente al control de la tradición, al cambio cultural y a las medidas de salvaguardia de tales expresiones y cultores del PCI. De este cruce de experiencias plantean una línea de análisis que busca interpelar y propiciar una acción del Estado en pro de la generación de políticas públicas de mayor pertinencia sociocultural capaces de proyectar una real protección del patrimonio y la identidad popular, considerando su fragilidad, sus fortalezas y la necesaria participación de las propias comunidades en el desarrollo y fortalecimiento del PCI en nuestro país.

Finalmente, se presentan dos textos que abordan específicamente el PCI de la región Metropolitana. En primer lugar, el reporte estadístico de patrimonio inmaterial (2011. b), presenta cifras de consumo cultural del PCI, de las cuales se pueden delinear públicos tipo, donde para la región Metropolitana un 23,5% declaran asistencia a fiestas religiosas, donde la población de adultos es la que ostenta una mayor asistencia; luego la asistencia a muestras gastronómicas con un 4,6%. Estos corresponden a los datos que se pueden destacar para la región Metropolitana. El último texto de importancia para esta revisión corresponde al libro *Tesoros Humanos Vivos* (2012). En él se presentan una lista de las postulaciones del año 2009 al 2011 donde se consignan los cultores y comunidades correspondientes a la región Metropolitana (CNCA 2012: 168-179).

III. MARCO CONTEXTUAL

1. CARACTERIZACIÓN DE LAS 18 COMUNAS RURALES DE LA REGIÓN METROPOLITANA Y EL ESTADO DEL PCI

a. Caracterización de la región Metropolitana y de sus comunas rurales⁹

La región Metropolitana se entiende entre los paralelos 32°55' y 34°19' de latitud sur y 69°46' y 71°43' de longitud oeste. Posee una superficie, de 15.403,2 kilómetros cuadrados, siendo además la única región del país que no tiene un borde costero. Es el núcleo administrativo, industrial, comercial, financiero y cultural del país que concentra la mayor actividad del quehacer nacional.

Administrativamente la región Metropolitana se compone de 6 provincias: Santiago, Maipo, Talagante, Cordillera, Chacabuco y Melipilla. Según las proyecciones efectuadas hacia el año 2011 por el Censo de la Población 2002, se estima que la población ascendería a los 6.945.593 habitantes.

Su geografía está claramente definida por cordones montañosos que diferenciándose las tres entidades fundamentales como lo son la cordillera de la Costa, la depresión intermedia y la cordillera de los Andes.

Con un clima mayoritariamente templado cálido con estación seca prolongada y una hidrografía representada principalmente por el río Maipo y sus afluentes como el Mapocho, el Yeso y el Colorado, transforman a su área rural como un lugar propicio para el desarrollo de la agricultura, fruticultura y la industria vitivinícola.

Las comunas rurales de región Metropolitana, poseen una clara vocación productiva ligada a la agricultura, transformándola en una de las principales regiones productivas del país, aportando aprox. el 16% del PIB agrícola nacional; concentrando cerca del 25% de la producción de hortalizas, el 25% de la producción de carne de cerdo, el 32% de la producción de aves y el 17% de la producción de flores del país.

Esta clara vocación agrícola que se aprecia en toda la región, esencia de la cultura tradicional chilena de la zona central de Chile, se transforma en uno de los espacios fundamentales de sociabilidad y permanencia de las tradiciones campesinas y de la cultura local de cada comunidad.

⁹ Para la caracterización de las distintas comunas, la información se ha extraído del CENSO de Población realizado el año 2002. Las distintas cantidades de habitantes de cada comuna, corresponde a cifras proyectadas al año 2011, a través de estudios que se derivan del CENSO 2002 y que se encuentran en el Biblioteca del Congreso Nacional (2008). *Reporte Estadístico Comunal*, Chile.

i. Provincia Cordillera

La comuna de Pirque se encuentra ubicada a 2,8 kilómetros de la comuna de Puente Alto. Posee cerca de 21.745 habitantes, según la proyección del censo 2002 para el año 2011.

San José de Maipo está ubicado a 48 kilómetros de la ciudad de Santiago. Es la comuna más extensa de la región Metropolitana, cuyos límites colindan en la parte oriental con Argentina. Cuenta con una población cercana a los 14.316, con una densidad poblacional de 0,03 hab./ha, la cual se concentra mayoritariamente en el área urbana del pueblo administrativo del mismo nombre.

En ambas comunas, las principales actividades económicas que se desarrollan son la minería, la extracción de áridos, la explotación de canteras de piedra, el comercio de productos locales como almendras, nueces y las artesanías en piedra laja y alabastro, las cuales conviven con faenas agrícolas y vitivinícolas, junto con un creciente flujo turístico que se ha impulsado en los últimos años.

ii. La provincia de Chacabuco

Colina está ubicada a 14 kilómetros al norte del centro de Santiago. Es la capital provincial. Posee varias localidades que son clave para este estudio como Chicureo, Las Canteras y Esmeralda. En las últimas décadas ha sufrido un explosivo crecimiento demográfico, inmobiliario y comercial, lo que ha impulsado la construcción de nuevas vías de acceso, encaminándose en el corto plazo a integrar la zona urbana de Santiago. Posee una población cercana a las 104.231 habitantes, convirtiéndose junto con Melipilla en las dos comunas más pobladas fuera del área urbana metropolitana.

La comuna de Tiltill, al norponiente de la región Metropolitana, tiene actualmente una población que se acerca a los 16.096 habitantes, de los cuales un 44,7% corresponde a población rural (CENSO, 2002). Su principal actividad económica es la hortifruticultura, sin embargo, también presenta actividades comerciales e industriales.

Al norponiente de Tiltill, se encuentra la comuna de Lampa, caracterizada por ser una comuna donde se mezclan lo urbano y lo rural. Su espacio corresponde a terrenos mayormente llanos y elementos geográficos de poca altura en el sector norte, por lo que se transforma en una localidad muy propicia para el desarrollo de la agricultura especialmente en las localidades de Batuco y Valle Grande. Su población es mayoritariamente de origen campesino, ligados a actividades de chacra y hortalizas, la cual asciende a los 57.929 habitantes, que se distribuyen en una superficie de 452 km². En las últimas décadas se ha incrementado en la zona una presencia industrial e inmobiliaria.

iii. Provincia de Talagante

La comuna de Talagante se encuentra ubicada 35 km al suroeste de Santiago, y es la capital de la provincia homónima. Sus tierras son regadas por las aguas de los ríos Mapocho y Maipo, los cuales cruzan el territorio comunal, donde su principal actividad está dada por la agricultura, la cual ha ido en los últimos años decreciendo, transformándose el área de servicios como el sector mayoritario de empleo e ingresos. Su población borde los 73.380 habitantes.

El Monte, se encuentra ubicado al poniente de Talagante y a unos 50 kilómetros de la capital de la región Metropolitana. Con una población estimada en 24.636 habitantes, su labor productiva está mayoritariamente ligada a las tareas del campo, en especial la agricultura en el cultivo intensivo y de chacarerías.

Peñaflor como comuna, está ubicada distante a 37 kilómetros en dirección suroeste de Santiago centro. Su población aproximada es de 81.669 habitantes. El radio rural de la comuna se compone por numerosos fundos, parcelas y campos, manteniendo el ambiente rural y la tradición agrícola como principal fuente laboral y productiva.

La comuna de Padre Hurtado se encuentra ubicada a 23 kilómetros al suroeste de Santiago, en la Depresión Intermedia de la región Metropolitana. Con una población aproximada a los 47.356, que se distribuye en una superficie de 83,48 km². Su población urbana se localiza en un pequeño sector al este de la comuna, concentrándose principalmente alrededor del camino a Melipilla y del camino a Valparaíso. Mientras que la población rural se ubica en varias localidades al oeste y centro de la comuna en su extensa área rural , que corresponde al 75% de la superficie territorial

Isla de Maipo es una comuna agrícola, principalmente dedicada al cultivo de viñedos, y otros frutos y cultivos, los cuales son regados por las aguas del río Maipo. Se encuentra ubicada al sur poniente de la región Metropolitana a unos 40 km de Santiago y a 12 km, de la capital provincial de Talagante. Con una superficie aproximada de 189.1 km². Su población se eleva a los 30.419 habitantes aproximadamente, de los cuales un 73.12% es urbana y el 26.88% es rural.

iv. Provincia del Maipo

La comuna de Buin perteneciente a la provincia de Maipo, se encuentra a 35 km al sur de la capital regional. Limita al norte con la comuna de San Bernardo, al sur con la comuna de Paine, al este con la comuna de Pirque, y al oeste con la comuna de Isla de Maipo. Su población se eleva a los 71.719 habitantes. Su principales fuentes productivas están ligadas al agro, una creciente industria y a los servicios. Su cercanía con la capital la han transformado en una ciudad “dormitorio”.

Calera de Tango, como comuna se emplaza en un territorio de 72 km², al sur de Santiago, en el denominado Valle de Tango. Con una población cercana a los 24.639 habitantes, ha crecido aceleradamente como un polo dormitorio-residencial de la capital, pero manteniendo activamente su vocación agrícola, la cual es potenciada por sus fértiles tierras regadas por el río Maipo, que dan origen al cultivo intensivo de frutales, hortalizas y posibilitan además la actividad ganadera.

Paine en su distrito comunal posee una superficie que se extiende a los 820 km². Su población es cercana a los de 64.222 habitantes, correspondiendo un tercio a población es rural. Su economía se basa principalmente en la agricultura En el último tiempo se han instalado numerosas agroindustrias en el sector. Dentro de la comuna se sitúa la laguna de Aculeo, rico lugar de turismo y tradiciones.

v. Provincia de Melipilla

Alhué está ubicado al sureste de Melipilla posee una superficie de 845 km² y una población de cercana a los 4.627 habitantes. Un 41,53% corresponde a población rural y un 58,47% a población urbana. Sus principales actividades son los viñedos y la minería con una explotación subterránea de oro, plata y cobre.

La comuna de María Pinto se ubica en el valle del estero Puange a tan solo 38,79 km de la ciudad de Santiago y a 26 km de la capital provincial de Melipilla. Con una superficie de 393,5 km², su población de 11.479 habitantes (con un 80% de población rural) se reparte por la comuna en 18 localidades distintas: La Palma, Ibacache, Chorombo Alto, Chorombo Bajo, Las Mercedes, El Rosario, El Redil, El Bosque, Santa Emilia, Los Rulos, Baracaldo, La Estrella, Santa Luisa, Isla de Rojas, Lo Ovalle, Cancha de Piedra, El Parrón, Ranchillo y María Pinto. Su principal actividad está dada por la agricultura, en el cultivo de frutales, hortalizas, maíz, y viñedos.

La comuna de San Pedro, también conocida como San Pedro de Melipilla, se ubica al suroeste de la capital provincial de Melipilla. Su población es una de las más reducidas del área metropolitana, la cual se acerca a los 7.992 habitantes, correspondiendo a un 80% de población rural. Es una comuna eventualmente agrícola, en donde sus habitantes trabajan en una economía social, colectiva y familiar, principalmente en el cultivo de la frutilla, frutales y viñedos. La otra fuente laboral son los extensos campos con criaderos de aves y cerdos para el consumo nacional y exportador.

Melipilla, es la capital de la homónima provincia. Se ubica al sur oeste de la región Metropolitana, a 60 kilómetros de la ciudad de Santiago. Tiene una superficie de 1.338 km², donde 1.324 km², corresponde al área rural, determinando si clara vocación agrícola. Según las cifras del CENSO 2002, tiene una población de 108.540 habitantes, de los cuales un 34,5% corresponde a población rural. Espacialmente ocupa la vertiente

oriental de la cordillera de la Costa y un pequeño sector de la depresión intermedia.

Curacaví es una comuna inmersa entre cerros de la cordillera de la costa en la zona central. Con una superficie aproximada de 693 km². Su población es cercana a los 28.525 habitantes, de los cuales un 36% se reparte en el área rural. Con un clima templado mediterráneo con una estación seca prolongada destacando altas temperaturas en verano y bajas en invierno, este valle es uno de los predilectos para el cultivo de frutales y viñedos, los cuales son reconocidos ampliamente por su calidad.

b. Antecedentes bibliográficos del estado actual del PCI en las comunas rurales de la región Metropolitana

Según los antecedentes de investigación previos, la situación actual del PCI en las 18 comunas rurales de la región Metropolitana que considera este estudio, en materia de bibliografía referida en torno a publicaciones y artículos, es escaso. Podemos observar que se hace representativo de estos trabajos un mayor desarrollo histórico a modo de narrar hechos puntuales, indicando temporalmente determinados hitos y rescatando algunos de los notables personajes de cada espacio territorial. El tratamiento que se da en torno al ámbito cultural, se ve relegado en las publicaciones a festividades propias del orden gubernamental comunitario, celebraciones variadas, y en escasos ejemplos a festividades religiosas y a la permanencia de tradiciones, vinculados a la labor de sus cultores, y no como una práctica o esencia del PCI de la región o de un determinado espacio geográfico administrativo.

Respecto a las prácticas del PCI y las tradiciones de los pueblos originarios, las publicaciones referidas al área rural de la región Metropolitana es inexistente. Se tiende en los trabajos a mencionar a los pueblos originarios como antecedentes a la situación actual de la población que habita el área en estudio, relegando su existencia al ámbito de la “prehistoria” local. Por tal motivo, se recomienda tomar las obras bibliográficas como referencia en torno a los antecedentes que se pudieran extraer de estos trabajos, debiendo fundamentarse y complementarse con las tareas futuras del catastro del PCI en esta área, y la caracterización territorial, demográfica y económica que debe hacerse de cada espacio territorial

De acuerdo a ello y a la información extraída de las referencias bibliográficas, de forma tentativa se ha elaborado una tabla de contenidos, que se basa en las extracciones de información de aquellas prácticas y cultores que son mencionados, reconocidos y consignados en los diversos trabajos y escritos que se revisaron. Hay que aclarar que sin perjuicio de lo anterior, la labor que se desarrollará en terreno puede entregar mayor certeza en estos datos y un panorama más fiel a la realidad actual de la región y del PCI existente.

| |
|--|
| Melipilla |
| Canto a lo humano y divino |
| Alfareros |
| Carreras a la chilena |
| Festival del Choclo de Cabello Rubio en Culiprán |
| Fiesta de la Chicha de El Bajo |
| Palomitas |
| Talagante |
| Cuasimodo |
| Cantora: Rosa Ester Soto |
| Ceramista: Marisol Olmedo |
| Ceramista: María Olga Espinosa |
| El Monte |
| Chicheros: Silvano Jara, Hernán Urbano Pinto e Iriana Larenas. |
| Alhué |
| Canto a lo humano y divino |
| Fiesta de la Purísima |
| Cuasimodo |
| Quema de Judas |
| Oralidad: el diablo y otros cuentos |
| Carreras a la chilena |
| Artesanía: hilado en uso y telares: Carmelita y Margarita Serrano, Elisa Núñez, Graciela Labraña, Isaías González. |
| Talabartería: chupallas, herrería y aperos |
| San Pedro |
| Canto a lo humano y divino |
| Fiesta del Niño Dios de Loica |
| Telares |
| María Pinto |
| Canto a lo humano y divino |
| Festival de María Pinto |
| Peñaflo |
| Cerámica de El Muelle: Teresa Castro Barrales |
| Fiesta del Niño Dios de Malloco |
| Cuasimodo |
| Curacaví |
| Chicheros |
| Dulceros |
| Cuasimodo |
| Padre Hurtado |
| La cerámica de El Muelle (Teresa Castro Barrales) |
| Fiesta de Cuasimodo |
| Leyendas |

| |
|--|
| Isla de Maipo |
| Fiesta de la Virgen de la Merced |
| Baile Chino de la Virgen de la Merced |
| Fiesta de la Vendimia |
| Buin |
| Fiesta de la Virgen de la Purísima de Maipo |
| Las Criollitas de Buin (Cantoras de Rodeo) |
| La semana Maipina |
| Paine |
| Fiesta religiosa en Valdivia de Paine |
| Agrupaciones de Cultores de Cantares y Tradición de Aculeo |
| Fiesta de la vendimia |
| María Quintanilla, conocida como Tita, de Pintué |
| La fiesta de la Virgen del Carmen en Aculeo. |
| Pablo Cerda, Audomiro Cerda y el cantor Alberto Cerda. |
| Ricardo Gárate, de Los Hornos |
| Samuel Cornejo, de Los Hornos |
| Águila Sur. Trilla a yegua suelta |
| Los Chacareros de Paine |
| Fiesta religiosa de la Cruz de Mayo |
| Festival de la sandía de Paine |
| Pirque |
| Juan Pérez Ibarra. Santa Rita de Pirque (Guitarronero) |
| Alfonso Rubio y Angélica Muñoz (Guitarronero) |
| Jessica Díaz Artesana |
| Guitarroneros |
| Marco Mortgnoni. Agrupación de artesanos de Pirque. |
| Rodeos en la media luna de Pirque. |
| Los herederos del Guitarrón |
| Colina |
| Don Luis Pérez Soto, cantero |
| Luis Covarrubias, artesano cantero. |
| Asociación de Cuasimodistas de Colina |
| San José de Maipo |
| Personajes del Tren del cajón del Maipo |
| Arrieros |
| El canto del Cajón del Maipo |
| Canto y poesía del cajón |
| Lampa |
| La Batucana, Griselda Núñez |
| Artesanía en Totora |
| Fiesta de Cuasimodo |

| |
|--|
| Poetas populares |
| Til-Til |
| Baile Chino de Caleu |
| Alférez Nelson Villanueva Baile Chino de Caleu |
| Cuasimodos de Til-Til |
| Festival de la Tuna |
| Grupo Quinchamalí |

IV. METODOLOGÍA

1. OBJETIVOS DEL ESTUDIO

a. Objetivo general

Identificar, registrar y caracterizar el Patrimonio Cultural Inmaterial, junto con sus cultores y cultoras, presente en las dieciocho comunas rurales de la región Metropolitana.

b. Objetivos específicos

- Identificar y registrar las expresiones del PCI de las localidades rurales de la región metropolitana.
- Caracterizar sociodemográficamente a los cultores y cultoras, individuales y colectivos, que desarrollan el PCI indicado en las fichas de registro.
- Conocer el estado de riesgo de estas manifestaciones y esbozar posibles estrategias de salvaguardia de las manifestaciones en riesgo.
- Identificar cultores potenciales participantes del Programa Portadores de Tradición región Metropolitana, facilitando así la transmisión de los saberes y quehaceres asociados al Patrimonio Cultural Inmaterial.

2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ESTRATEGIA METODOLÓGICA

El presente estudio se inscribe en las investigaciones de alcance descriptivo, los cuales buscan especificar propiedades, características y rasgos importantes de un fenómeno a analizar (Hernández et al., 2006), que para este caso se refiere a identificar y registrar las manifestaciones del PCI de dieciocho comunas de zonas rurales de la región Metropolitana. Cabe destacar que en la actualidad no existen estudios que aborden el tema específico en PCI en las comunas rurales de la región Metropolitana.

Para lograr esta meta y cumplir con los objetivos definidos para esta investigación, se ha planteado una estrategia de investigación siguiendo un *modelo de dos etapas* (Hernández, et al., 2003: 20). En este sentido, se aplicó un enfoque cuantitativo y luego un enfoque cualitativo, presentándose los resultados en función a dos apartados de análisis, el primero aborda la caracterización sociodemográfica de los y las cultoras desde un enfoque cuantitativo, y un segundo, respecto de caracterización de las

manifestaciones y el estado de riesgo del PCI a partir de un enfoque cualitativo.

Para el caso de la etapa de investigación cuantitativa esta obedece a un diseño no experimental de tipo transeccional descriptivo (Hernández, et al., 2006: 208). Los diseños de investigación transeccional descriptivos producen datos en un solo momento, con el propósito de describir variables y analizarlas estadísticamente, con esta información se generó una caracterización regional del PCI y de sus cultores en dos niveles territoriales, por comuna y provincias.

En tanto, la etapa de investigación cualitativa obedece a un *diseño etnográfico mixto* (Hernández, et al., 2006: 698). Este diseño tiene una orientación parcialmente positivista, según el cual se producen datos cuantitativos y cualitativos, que en este caso, se refieren al estado de riesgo del PCI de los cultores individuales y colectivos, como también expresiones culturales del PCI. Como resultado de esta etapa se describen individualmente (desagregados a nivel de cada expresión del PCI investigado) el estado de riesgo y las características generales en términos estadísticos y narrativos por comunas y provincias según las variables del estudio.

3. UNIVERSO: MUESTRA Y UNIDAD DE ESTUDIO

La investigación se desarrolló en dieciocho (18) comunas rurales de la región Metropolitana, pertenecientes a las provincias de Melipilla, Talagante, Maipo, Cordillera y Chacabuco, específicamente a las siguientes comunas:

- Provincia de Melipilla: Melipilla, Alhué, Curacaví, María Pinto, San Pedro.
- Provincia de Talagante: El Monte, Padre Hurtado, Isla de Maipo, Peñaflor, Talagante.
- Provincia del Maipo: Paine, Buin, Calera de Tango.
- Provincia Cordillera: San José de Maipo, Pirque.
- Provincia de Chacabuco: Colina, Lampa, Til-Til.

Dentro de este contexto, el universo de estudio lo comprende los cultores y cultoras, individuales y colectivos, y las expresiones culturales del PCI en su contexto de desarrollo local pertenecientes al área de estudio antes señalada.

a. Unidad de estudio

Para el presente estudio la denominación de cultores y expresiones son las unidades de

estudio a investigar:

- **Cultores:** personas y comunidades portadoras estratégicas de manifestaciones del PCI, que desempeñan y resguardan diversas expresiones y conocimientos representativos de la identidad local.
- **Expresiones:** tradiciones y expresiones orales; usos y organizaciones sociales; rituales, actos festivos y ejecuciones danzarias; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, medicina tradicional y/o indígena; técnicas de artesanía o tecnología tradicional.

b. Muestra

La muestra considera el conjunto de cultores y expresiones del PCI a incluir en el estudio, la característica de la muestra es que esta es dirigida (Hernández, et al., 2006: 565). La selección de los casos se realizó considerando la información surgida a partir de la revisión bibliográfica y documental en torno al estado del PCI de la región Metropolitana y las 18 comunas que integran el estudio como también, a la información otorgada por las contrapartes municipales que apoyen esta investigación, lo cual posibilite ubicar geográficamente a expresiones y cultores, e identificar los informantes más idóneos y representativos de la identidad local. El listado total de los entrevistados del estudio aparece detallado en el Anexo 1 (Detalle de entrevistados presentes en el estudio).

Así, este tipo de muestra dirigida permitió enfocarnos en los casos que interesan a la investigación y que ofrecen una gran riqueza para la recolección y análisis de los datos. Finalmente, considerando las características temporales de la investigación la cual posee un tiempo acotado para la ejecución del trabajo de terreno, el muestreo podrá ser de conveniencia (Hernández, et al., 2006: 571), es decir, se accedió a los informantes que se encontraron disponibles y a los cuales se tuvo acceso en el período investigativo.

4. TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE INFORMACIÓN Y PROCEDIMIENTO DE REGISTRO

Las técnicas de producción de información en terreno se enmarcan en una estrategia de aproximación *etnográfica mixta*, que implica la aplicación de una ficha de registro en el contexto cotidiano de vida de los entrevistados. El trabajo de campo se desarrolló entre los meses de junio y octubre del 2012.

a. Revisión bibliográfica

Se llevó a cabo una exhaustiva revisión bibliográfica que contempló documentos, archivos y material audiovisual, tanto de estudios nacionales en torno al estado del PCI de la región Metropolitana, como también, a estudios nacionales y extranjeros respecto al concepto de riesgo del PCI. Se accedió a los catálogos de diferentes instituciones públicas, tales como los diversos archivos de la Biblioteca Nacional, el Catálogo Bello de la Universidad de Chile y el sitio Cibertesis, el catálogo de PUC de Chile, la Biblioteca del Congreso de la República, Portal Patrimonio, Cedoc del CNCA, entre otros. Se visitaron portales bibliográficos como Dialnet que posee acceso a las diversas bibliotecas y revistas especializadas de Europa, los sitios de UNESCO, entre otros. Además de búsquedas temáticas avanzadas a partir del buscador de Google.

b. Ficha de registro de PCI

En una primera etapa, la ficha de registro del PCI se construyó colaborativamente y conjunto por el Departamento de Estudios y la Sección de Patrimonio. La ficha se estructuró en dos grandes apartados, el primero que se propone la caracterización sociodemográfica de los cultores y expresiones, y la segunda parte, que intenta profundizar en una descripción general de las expresiones y cultores del PCI, centrándose en el eventual estado de riesgo de la misma.

En función a la revisión bibliográfica sobre el concepto de riesgo del PCI realizada por los investigadores a cargo de este estudio, se procedió a la elaboración de una propuesta de reestructuración de la segunda parte de la ficha, incorporando nuevas preguntas que permitieran profundizar y contextualizar el eventual estado de riesgo de las expresiones y cultores del PCI. Finalmente, la contraparte técnica de Estudios y la Responsable de la investigación, considerando la propuesta entregada de la ficha de registro, determinaron el formato definitivo del instrumento a aplicar.

La ficha de registro del PCI (ver Anexo 1) se trata de un instrumento de tipo estructurado que contiene un primer apartado estandarizado, el cual aporta la información de la etapa cuantitativa del estudio, y un segundo apartado que entregará los datos de la etapa cualitativa del estudio. Metodológicamente, su aplicación se enmarca en el contexto de una entrevista estructurada y guiada por el investigador, que prescribe qué ítems se preguntará y en qué orden.

La aplicación de las fichas de registro estuvo a cargo del investigador, fue individual, única y grabada digitalmente, teniendo aproximadamente un tiempo de aplicación de una hora. Según la planificación del trabajo de campo del estudio, se debió abarcar un total de tres comunas por mes, en un período total de tres meses y tres semanas de trabajo de terreno. En función a lo anterior, se proyectó que en este período se pueden

realizar un tope de cinco visitas por comuna, lo cual permitió la aplicación de un máximo de dos fichas por cada visita considerando a cultores que viven en el mismo poblado o localidad, y la aplicación de una ficha en el caso de un cultor que se encuentra en una localidad rural de difícil acceso.

En cuanto a los procedimientos de registro, se utilizó la ficha de registro, se realizó un registro fotográfico y se solicitaron fotografías personales a los entrevistados, y se registró digitalmente la aplicación de las entrevistas.

En algunas comunas, previo a la visita a terreno se tuvo un acercamiento con las contrapartes municipales con la finalidad de obtener mayor información de la comuna y los cultores individuales y las agrupaciones para tomar contacto telefónico individual previo a la aplicación de las fichas de registro de manifestaciones del PCI. La planificación del proceso de producción de información y el cronograma de visitas a las comunas se detalla en la Carta Gantt.

5. PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

El análisis de la información cuantitativa se enmarca dentro de la *estadística descriptiva para cada variable* (Hernández, et al., 2006: 419) que posibilitó la caracterización de los cultores y expresiones del PCI según el muestreo seleccionado. Las variables de la investigación que se describirán están compuestas por varios ítems, los cuales son presentados en tablas y gráficos con las estadísticas fundamentales, siendo descritos y desagregados por dos niveles territoriales: por comuna y provincia.

La ficha de registro del PCI contiene preguntas cerradas y una de tipo abierta. En el caso de las preguntas cerradas éstas contienen opciones de respuesta que fueron previamente delimitadas por el equipo a cargo de la elaboración del instrumento, las cuales incluyen respuestas dicotómicas y varias opciones de respuesta. En este sentido, los niveles de medición de cada ítem según las variables de identificación, serán de *nivel de medición nominal*, es decir, que existen dos o más categorías del ítem, por ejemplo, la variable género que es dicotómica; y *categorías* que posee tres o más categorías (Hernández, et al., 2006), como es el caso de la proveniencia cultural que presenta 14 categorías. Finalmente, en un caso presenta un *nivel de medición ordinal*, el cual se refiere al ingreso monetario total del hogar que responde a categorías que sí indican categorías de jerarquía, en este caso de nivel socioeconómico de los entrevistados.

Se utilizaron estadísticos descriptivos, principalmente frecuencias y porcentajes, para caracterizar a cultores —individuales y colectivos— y expresiones del PCI. Dentro de las variables que se utilizaron para describir a cultores. En función a este análisis estadístico descriptivo se construyó el apartado de “Caracterización sociodemográfica

de los cultores individuales y colectivos”, considerando un nivel regional, provincia y comunal.

Dentro de las variables de identificación del cultor individual y localización que fueron cruzadas para obtener un análisis comunal, provincial y regional tenemos a tres (3) variables de: *género, nivel educacional y ámbito del PCI*. Finalmente, las siguientes tres (3) variables de: *ocupación, ingreso monetario y sus fuentes de financiamiento*, tuvieron un análisis descriptivo a nivel provincial y regional sin cruce de variables. El análisis de este tipo de variables de identificación y localización se justifica en que permiten al lector construir una imagen general de los Cultores y Expresiones del PCI a nivel regional y provincial.

Cabe señalar, que las demás variables de identificación del cultor individual y localización son incluidas en el apartado de “Fichas de registro del PCI” según cada cultor y expresión, siendo ordenadas a nivel comunal. A continuación, se presenta una tabla explicativa de las variables a analizar desde el nivel comunal, provincial y regional.

| Ítem de la ficha | Variables | Ficha Individual | Comunal | Provincial | Regional | Cruce de variables |
|--|---------------------------|------------------|---------|------------|----------|--------------------|
| Antecedentes básicos | Rut | | | | | |
| | Nombre y apellidos | x | | | | |
| | Género | x | x | x | x | x |
| | Proveniencia cultural | x | | | | |
| | Lengua | x | | | | |
| Antecedentes de nacimiento | Fecha de nacimiento | x | | | | |
| | Comuna | x | | | | |
| | Lugar | x | | | | |
| Localización | Dirección | | | | | |
| | Comuna | x | | | | |
| | Lugar | x | | | | |
| Antecedentes educativo-laborales | Nivel educacional | | | x | x | x |
| | Ocupación | | | x | x | |
| | Ingreso monetario | | | x | x | |
| Antecedentes de formación y financiamiento | Formación en la práctica | x | | | | |
| | Depositario fondo público | | | x | x | |
| Datos de contacto | Email | x | | | | |
| | Sitio web | x | | | | |

| | | | | | | | | |
|----------------------|--------------|---|---|---|---|---|--|--|
| | Teléfonos | | | | | | | |
| Actividad del cultor | Especialidad | x | x | x | x | x | | |

– Identificación de cultor individual.

- Antecedentes básicos (7 ítems de preguntas).
- Antecedentes de nacimiento (3 ítems de preguntas).
- Localización (3 ítems de preguntas).
- Antecedentes educativo-laborales (3 ítems de preguntas).
- Antecedentes de formación y financiamiento (2 ítems de preguntas).
- Datos de contacto (4 ítems de preguntas).
- Actividad del cultor (1 ítem de preguntas).

Dentro de las variables de identificación del cultor colectivo y localización que fueron cruzadas para obtener un análisis comunal, provincial y regional tenemos a las variables de: *número de integrantes y ámbito del PCI*. Finalmente, las variables de fuentes de financiamiento poseen un análisis descriptivo a nivel comunal, provincial y regional sin cruce de variables.

| Ítem de la ficha | VARIABLES | Individual | Comunal | Provincial | Regional | Cruce de variables |
|---|---------------------------|------------|---------|------------|----------|--------------------|
| Antecedentes básicos | Nombre | x | | | | |
| Nivel de formalización de la agrupación o colectivo | Personalidad jurídica | | | | | |
| | Rut | x | | | | |
| | Número de integrantes | x | x | x | x | x |
| | Directiva vigente | | | | | |
| Fuentes de financiamiento | Frecuencia de reuniones | x | | | | |
| | Depositario fondo público | | x | x | x | |
| | Financiamiento privado | | x | x | x | |
| | Autofinanciamiento | | x | x | x | |
| Antecedentes de creación de la agrupación o colectivo | Fecha | x | | | | |
| | Comuna | x | | | | |
| | Lugar | | | | | |

| | | | | | | | |
|--------------------------------|--------------|---|---|---|---|---|--|
| Localización | Dirección | | | | | | |
| | Comuna | x | | | | | |
| | Ciudad | x | | | | | |
| Datos de contacto | Email | x | | | | | |
| | Sitio web | x | | | | | |
| | Teléfonos | | | | | | |
| Actividad del cultor colectivo | Especialidad | x | x | x | x | x | |

– Identificación de cultor colectivo.

- Antecedentes básicos (1 ítem de preguntas).
- Nivel de formalización de la agrupación o colectivo (5 ítems de preguntas).
- Fuentes de financiamiento (3 ítems de preguntas).
- Antecedentes de creación de la agrupación o colectivo (3 ítems de preguntas).
- Localización (3 ítems de preguntas).
- Datos de contacto (4 ítems de preguntas).
- Actividad del cultor colectivo (1 ítem de preguntas).

Finalmente, según como lo muestra la tabla se analizaron las variables de identificación y localización de la manifestación, y la localización será señalada en imágenes a partir del programa Google Earth:

| Ítem de la ficha | Variables | Individual | Comunal | Provincial | Regional | Cruce de variables |
|------------------------------------|---|------------|---------|------------|----------|--------------------|
| Identificación de la manifestación | Nombres | x | x | x | x | x |
| Tipología de la manifestación | Ámbito UNESCO | x | x | x | x | x |
| Localización de la manifestación | Región Provincia Comuna Pueblo Referencia | x | x | x | x | |

– Identificación y localización de la manifestación.

- Identificación de la manifestación (2 ítems de preguntas).

- Tipología de la manifestación (1 ítem de preguntas).
- Localización de la manifestación (5 ítems de preguntas).

Con estas variables se construyó una matriz de análisis, que contiene un libro de códigos según las categorías de respuesta que se derivan en niveles de medición nominales y categóricos. Esta matriz de análisis se desarrolló a partir del programa Microsoft Excel 2010, el cual permite la construcción de gráficos y tablas de análisis estadístico descriptivo. Para resguardar la confidencialidad de ciertos datos de contacto de los cultores, habrá datos que solamente estarán disponibles en la base de datos del estudio.

El análisis de información cualitativa que surge de la aplicación de la ficha de registro se dirige a la caracterización y descripción de la manifestación y/o práctica del PCI, y a la descripción del estado de riesgo de las manifestaciones del PCI.

La información cualitativa que surge de la aplicación de la ficha de registro es integrada en dos apartados de los resultados del estudio: “Fichas de registro del PCI por provincia” y “Análisis del riesgo del PCI en la región Metropolitana”.

Las fichas de registro del PCI son agrupadas por comunas y provincias. Contienen apéndices descriptivos referidos a las categorías de: caracterización de la manifestación, una descripción formal, sus antecedentes históricos, una descripción de su transmisión, espacios de realización y bibliografía existente.

Por otro lado, el capítulo de “Análisis del riesgo del PCI en la región Metropolitana” posee un acápite introductorio donde se realizará un análisis estadístico descriptivo por porcentaje a nivel regional y provincial, a partir del cruce de las variables de: “Factores de riesgo individual y colectivo” y los ámbitos del PCI UNESCO. Seguidamente, se desarrolla un análisis de los factores de riesgo a nivel individual, considerando la revisión bibliográfica y la evidencia internacional, como también, el análisis interpretativo de los datos cualitativos que emergieron de la entrevista.

En definitiva, se desarrolla un análisis descriptivo/interpretativo (Valles, 2003), que por una parte identificará y categorizará los elementos fundamentales de las prácticas, y en segunda instancia explorará las conexiones entre las categoría de análisis del estudio con el propósito de determinar el estado de riesgo del PCI según los cuatro ámbitos explicitados en el apartado “Factores de riesgo del Patrimonio Cultural Inmaterial basados en evidencia”, que considera: cultor, comunidad, social-ambiental-económico y político-administrativo-académico. Como resultado de esta etapa se presenta un apartado que describe individualmente (desagregado a nivel de cada expresión del PCI investigado) el estado de riesgo de las manifestaciones del PCI y sus características generales, los cuales son presentados en términos estadísticos y

narrativos por cada una de las expresiones y cultores entrevistados.

A continuación se presentan las categorías de análisis:

- Caracterización de la manifestación.
 - Caracterización (motivo, convocantes, dimensiones, condición del emplazamiento, idioma).
 - Temporalidad de ocurrencia (fecha, horarios).

- Descripción de la manifestación.
 - Antecedentes históricos.
 - Descripción formal de la manifestación.

- Factores de riesgo de la manifestación (cultor).
 - Dedicación que el cultor entrega a la práctica.
 - Sustentabilidad económica.
 - Motivación al desarrollo de la práctica.
 - Enseñanza y transmisión.
 - Número de cultores al iniciar la práctica.
 - Número de cultores que actualmente desarrollan la práctica.
 - Número de cultores que han dejado la práctica.
 - Aspectos que dificultan o entorpecen la enseñanza a nuevas generaciones (8 ítems de respuestas).
 - Mantención de la práctica.

- Factores de riesgos de la manifestación (comunitarios y externos).
 - Participación de la comunidad en la manifestación.
 - Frecuencia de la participación.
 - Espacios de realización (7 ítems de respuestas).
 - Transmisión de la manifestación.
 - Identificación de líderes de la comunidad relacionados a la manifestación.

- Factores que dificultan o entorpecen el vínculo de la comunidad con la manifestación (11 ítems de respuestas).
- Interés de la comunidad para mantener la tradición (2 ítems de respuestas).
- Vínculos de los cultores con instituciones de educación y culturales.
- Presencia de registro documental o estudios realizados a la práctica.

Para finalizar el apartado de resultados del estudio, se presenta un acápite que contiene las “Propuestas de salvaguardia del PCI para la región Metropolitana” a nivel general, para luego abarcar según cada cultor individual y colectivo las propuestas específicas. Asimismo, se presenta un listado de cultores y manifestaciones que no fueron incluidas en la investigación, y que en una segunda fase investigativa debería ser incluidas en un nuevo estudio de registro del PCI de la región Metropolitana.


6. CONSIDERACIONES ÉTICAS

La participación de personas como informantes en las fichas de registro del PCI requiere de la definición de ciertos lineamientos éticos. Al respecto, se considera necesario resguardar los siguientes derechos de los participantes:

- Conocer los procedimientos requeridos en el llenado de la ficha y el tiempo que involucra.
- Realizar preguntas, en cualquier momento del estudio.
- Renunciar a la participación en el estudio.
- Rehusarse a entregar datos personales específicos.
- Que fuera resguardada la confidencialidad de toda la información personal entregada por las personas.

Por ello, a los entrevistados se les explicó verbalmente las condiciones de su participación, y del resguardo en la confidencialidad de su participación. Junto a ello, se les solicitó firmar la carta de consentimiento informado (ver Anexo 4), donde se explicitaban, por escrito, los objetivos del estudio, los derechos de los participantes y las potenciales molestias o riesgos de la participación.

Finalmente, los entrevistados firmaron una declaración jurada simple (ver Anexo 5) que autoriza al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes región Metropolitana, en



virtud de los dispuesto en la Ley nº 19.628 sobre protección de la vida privada, a la recolección de datos personales y sensibles, que se produzcan como consecuencia de las fichas del estudio, además de la futura publicación en diferentes formatos y sitios web.

V. RESULTADOS DEL ESTUDIO

La metodología del estudio fue construida en conjunto con el Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Se compone de cinco apartados generales, los cuales conforman entrevistas y análisis a los cultores del PCI tanto en su actuar individual como colectivo.

Para poder establecer datos certeros y de utilidad para cubrir los objetivos planteados, el estudio se enmarcó en áreas específicas y que fueran de relevancia para catastrar, conocer e informar la situación del estado actual del PCI en la región Metropolitana, y de este modo poder obtener datos ilustrativos que ayuden a este fin.

En primera instancia se realizó un primer estudio, el cual tuvo como finalidad el entregar el actual estado del PCI en las provincias de Chacabuco, Cordillera, Maipo, Melipilla y Talagante que componen la región.

En trabajo en terreno, se orientó en realizar un catastro del PCI en las 18 comunas pertenecientes a las provincias antes mencionadas. Para ello, se tomaron dos caminos iniciales que fueron:

- Sostener reuniones con los encargados comunales de cultura para la identificación de las prácticas y los cultores de la zona donde tienen injerencia los respectivos municipios.
- Consultar a los cultores u organizaciones, si tenían conocimiento de otras prácticas del PCI o de sus mismos pares, que pudiesen facilitar el acceso para la realización de entrevistas.

El acceso a los cultores y organizaciones se realizó mediante entrevistas, que se coordinaron de acuerdo a la disponibilidad de tiempo de ambas partes o en asistencia a las actividades, festividades y encuentros que se realizaron durante el periodo programado para este estudio. En relación a ello se establecieron una serie de preguntas para ser realizada a cultores o agrupaciones, las que fueron preparadas de acuerdo a la ficha de registro del Departamento de Estudios del CNCA.

Las preguntas se orientaron con el fin de poder obtener la información necesaria útil para este estudio. Así de este modo se tomaron en consideración para cultores y agrupaciones las características socio-demográficas en el ámbito de: la educación, la ocupación, los ingresos económicos y la obtención de recursos que permitieran o apoyaran la realización de cada práctica o manifestación.

Con un total de las 71 entrevistas a se pudo obtener información confiable de las prácticas, los cultores y las agrupaciones, en las distintas comunas y provincias de la región Metropolitana, los cuales fueron estudiados, analizados y graficados como se presentan a continuación.

1. CARACTERIZACIÓN SOCIODEMOGRÁFICA DE LOS CULTORES INDIVIDUALES

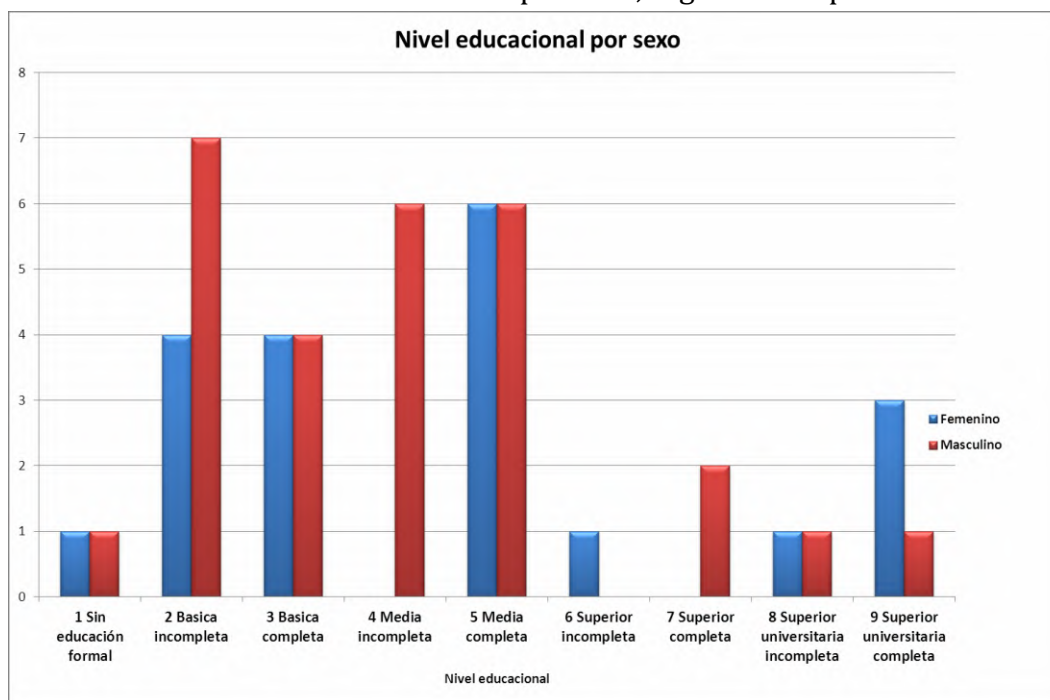
En el desarrollo de las distintas entrevistas para este estudio se consideró incluir la caracterización **socio-demográfica** de los cultores, donde se procedió a recabar datos para establecer parámetros comparativos en los siguientes aspectos:

- Nivel educacional por sexo.
- Nivel educación por provincia.
- Nivel educacional según especialidad del PCI.
- Ocupación de los diferentes cultores.
- Ingreso monetario familiar.
- acceso a fondos públicos para desarrollar la práctica.
- Cifras y datos de cultores y especialidad indexados por comunas y provincias.

a. Nivel educacional

De un total de 48 cultores entrevistados en la región Metropolitana, 20 corresponden al sexo femenino y 28 al masculino. Respecto a ello el Gráfico 3 muestra parámetros comparativos entre los niveles educacionales alcanzados por ambos grupos, del cual se desprenden algunos análisis a modo de ejemplificar estas cifras.

Gráfico 3. Nivel educacional por sexo, región Metropolitana

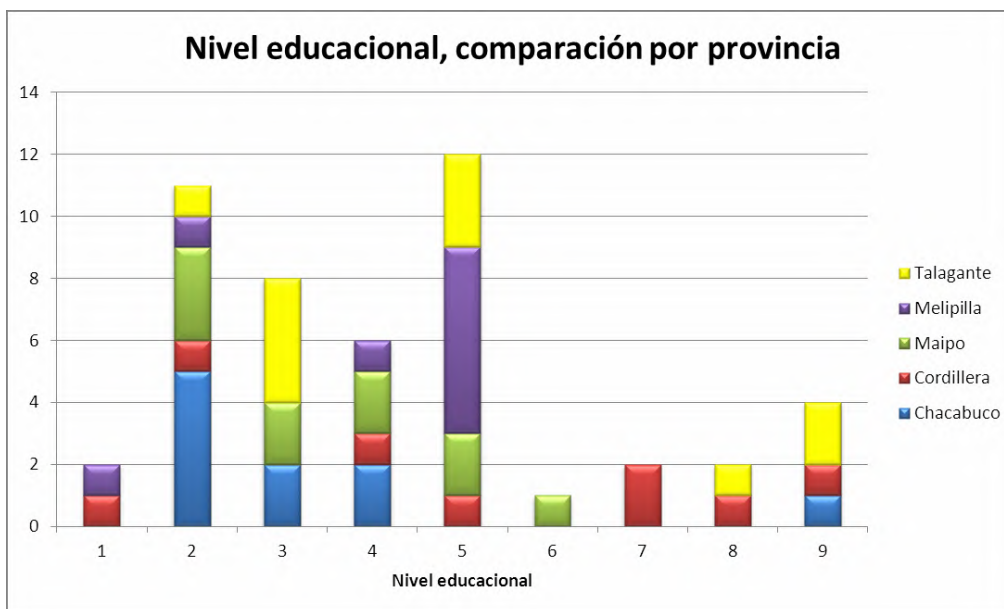


Fuente: Elaboración propia.

Se observa que cerca de un 96% de los entrevistados recibieron algún tipo de educación formal, y solo un 4% no recibió instrucción alguna en un centro educacional. Mientras que 26% de los cultores completaron su educación secundaria.

En el nivel educacional más alto sobresalen las mujeres con un 6% del total de cultores, quienes poseen estudios universitarios completos. Opuesto a ello, se puede intuir que es el grupo del sexo masculino el que posee el mayor porcentaje de abandono de escolaridad en la enseñanza básica y media, cifras que se pueden desprender de la necesidad de mano de obra para diversas faenas agrícolas en las zonas rurales donde se situó este estudio.

Gráfico 4. Nivel educacional, comparación por provincias, región Metropolitana



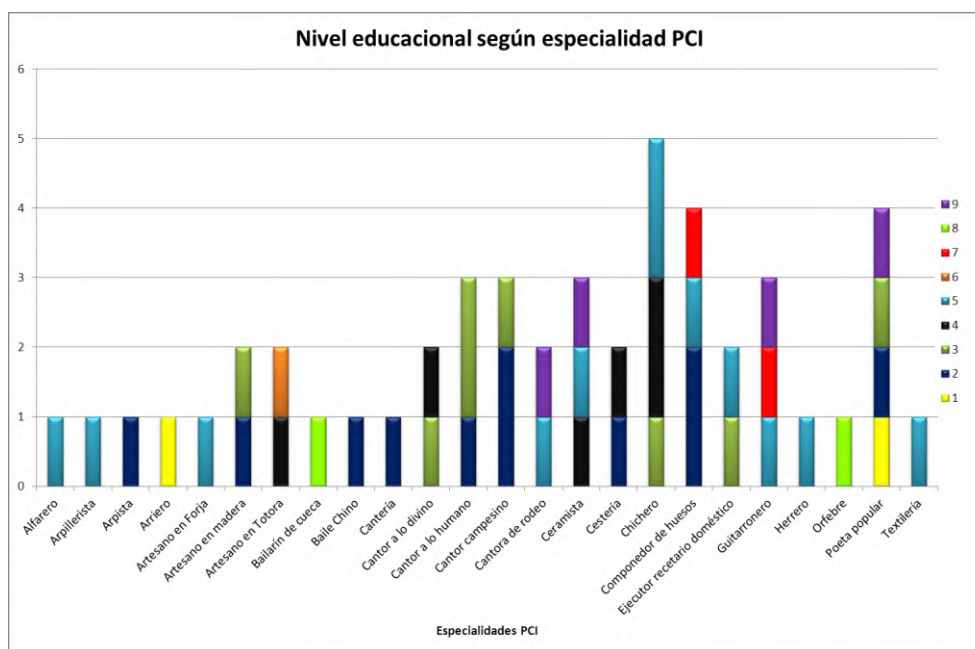
Fuente: Elaboración propia.

Los parámetros comparativos del nivel educacional de los cultores de las diferentes provincias de la región Metropolitana, se pueden ver en el Gráfico 4. En este detalle representativo se aprecia que la provincia de Melipilla sobresale dentro de la región Metropolitana, y es en ella donde se concentra el mayor número de cultores que completaron sus estudios de educación Básica y Secundaria; mientras que la vecina provincia de Talagante lo hizo principalmente en la educación Básica. Así mismo, se observa que a la educación superior y universitaria accede un número menor que se reparte indistintamente en las diferentes provincias.

De acuerdo a lo que muestran los Gráficos 3 y 4, se puede deducir que en el acceso a la educación formal tiene incidencias claras, la ubicación geográfica, la cercanía de diferentes centros educativos de todo ámbito, además de las distintas actividades económicas y productivas de las provincias en estudio.

Respecto al nivel educacional según la especialidad del PCI, el Gráfico 5 entrega datos certeros sobre el grado que alcanzan los distintos entrevistados. A modo de ejemplificar, se puede apreciar que son las cantoras de rodeo, ceramistas, guitarreros y algunos poetas populares los que alcanzan un nivel educacional superior universitarios completos. Sin embargo hay que tener presente, que este universo no es completamente representativo de la mantención de las tradiciones por medio del traspaso de conocimientos familiares, sino que se debe al interés propio de estos cultores, adquirido en un periodo de su vida, como forma de permanencia de las diversas expresiones y manifestaciones.

Gráfico 5. Nivel educacional según especialidades del PCI, región Metropolitana



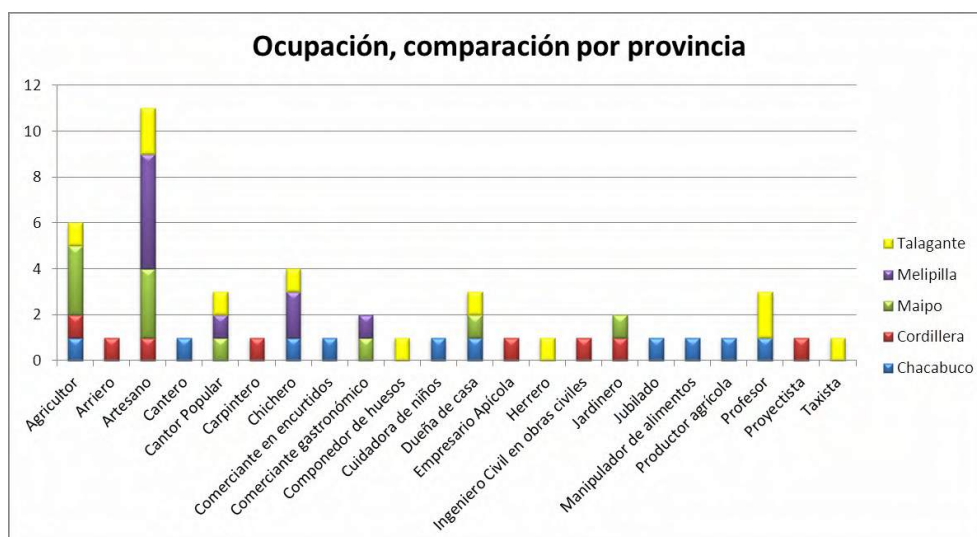
Fuente: Elaboración propia.

Dentro de este análisis, cabe mencionar que el grupo de entrevistados vinculados a la tradición campesina, en especial en las faenas ganaderas y agrícolas, son los que en muchos casos cuentan con un nivel de educacional más bajo, especialmente aquellos cultores que desarrollan prácticas no vinculadas a las letras y cuando la práctica del PCI que desarrollan es parte de su trabajo diario o un complemento a estas actividades. A modo general prevalece dentro de los cultores la existencia de estudios inconclusos.

b. Ocupación

Respecto a la ocupación de los cultores en las distintas provincias de la región Metropolitana, podemos visualizar en el Gráfico 6, que la actividad u oficios realizados por ellos es variada, indistintamente de las provincias o donde se encuentren. Sin embargo, hay un sector que es predominante que es el del artesano, concentrándose mayoritariamente en la provincia de Melipilla, donde un alto porcentaje de los cultores hacen de la práctica su ocupación y principal sustento económico.

Gráfico 6. Ocupación, comparación por provincias, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

Además, se puede observar que sobresale la agricultura, la que se combina como ocupación con diversas especialidades del PCI y que en esta muestra se aprecia como una actividad desarrollada mayoritariamente en la provincia de Maipo. Sin embargo, hay que considerar que la agricultura es transversal a otras actividades de ocupación de los cultores, ya que no considera a los temporeros u oficios informales en esta área que puedan complementar otras ocupaciones.

Si bien estos índices son variables, se puede deducir de ellos, que un alto porcentaje de cultores de las distintas provincias tienen una estrecha relación entre la ocupación económica con el desarrollo de su práctica.

Respecto a la ocupación de los cultores en las distintas provincias de la región Metropolitana, podemos visualizar en el Gráfico 6, que la actividad de los cultores es variada, indistintamente de las provincias donde se encuentren. Sin embargo, hay un sector que es predominante que es el del artesano, concentrándose mayoritariamente en la provincia de Melipilla, donde un alto porcentaje de los cultores hacen de la práctica su ocupación y principal sustento económico.

Además, se puede observar que sobresale la agricultura, la que se combina como ocupación con diversas especialidades del PCI y que en esta muestra se aprecia como una actividad desarrollada mayoritariamente en la provincia de Maipo. Sin embargo, hay que considerar que la agricultura es transversal a otras actividades de ocupación de los cultores, ya que no considera a los temporeros u oficios informales en esta área que puedan complementar otras ocupaciones.

Si bien estos índices son variables, se puede deducir de ellos, que un alto porcentaje de

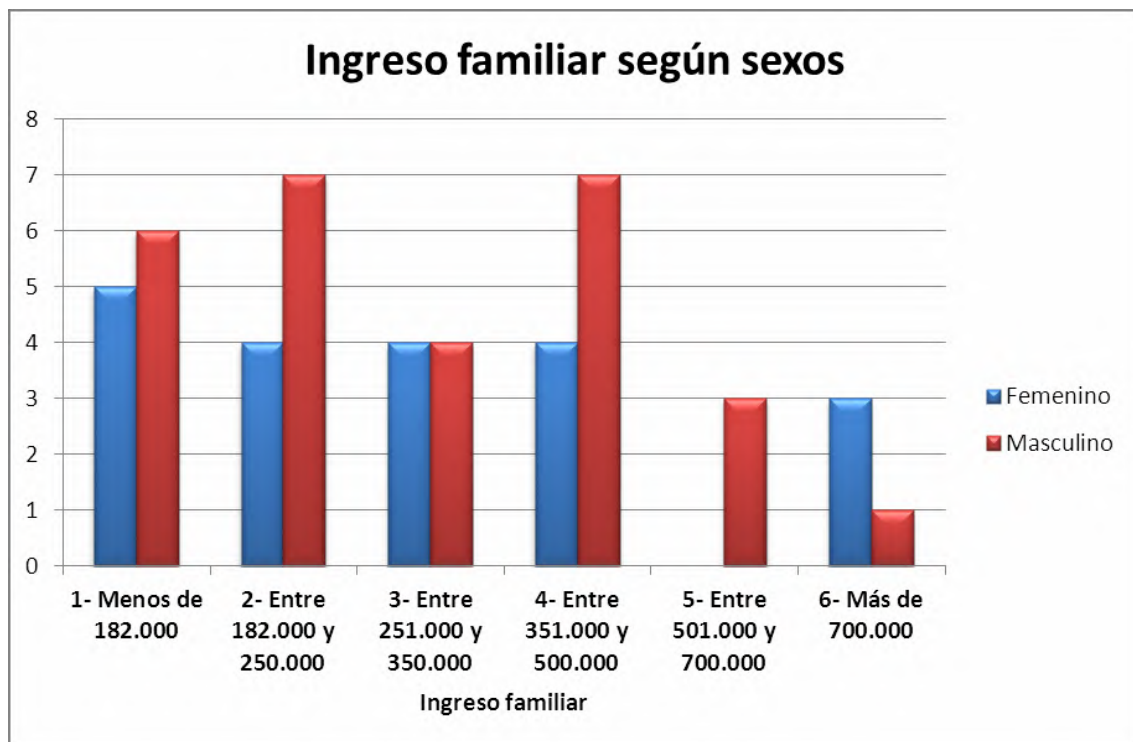
cultores de las distintas provincias tienen una estrecha relación entre la ocupación económica con el desarrollo de su práctica.

c. Ingreso monetario

En ingreso familiar que tienen los cultores es un campo sensible y difícil de medir, ya que depende de la disposición a contestar la pregunta y a las aproximaciones de entenderla completamente.

La capacidad de generar y la cantidad de recursos monetarios disponibles se ha transformado en el último tiempo en un constante factor de riesgo que traspasa transversalmente a los cultores, generaciones y condiciona muchas veces a las distintas prácticas que se desarrollan. El Gráfico 7 muestra la vulnerabilidad de los cultores, en él se puede apreciar que un alto porcentaje de los entrevistados se encuentra por debajo del ingreso familiar mínimo indicado por las entidades gubernamentales. Mientras que un porcentaje menor logran posicionarse en las diferentes estratificaciones, esto condicionado de acuerdo al nivel educacional y actividad que desarrollan (ver Gráficos 3 y 5).

Gráfico 7. Ingreso familiar según sexos, región Metropolitana



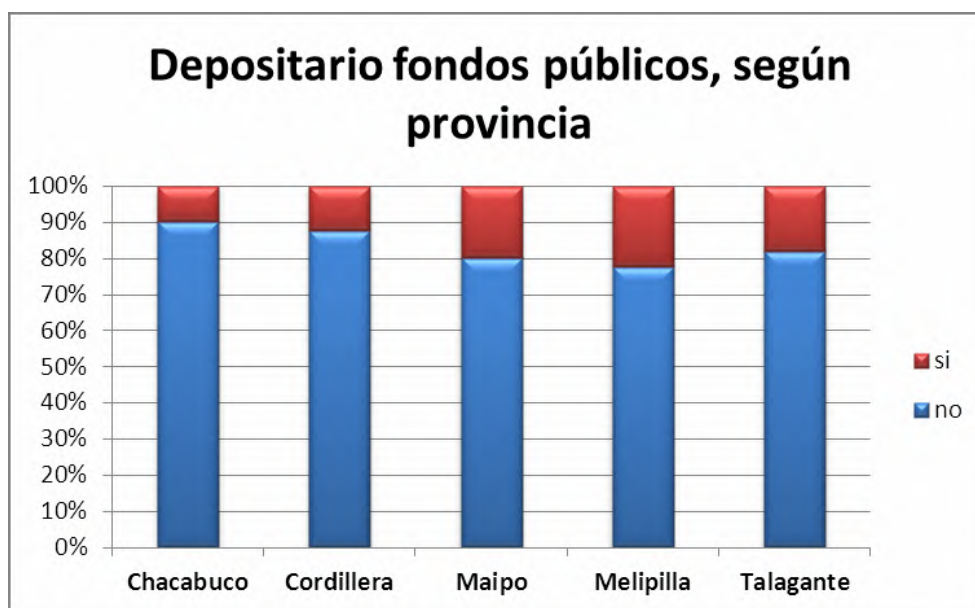
Fuente: Elaboración propia.

d. Depositario de fondos públicos

Dentro de las preguntas que consignaba la entrevista realizada a los diferentes cultores, se les consultó si ellos habían sido beneficiados de algún fondo público. En el Gráfico 8, se muestra la accesibilidad por parte de los cultores a este tipo de fondos en las distintas provincias de la región Metropolitana. En él se puede apreciar que aproximadamente un 15% del total de los entrevistados ha accedido a algún fondo entregado por alguna entidad gubernamental con la finalidad de poder mantener, desarrollar o difundir su práctica. Esta distribución es igualitaria en casi la totalidad de las provincias, sobresaliendo del promedio el territorio del Maipo con los cantores lo divino, textilería y herrería.

Este Gráfico 8 que muestra parte de las apreciaciones de los distintos cultores entrevistados, deja entrever el difícil acceso a los fondos que entrega el Estado chileno mediante sus diversos programas ministeriales o municipales. Considerando los factores socioeconómicos y educacionales sumado a las actuales bases y accesibilidad a postular a alguno de estos programas, se puede lograr entender que exista este bajo acceso a estos recursos, transformándose en un factor de riesgo, ya que probablemente muchos de los entrevistados y otros cultores no lograrán adjudicarse un recurso que apoye y fomente el desarrollo de su práctica.

Gráfico 8. Depositario de fondo público, según provincia



Fuente: Elaboración propia.

e. Especialidad PCI cultores individuales

En la Tabla 6 muestra el número de cultores entrevistados para este estudio de acuerdo a la especialidad que desarrollan entregando las cifras totales y separados por sexo. Hay que tener en consideración, como se mencionó en la introducción de este estudio, el número de cultores que desarrollan alguna de las prácticas del PCI en la región Metropolitana varía considerablemente en el total de ellos, sobre todo cuando existen prácticas masivas como lo son los ceramistas, alfareros, poetas y cantores, quienes para efectos prácticos se ha efectuado solo una selección de ellos a quienes se le realizaron las distintas entrevistas.

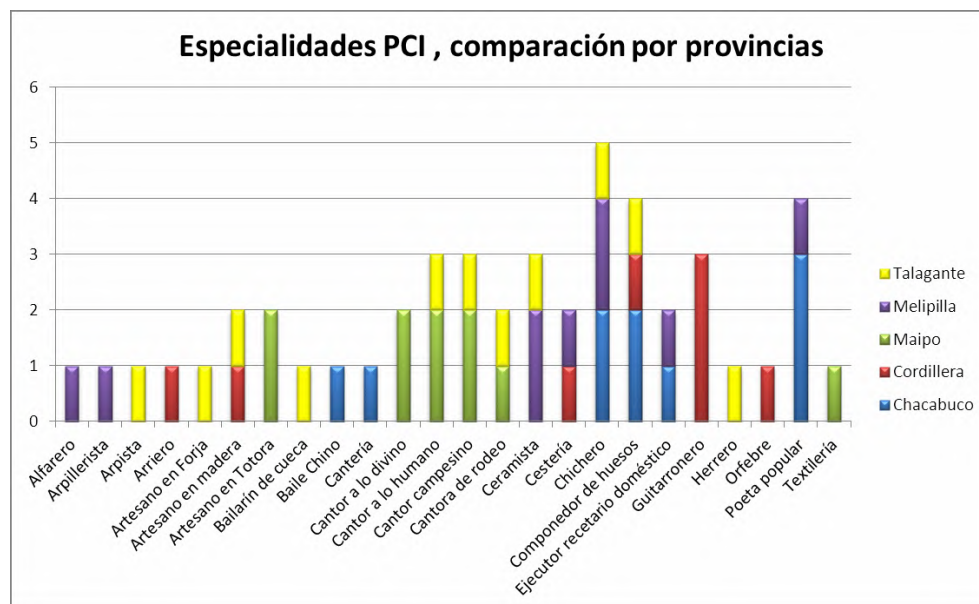
Tabla 6. Especialidades PCI según sexo, región Metropolitana

| Especialidades PCI | Femenino | Masculino | Total general |
|------------------------------|----------|-----------|---------------|
| Alfarero | 1 | | 1 |
| Arpillerista | 1 | | 1 |
| Arpista | | 1 | 1 |
| Arriero | | 1 | 1 |
| Artesano en Forja | | 1 | 1 |
| Artesano en madera | | 2 | 2 |
| Artesano en Totora | 1 | 1 | 2 |
| Bailarín de cueca | | 1 | 1 |
| Baile Chino | | 1 | 1 |
| Cantería | | 1 | 1 |
| Cantor a lo Divino | | 2 | 2 |
| Cantor a lo Humano | 2 | 1 | 3 |
| Cantor campesino | 1 | 2 | 3 |
| Cantora de rodeo | 2 | | 3 |
| Ceramista | 1 | 2 | 3 |
| Cestería | | 2 | 2 |
| Chichero | 2 | 3 | 5 |
| Componedor de huesos | 2 | 2 | 4 |
| Ejecutor recetario doméstico | 1 | 1 | 2 |
| Guitarronero | | 3 | 3 |
| Herrero | | 1 | 1 |
| Orfebre | 1 | | 1 |
| Poeta popular | 4 | | 4 |
| Textilería | 1 | | 1 |
| Total general | 20 | 28 | 48 |

Fuente: Elaboración propia.

La diversidad de las especialidades del PCI se distribuye indistintamente en las provincias de la región Metropolitana como lo muestra el Gráfico 9. Se puede observar que muchas de estas prácticas son únicas en el lugar donde se desarrollan y otras traspasan las fronteras administrativas impuestas hoy, por lo que tal división administrativa puede ser un factor que entorpezca un rescate más profundo del PCI.

Gráfico 9. Especialidad PCI, comparación por provincias, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

El Gráfico 9 además da un contexto de cómo alguna de las prácticas que estaban arraigadas en la mayor parte del territorio de la región Metropolitana han desaparecido con el tiempo, concentrándose en algunos puntos, que para ese caso se representan en las distintas provincias y que se individualizan por comuna en la Tabla 7.

Tabla 7. Especialidades PCI por comuna, región Metropolitana

| Etiquetas de fila | Femenino | Masculino | Total general |
|-------------------|----------|-----------|---------------|
| Alhué | 2 | | 2 |
| Chichero | 1 | | 1 |
| Poeta popular | 1 | | 1 |
| Buin | 2 | | 2 |
| Cantora de rodeo | 1 | | 1 |
| Textilería | 1 | | 1 |
| Calera de Tango | 1 | 2 | 3 |

| | | | |
|------------------------------|---|---|---|
| Artesano en Totora | 1 | 1 | 2 |
| Cantor a lo Humano | | 1 | 1 |
| Colina | | 1 | 1 |
| Cantería | | 1 | 1 |
| Curacaví | 1 | 2 | 3 |
| Cestería | | 1 | 1 |
| Chichero | | 1 | 1 |
| Ejecutor recetario doméstico | 1 | | 1 |
| El Monte | 2 | 1 | 3 |
| Artesano en Forja | | 1 | 1 |
| Chichero | 1 | | 1 |
| Cantor a lo Humano | 1 | | 1 |
| Isla de Maipo | | 2 | 2 |
| Bailarín de cueca | | 1 | 1 |
| Herrero | | 1 | 1 |
| Lampa | 4 | 2 | 6 |
| Chichero | | 2 | 2 |
| Componedor de huesos | 1 | | 1 |
| Poeta popular | 3 | | 3 |
| Melipilla | 2 | 2 | 4 |
| Alfarero | 1 | | 1 |
| Arpillerista | 1 | | 1 |
| Ceramista | | 2 | 2 |
| Padre Hurtado | 1 | 3 | 4 |
| Arpista | | 1 | 1 |
| Artesano en madera | | 1 | 1 |
| Cantor campesino | 1 | | 1 |
| Componedor de huesos | | 1 | 1 |
| Paine | 1 | 4 | 5 |
| Cantor a lo Divino | | 2 | 2 |
| Cantor campesino | | 2 | 2 |
| Cantor a lo Humano | 1 | | 1 |
| Peñaflor | 1 | | 1 |
| Cantora de rodeo | 1 | | 1 |
| Pirque | 1 | 4 | 5 |
| Artesano en madera | | 1 | 1 |
| Guitarronero | | 3 | 3 |
| Orfebre | 1 | | 1 |
| San José de Maipo | | 3 | 3 |
| Arriero | | 1 | 1 |
| Cestería | | 1 | 1 |
| Componedor de huesos | | 1 | 1 |

| | | | |
|------------------------------|----|----|----|
| Talagante | 1 | | 1 |
| Ceramista | 1 | | 1 |
| Til-Til | 1 | 2 | 3 |
| Baile Chino | | 1 | 1 |
| Componedor de huesos | 1 | | 1 |
| Ejecutor recetario doméstico | | 1 | 1 |
| Total general | 20 | 28 | 48 |

Fuente: Elaboración propia.

2. CARACTERIZACIÓN SOCIODEMOGRÁFICA DE LOS CULTORES COLECTIVOS

La identificación de los cultores con una asociación o agrupación y el sentido de pertenencia a ella, hacen que un determinado grupo cobre relevancia dentro del ámbito de PCI y que sean identificados como propios de una zona determinada.

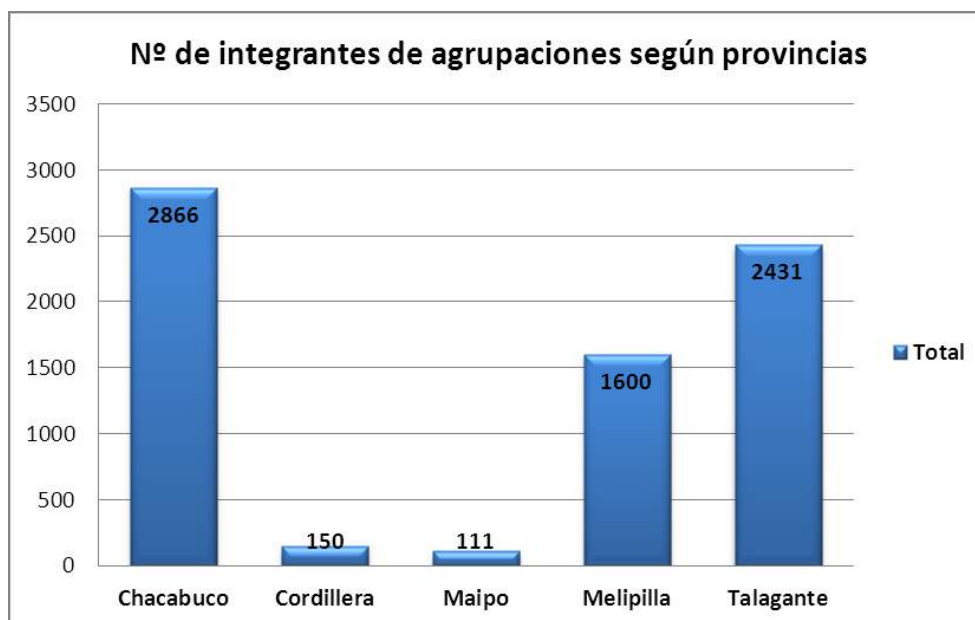
De acuerdo al estudio realizado los cultores colectivos, son aquellos que desarrollan sus prácticas y especialidades del PCI de forma grupal o colectiva. Se entrevistaron a 21 agrupaciones o cultores colectivos y 8 festividades populares que conforman un universo de 7.158 de hombres y mujeres aproximadamente, agrupados indistintamente en diferentes especialidades.

De acuerdo a ello, se pudieron obtener cifras generales de los cultores, como es el número total de integrantes de las agrupaciones y participantes de las festividades populares que se desarrollan en las distintas provincias de la región Metropolitana, las diferentes especialidades que desarrollan, el detalle comunal y las múltiples fuentes de financiamiento que poseen o a las cuales han tenido acceso.

a. Número de integrantes por agrupaciones

Del total de agrupaciones y organizaciones se puede observar que el número de sus integrantes varía de acuerdo a la actividad que practican o desarrollan. En este sentido hay que tener en cuenta que de las agrupaciones que se entrevistaron, se consideraron como tal las fiestas religiosas, las que produjeron un considerable aumento en su número, ya que como es el caso de la festividad del Cuasimodo, el número de los socios asciende sobre los 2.000 miembros, en el caso de las agrupaciones de Chacabuco y Talagante, como se puede observar en el Gráfico 10.

Gráfico 10. Número de integrantes de agrupaciones, por provincias, región Metropolitana



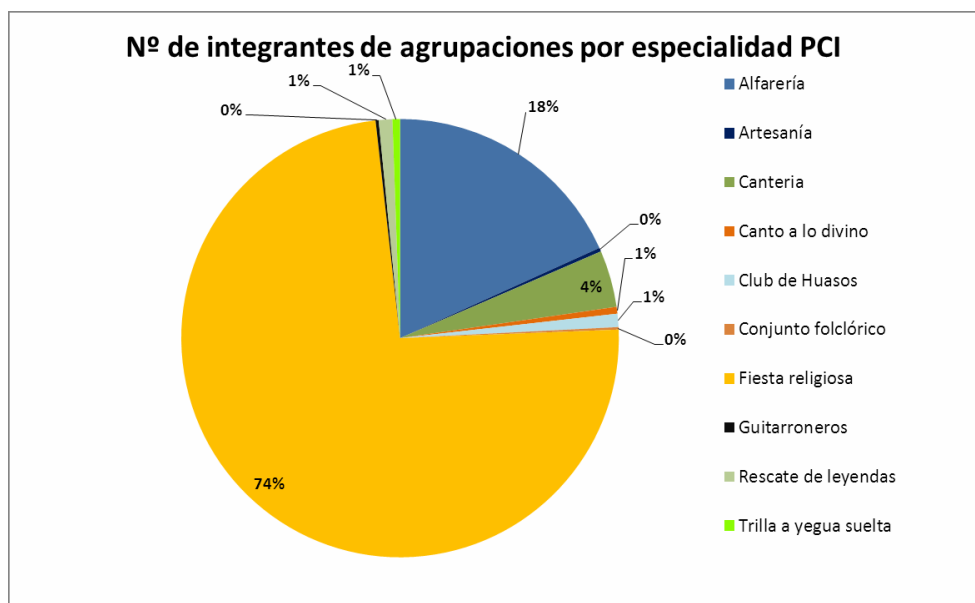
Fuente: Elaboración propia.

Otro caso particular son los miembros de la Asociación de Artesanos de Pomaire, en la provincia de Melipilla, los cuales incluyen no solo a alfareros, sino que además otros rubros como el comercio. En este sentido, la cifra que se entrega por parte ellos no es meramente representativa de un grupo que dedica al desarrollo de la especialidad de la alfarería.

Claramente se puede apreciar en el Gráfico 11, que ocupan el mayor porcentaje de cultores las fiestas religiosas, correspondiendo a un 89% del total de cultores colectivos de la región Metropolitana. Con un 18% se encuentran los artesanos de Pomaire y, por debajo de ellos, con solo un 5% se encuentran los artesanos principalmente los canteros de Colina.

Las otras agrupaciones diversas representan un menor número que corresponde a cerca del 1% del total de cultores colectivos que participan de las distintas prácticas y especialidades del PCI en la región Metropolitana.

Gráfico 11. Número de integrantes de agrupaciones, por especialidad PCI, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

Detalladamente se puede observar en la Tabla 8 el número de integrantes por especialidad del PCI los cuales participan activamente de las distintas festividades o acontecimientos y especialidades por comuna.

Tabla 8. Número de integrantes por especialidades PCI, por comuna, región Metropolitana

| Especialidad por comuna | Número de integrantes |
|-------------------------|-----------------------|
| Alhué | 200 |
| Fiesta religiosa | 200 |
| Buin | 5 |
| Conjunto folclórico | 5 |
| Calera de Tango | 60 |
| Fiesta religiosa | 60 |
| Colina | 2800 |
| Cantería | 300 |
| Fiesta religiosa | 2500 |
| El Monte | 78 |
| Conjunto folclórico | 8 |
| Fiesta religiosa | 70 |

| | |
|-----------------------|------|
| Isla de Maipo | 2232 |
| Club de Huasos | 40 |
| Fiesta religiosa | 2192 |
| Melipilla | 1300 |
| Alfarería | 1300 |
| Padre Hurtado | 55 |
| Fiesta religiosa | 55 |
| Paine | 106 |
| Canto a lo divino | 24 |
| Fiesta religiosa | 42 |
| Trilla a yegua suelta | 40 |
| Pirque | 48 |
| Artesanía | 20 |
| Canto a lo divino | 12 |
| Guitarreros | 16 |
| San José de Maipo | 102 |
| Club de Huasos | 30 |
| Rescate de leyendas | 72 |
| San Pedro | 100 |
| Fiesta religiosa | 100 |
| Talagante | 6 |
| Alfarería | 6 |
| Til-Til | 66 |
| Fiesta religiosa | 66 |
| Total general | 7158 |

Fuente: Elaboración propia.

b. Fuentes de financiamiento

En torno a las preguntas que se realizaron a los cultores colectivos, se les consultó en tres campos de acuerdo a las fuentes de financiamiento que poseían actualmente o que en algún periodo anterior de su etapa laboral, organizativa o festiva habían recibido o generado. Entre ellas estaban las propuestas destinadas a conocer si por parte de ellos hubo obtención de algún a) financiamiento otorgado por el Estado, b) por un privado o si solamente contaban con los c) aportes propios para desarrollar su práctica.

i. Depositario de fondos públicos

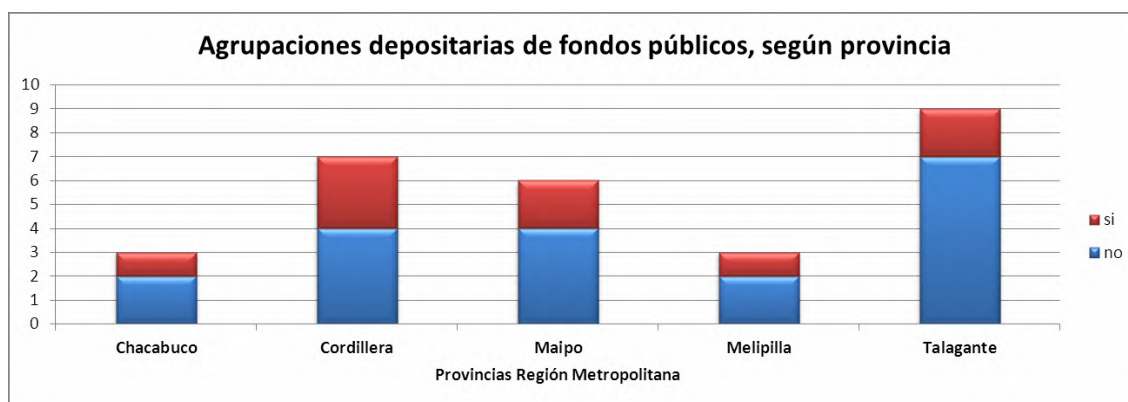
Algunas agrupaciones han podido acceder a la obtención de algún fondo público que las ayude a llevar a cabo las múltiples tareas que desarrollan. Sin embargo el porcentaje de agrupaciones que han recibido dicho beneficio es menor respecto al total existente en

la región Metropolitana como se puede apreciar el Gráfico 12.

Respecto a ellos en distintas provincias ha sido al menos una agrupación la que ha recibido ese beneficio, el cual ha sido entregado al desarrollo de festividades religiosas como el Cuasimodo en la provincia de Chacabuco, el Canto a lo divino en la provincial del Maipo y las vigiliass de la Virgen en Paine de la provincia de Cordillera, mientras que las artesanías lo han hecho en la de Melipilla.

Respecto a cuál es la procedencia de estos fondos, se puede decir que de un total de 9 agrupaciones favorecidas con fondos, 4 de ellos provienen del CNCA mediante Fondart; 3 provienen del municipio y 2 del programa Fosis.

Gráfico 12. Agrupaciones depositarias de fondos públicos, según provincias, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

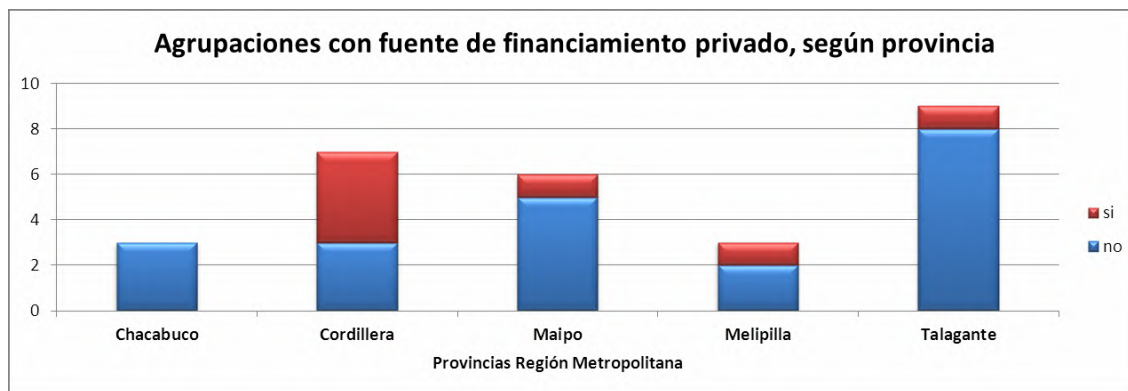
El acceso a este tipo de fondos, muchas veces está condicionado en varios factores que inciden en su obtención, como lo es su nivel de organización, el poseer personalidad jurídica y las herramientas técnicas necesarias para postular. Este último caso es fundamental, ya que incide directamente en la obtención de algún recurso y en poder acceder a un mejor desarrollo de su práctica.

ii. Financiamiento privado

Al igual que los datos presentados anteriormente en el caso anterior, el Gráfico 13 muestra que el acceso a fuentes de financiamiento o la obtención de fondos desde el sector privado es muy bajo en relación a la cantidad de cultores colectivos y agrupaciones que posee la región Metropolitana. Sobresale en este gráfico la provincia de Cordillera donde la Agrupación Guitarra Grande Pircana ha gestionado diversos fondos para el desarrollo de sus prácticas como así además para la realización de

encuentros de cultores, los cuales han sensibilizado y arraigado el apoyo de empresarios locales a algunas de las actividades que ellos presentan.

Gráfico 13. Agrupaciones con fuente de financiamiento privado, según provincias región Metropolitana

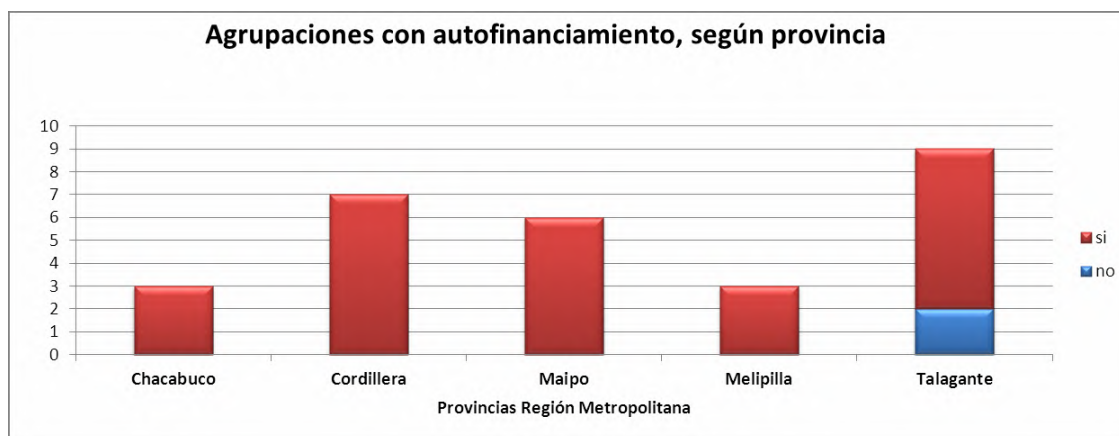


Fuente: Elaboración propia.

iii. Autofinanciamiento

La gran mayoría de las agrupaciones generan sus ingresos internamente, ya sea por medio de una cuota de colaboración de sus propios socios o algún recurso monetario que deban entregar para costear algún tema puntual. En el Gráfico 14 se observa que existe una leve excepción a la regla es marcada por la provincia de Talagante, específicamente corresponden a las festividad religiosa del Cuasimodo quienes no reciben ni perciben fondo alguno, sino que se las necesidades se cubren espontáneamente por sus participantes o alguna donación. Sin embargo esta excepción, como se visualiza claramente es un indicador infrecuente dentro del ámbito del PCI, tanto para los cultores individuales como colectivos.

Gráfico 14. Agrupaciones con autofinanciamiento, según provincias región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

3. AMBITOS DEL PCI UNESCO SEGÚN ESPECIALIDADES PRESENTES EN LA REGIÓN METROPOLITANA

Antes que todo, señalar que

“La Convención afirma que el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta, en particular, en los ámbitos siguientes:

1. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural Inmaterial.

“El ámbito “tradiciones y expresiones orales” abarca una inmensa variedad de formas habladas, como proverbios, adivinanzas, cuentos, canciones infantiles, leyendas, mitos, cantos y poemas épicos, sortilegios, plegarias, salmodias, canciones, representaciones dramáticas, etc. Las tradiciones y expresiones orales sirven para transmitir conocimientos, valores culturales y sociales, y una memoria colectiva. Son fundamentales para mantener vivas las culturas”.

2. Usos sociales, rituales y actos festivos.

“Los usos sociales, rituales y actos festivos constituyen costumbres que estructuran la vida de comunidades y grupos, siendo compartidos y estimados por muchos de sus miembros. Su importancia estriba en que reafirman la identidad de quienes los practican en cuanto grupo o sociedad

y, tanto si se practican en público como en privado, están estrechamente vinculados con acontecimientos significativos. Esos usos sociales, rituales y fiestas contribuyen a señalar los cambios de estación, las épocas de las faenas agrarias y las etapas de la vida humana. Están íntimamente relacionados con la visión del mundo, la historia y la memoria de las comunidades. Sus manifestaciones pueden ir desde pequeñas reuniones hasta celebraciones y conmemoraciones sociales de grandes proporciones”.

3. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.

“Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo abarcan una serie de saberes, técnicas, competencias, prácticas y representaciones que las comunidades han creado en su interacción con el medio natural. Estos modos de pensar el universo, que se expresan en el lenguaje, la tradición oral, el sentimiento de apego a un lugar, la memoria, la espiritualidad y la visión del mundo, influyen muy considerablemente en los valores y creencias y constituyen el fundamento de muchos usos sociales y tradiciones culturales”.

4. Técnicas artesanales tradicionales.


“Las expresiones de la artesanía tradicional son muy numerosas: herramientas, prendas de vestir, joyas, indumentaria y accesorios para festividades y artes del espectáculo, recipientes y elementos empleados para el almacenamiento, objetos usados para el transporte o la protección contra las intemperie, artes decorativas y objetos rituales, instrumentos musicales y enseres domésticos, y juguetes lúdicos o didácticos. Muchos de estos objetos, como los creados para los ritos festivos, son de uso efímero, mientras que otros pueden llegar a constituir un legado que se transmita de generación en generación”.

5. Artes del espectáculo.

“Las artes del espectáculo van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial” (UNESCO, 2012).¹⁰

En la actualidad nuestro país está utilizando esta categorización como estándar de identificación de las investigaciones, inventarios y planes de salvaguardia que se están

¹⁰ En: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00052>



construyendo con las agrupaciones y cultores de la región Metropolitana. No obstante, a la fecha en nuestro país no se han generado procesos de discusión y reflexión a nivel académico que genere marcos conceptuales respecto al concepto de PCI y sus ámbitos.

Al respecto el Departamento de Patrimonio Cultural del CNCA ha desarrollado una conceptualización específica referida sub ámbitos o perfiles de dominio de los ámbitos del PCI de UNESCO. Así se propone los siguientes perfiles de dominio:

- Tradiciones y expresiones orales.
 - Relatos orales.
 - Mitología y leyendas.
 - Lenguas vernáculas como vehículo del PCI.
 - Hablas locales.
 - Otras.

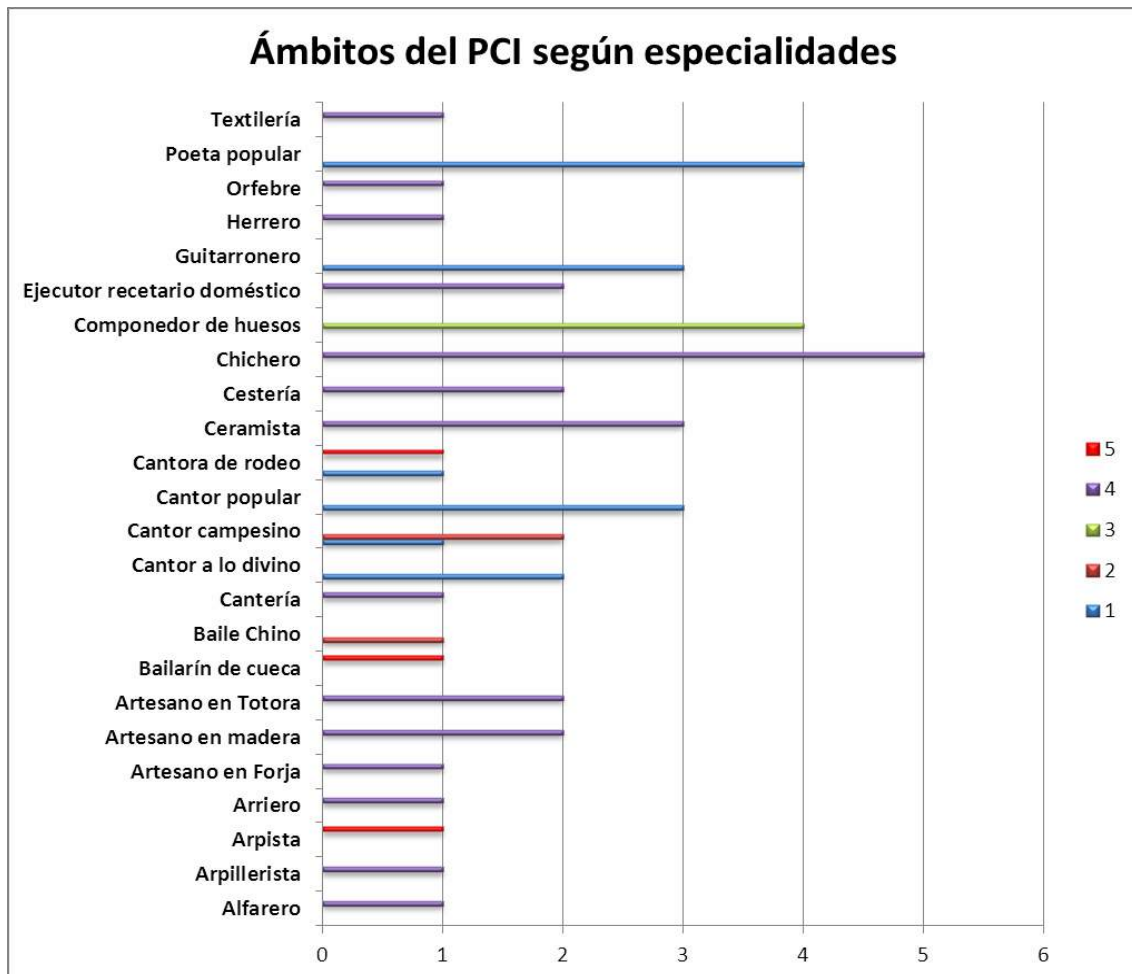
- Usos sociales, rituales y actos festivos.
 - Festividades populares.
 - Ceremoniales rituales y festivos.
 - Baile.
 - Música.
 - Juegos y deportes tradicionales.
 - Organización social tradicional.
 - Otros.

- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
 - Medicina tradicional y herbolaria.
 - Cocina y sistemas alimentarios.
 - Cosmovisiones.
 - Conocimientos de los ciclos de la naturaleza (Ej.: mareas en la pesca, curatoría de semillas, etc.).
 - Conocimientos del medio ambiente.

- Otros.
- Técnicas artesanales tradicionales
 - Artesanía tradicional (Ej.: alfarería, textilería, cestería, etc.).
 - Técnicas constructivas tradicionales (Ej.: rukan).
 - Técnicas de producción tradicionales.
 - Tecnologías tradicionales (Ej.: carpintería de ribera, técnicas tradicionales de cultivo, artes de pesca artesanales y navegación tradicional, etc.).
 - Otros.

a. Cultor individual

Gráfico 15. Ámbitos del PCI según especialidades cultor individual, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.


El Gráfico 15 presenta las diferentes especialidades del PCI de los cultores individuales organizada en función de los ámbitos del PCI de UNESCO. Las cifras muestran un total de veinticuatro (24) especialidades distribuidas en 48 cultores. Cabe destacar, que en algunos casos los entrevistados ejercer o practican más de una especialidad, en este caso, en el Gráfico 15 se presenta la especialidad más representativa declarada por el cultor. Similar situación acontece con los ámbitos del PCI, donde ciertas especialidades se circunscriben a distintos de los cinco ámbitos del PCI, por ejemplo, en el caso de los cantores campesinos que su especialidad se establece dentro de las “Tradiciones y expresiones orales” y dentro de los “Usos sociales, rituales y actos festivos” como las trillas a yegua suelta, entre otros actos campesinos. A continuación, se presentan las especialidades por ámbitos del PCI:

- Tradiciones y expresiones orales.
 - Cantor a lo Divino.
 - Cantor a lo Humano.
 - Cantor a lo Poeta.
 - Cantor campesino.
 - Poeta popular.
 - Guitarronero.
 - Cantora de rodeo.
 - Cantor popular.

- Usos sociales, rituales y actos festivos.
 - Cantor campesino.
 - Festividades populares.
 - Baile chino.

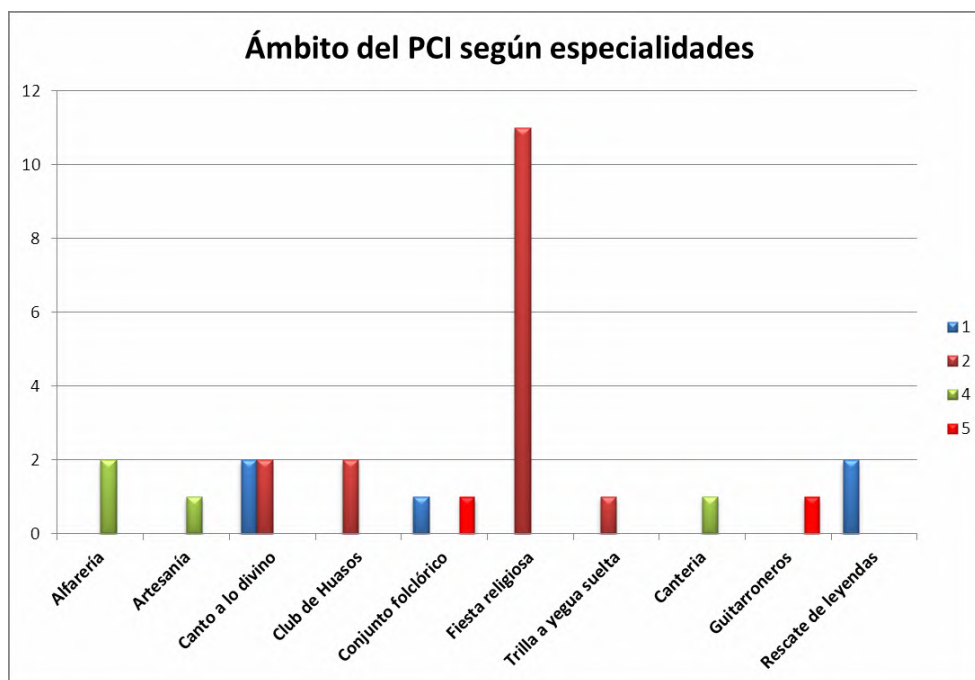
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo
 - Componedor de huesos.

- Técnicas artesanales tradicionales.
 - Textilería.

- 
- Orfebre.
 - Herrero.
 - Ejecutor de recetario doméstico.
 - Chichero.
 - Ceramista.
 - Cantería.
 - Artesano en totora.
 - Artesano en madera.
 - Artesano en forja.
 - Arriero.
 - Arpillerista.
 - Alfarero.
- Artes del espectáculo.
- Cantora de rodeo.
 - Bailarín de cueca.
 - Arpista.

b. Cultor colectivo

Gráfico 16. Ámbitos del PCI según especialidades cultor colectivo, región Metropolitana




Fuente: Elaboración propia.

El Gráfico 16 presenta las diferentes especialidades del PCI de los cultores colectivos agrupados en función de los ámbitos del PCI de UNESCO. Las cifras muestran un total de diez (10) especialidades distribuidas en 28 Cultores y Expresiones. Se aclara que en la suma de las fiestas religiosas, en el caso de la Fiesta de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo, se contabilizó solo la fiesta y no las dos agrupaciones que participan de la misma fiesta religiosa (Portadores del Anda, Bailantes Chino).

A continuación, se presentan las especialidades por ámbitos del PCI:

- Tradiciones y expresiones orales.
 - Canto a lo divino/Canto a lo poeta.
 - Rescate de leyendas.
 - Conjunto folclórico.

- Usos sociales, rituales y actos festivos.

- 
- Canto a lo divino (vigilias y novenas).
 - Clubes de huasos.
 - Fiestas religiosas.
 - Trilla a yegua suelta.
- Técnicas artesanales tradicionales.
- Alfarería.
 - Artesanía.
 - Cantería.
- Artes del espectáculo Conjunto folclórico.
- Guitarreros/Canto a lo poeta (Fiesta de la Guitarra Grande Pircana).

VI. FICHAS DE REGISTRO PCI DE LA REGIÓN METROPOLITANA

1. FICHAS DE REGISTRO DEL PCI POR PROVINCIAS

a. Provincia de Cordillera



Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

- | | |
|---|--|
| 1. Agrupación Artesanos por Pirque | Pircana |
| 2. Marcela Alejandra Rubio Pino | 9. Erick Gil Cornejo |
| 3. Juan Domingo Pérez Ibarra | 10. Miguel Andrade Vásquez |
| 4. Agrupación Guitarra Grande Pircana | 11. Revista Dedal de Oro |
| 5. Vigilia por el Santísimo Sacramento de Jesús | 12. Agrupación Proyecto Ave Fénix |
| 6. Roberto Enrique Pino Riveros | 13. Luis Hernán Antonio Salinas Moreno |
| 7. Juan Antonio Ferreira Cuadra | 14. Club de Huasos Arrieros del Maipo |
| 8. Fiesta Nacional de la Guitarra Grande | 15. Fernando Montenegro Gárate |

Agrupación de artesanos por Pirque



Ubicación de la tienda de la agrupación de artesanos (1). Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 10 personas

Tipo: Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 01 de febrero de 2011

Lugar: Pirque

Localización: Restaurant La Vaquita Echá, Pirque

Correo: artesanosporpirque@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Artesanía/Orfebrería/Juguetes de madera/Tallado

Antecedentes históricos de la práctica artesanal

La artesanía, como una creación de raíz ancestral, cuyo oficio ha sido transmitido de generación en generación, es una importante manifestación de nuestra identidad cultural y parte de nuestro patrimonio. Históricamente en nuestro país, las técnicas y las materias primas utilizadas para la confección de las piezas artesanales, se han establecido de acuerdo a las características del medio geográfico en el cual se desenvuelven, de modo que están asociadas a espacios determinados. La contribución manual en los productos artesanales es lo más significativo en el concepto de artesanía, pero también implica el dominio de un oficio técnico, el uso de herramientas especializadas y mecanismos complejos de producción. Las obras normalmente se confeccionan en un taller artesanal y son el fruto de una habilidad manual orientada hacia un propósito utilitario y lucrativo. A diferencia del arte popular, la artesanía no es una actividad ocasional y desinteresada (Memoria Chilena, 2004).

Descripción de la práctica artesanal



Interior de la tienda de la Agrupación Artesanos por Pirque. Fuente: 1.

La Agrupación de Artesanos por Pirque está integrada por los orfebres Magdalena y Marcos, Sergio y Marcela (orfebrería, cuero y madera), Hernán (tallados de cuadros y adornos de flores), Andrea (juguetes de madera), Carmen (telar de pie), Marina (fieltro), Olaya (cactus y telar); y Rómulo (miel y cremas).

Ahora respecto a la descripción del proceso de orfebrería, la entrevistada señala los pasos que considera la producción de objetos. La orfebrería comienza con la adquisición del metal (cobre, bronce, plata) el cual viene laminado. La plata se compra en granalla, se funde y lamina, dejándose la lámina al grosor del objeto a crear. Dentro de los objetos que produce se destacan los anillos, aros, colgantes, entre otros.

La agrupación posee una tienda donde se comercializan todas las creaciones de cada artesano. La tienda funciona con un sistema de turnos, donde cada artesano destina un día para la atención del público en la tienda, con lo cual —nos explica la entrevistada— se logra una explicación más acabada de los procesos productivos y creativos de los objetos que se vende en la tienda. Además, esto permite que cada artesano destine el tiempo necesario para la creación y producción de artesanías sin verse interrumpida la venta de las mismas.

Motivo de la práctica artesanal

El Agrupación de Artesanos por Pirque surge con el propósito de reunir a un grupo de artesanos originarios de la comuna, que se caracterizan por ser los creadores y responsables de su artesanía. Ahora bien, la motivación principal del trabajo de los artesanos es de tipo económica, combinándose con sus intereses e inquietudes creativas.

Convocantes

La tienda de la Agrupación de Artesanos está ubicada en el restaurant La Vaquita Echá. En este caso, existe una relación directa entre los visitantes y clientes de este conocido restaurant con los artesanos presentes en La tienda.

Condición de emplazamiento

Las actividades de producción y comercialización de artesanía se desarrollan al aire libre, pero principalmente al interior de los talleres de cada artesano y la tienda ubicada al costado del restaurant.

Temporalidad de ocurrencia

Aunque durante todo el año se produce y comercializa los objetos artesanales de la Agrupación de Artesanos por Pirque, es en las fiestas de fin de año cuando se produce el período de mayor venta de sus trabajos y creaciones.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica artesanal

Los entrevistados señalan que ciertas artesanías que se han definido como tradicionales, como es el caso de la talabartería o trabajo del cuero (Lago, 1971), están en riesgo de desaparecer pues sus cultores están envejecimiento y falleciendo dentro de la comuna.

En términos generales, los entrevistados manifiestan que a nivel económico, la actividad productiva y comercial de los artesanos no es rentable. Esta situación repercute en la desmotivación y desinterés de los jóvenes en mantener ciertas tradiciones de producción artesanal que son vistas como improductiva a nivel económico.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica artesanal

En la entrevista, se reconoció como uno de los factores socioculturales que afecta el trabajo de los artesanos, algunos de los rótulos y estereotipos que se recrean en su nombre. Entre los estereotipos más comunes se tiene que: son *hippies*, que viven en comunidad, que no tienen un lugar estable de trabajo, y que no tienen una solvencia económica.

En este sentido, se plantea la necesidad de que los artesanos sean considerados como personas con mayor prestigio, esto tomando en consideración el desarrollo cultural que representan dentro de la identidad nacional.

Transmisión la práctica artesanal

A nivel individual, alguno de los artesanos transmite a ciertos interesados o aprendices parte de su oficio de artesano.

Se está a punto de concretar una de las ideas de la Agrupación de Artesanos, la cual consiste en construir una ruca Mapuche como forma de mejorar la oferta y difusión del turismo cultural dentro del espacio donde está su negocio.



Piezas de orfebrería realizadas por Sergio y Marcela Rubio. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales la práctica artesanal

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción de artesanía en la comuna de Pirque. Al respecto, los entrevistados manifiestan que en la comuna no existe un catastro actualizado de los artesanos originarios y los de otras comuna que venden sus trabajos en Pirque.



Entrada de la tienda de Artesanos por Pirque en el Restaurant La Vaquita Echa'. Fuente: 1.

Bibliografía

Cáceres, A. & Reyes, J. (2008). *Historia hecha con las manos. Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. Área de artesanía. Departamento de creación artística. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Primera Edición.

CNCA (2008). *Chile Artesanal. Patrimonio hecho a mano. Estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Primera Edición. Valparaíso, Chile.

Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Colección Imagen de Chile. Editorial Universitaria. Chile.

Memoria Chilena (2004). *Artesanía Chilena /Presentación. Relato material de nuestra diversidad cultural. En sitio Web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=artesaniachilena*

Peters, C. & Núñez, G. (1999) *Artesanía de Chile. Un reencuentro con las tradiciones*. Publicación financiada con el aporte del Fondo de desarrollo de las artes y la cultura, Ministerio de educación. Comunidad Iberoamericana de la Artesanía.

Marcela Alejandra Rubio Pino



Casa de la entrevista en La Puntilla (1) Pirque. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 28 de octubre de 1972

Lugar de nacimiento: Pirque

Localización: La Puntilla, Pirque

Correo: artesanospirque@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales/Tradiciones y expresiones orales

Especialidad: Orfebre/Guitarrista/Guitarronera

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapasón distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!.: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente.

Por alguna razón, el guitarrón o “guitarra grande” se acunó en Pirque, aquí echó raíces la matriz de su misterio, y esta zona ha aportado al crecimiento de su cultivo. Todo guitarronero de hoy en día algo tiene de este perfume pircano, algún eco del Zurdo Ortega; del “Profeta” Isaías Angulo y su yerno Juan Martínez; de Manuel Pizarro, Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro; de Manuel Ulloa y su hijo Osvaldo *El Chosto*; de Gabriel Soto; de Juan de Dios Reyes y su yerno Manuel Saavedra; de

Ligorio Salgado, padre de Lázaro y primo de J. de D. Reyes; Salvador Cornejo; Eloy Cuevas el “Justo Varón”, Santos Rubio Morales” (Améstica, 2012).

La artesanía, como una creación de raíz ancestral, cuyo oficio ha sido transmitido de generación en generación, es una importante manifestación de nuestra identidad cultural y parte de nuestro patrimonio. Históricamente en nuestro país, las técnicas y las materias primas utilizadas para la confección de las piezas artesanales, se han establecido de acuerdo a las características del medio geográfico en el cual se desenvuelven, de modo que están asociadas a espacios determinados. La contribución manual en los productos artesanales es lo más significativo en el concepto de artesanía, pero también implica el dominio de un oficio técnico, el uso de herramientas especializadas y mecanismos complejos de producción. Las obras normalmente se confeccionan en un taller artesanal y son el fruto de una habilidad manual orientada hacia un propósito utilitario y lucrativo. A diferencia del arte popular, la artesanía no es una actividad ocasional y desinteresada (Memoria Chilena, 2004).

Descripción de la tradición y expresión oral

Respecto al Canto a lo humano y a las enseñanzas de la guitarra y el guitarrón, Marcela Rubio nos revela que su padre don Santos Rubio en un comienzo no le quería enseñar formalmente. Él no quería que sus hijas fueran cantoras porque estimaba que era una vida muy dura. Sin embargo, el canto y la poesía estaba presente en todos los rincones de su hogar, como en su familia y amigos de Pirque, con lo cual, Marcela y su hermana, aprendieron a cantar, a tocar, a hacer voces, a muy temprana edad, de manera natural producto del contacto directo con la música que existía en su casa.

En el caso del guitarrón, Marcela pidió a su tío Alfonso Rubio que le enseñara a tocar. Su padre al enterarse de esta idea de Marcela, le señaló que era mejor que aprendiera a tocar como él y no como su hermano, esto fue el año 1999 aproximadamente. El primer guitarrón que tuvo lo heredó de su padre, quién siempre tenía de a dos o tres instrumentos según su tipo, esto con el objetivo de heredárselos a cada uno de sus hijas.

Hoy, con nostalgia rememora que desde pequeña acompañaban a su padre a las presentaciones, festivales y diferentes actividades en las que él participaba. Más adelante, en el marco del proyecto Sismo, Marcela estuvo tocando en diferentes regiones del país con su padre Santos Rubio, con Gloria Careaga, y Alfonso Rubio como payador.

Como cantora a lo divino, confidencia que nunca pudo cantar en los Velorios de Angelitos, le era imposible cantar, le daba mucha pena la situación y se conmovía con el dolor que sentían las familias. Cantaba los versos de la biblia del pueblo, o arreglaba versos con la ayuda de su papá, los cuales después cantaba. Lo que más cantaba eran cuecas y tonadas.



Marcela Rubio en el tienda de Agrupación de Artesanos por Pirque. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

El guitarrón, la guitarra y el canto corresponden a una tradición familiar que sigue viva en la familia Rubio. Por otra parte, la principal motivación para el desarrollo de la artesanía en metales y cuero es de tipo económica, siendo esta su principal actividad laboral.

Convocantes

En relación a la artesanía, esta la desarrolla en compañía de su pareja, quién es el más experimentado en este oficio artístico. Ambos pertenece a la Agrupación Artesanos Por Pirque, quienes poseen una tienda en el restaurant La Vaquita Echa', donde tienen contactos con compradores de Chile y de otras naciones del mundo.

Condición de emplazamiento

Las actividades de producción y comercialización de artesanía se desarrollan al aire libre, pero principalmente al interior del taller de Marcela y la tienda ubicada al costado del restaurant.

En relación al canto, este se realiza tanto al interior de espacios techados como en algunas ocasiones al aire libre.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año se desempeña como artesana, produciendo y comercializando sus creaciones artísticas.

El Canto a lo humano, a lo divino y la interpretación del guitarrón en casi la mayoría de los casos se desarrolla según las fechas preestablecidas, como fiestas religiosas, vigiliyas, encuentros, entre otras festividades.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

En términos generales, la entrevistada plantea que tanto los cantores como los artesanos están en un nivel muy bajo de valoración y reconocimiento por parte de la sociedad chilena, lo cual repercute en que en comparación a otras artes y ámbitos de la cultura nacional sean como los “parientes pobres de las artes”.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

A nivel personal, la muerte de su padre ha significado un largo duelo que la ha llevado a dejar de cantar y tocar el guitarrón. Hace mucho tiempo que no canta, todavía está la pena por la partida de su padre. Su deseo es esperar y que las heridas se vayan cerrando, y de a poco retomar el canto.

En sus recuerdos mantiene presente la complicidad y los momentos que vivió con su padre, pues pasaba muchas horas del día con él, acompañándolo desde el desayuno, en adelante; en sus actividades. Todos los días en las mañanas escuchaban folklore, los grupos que le gustaban a él, las Caracolitos, el conjunto Millaray, Gabriela Pizarro, escuchaban en sus casetes toda la música de su gusto. Recuerda con nostalgia toda esa época donde toda la familia compartía en función a la música.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Marcela Rubio sostiene que para asegurar la transmisión del canto a lo poeta y el guitarrón es fundamental apoyar y fomentar el desarrollo de los encuentros de cantores y guitarroneros.

Plantea que el modelo de enseñanza para la interpretación del guitarrón realizado por Alfonso Rubio en Puente Alto, ha demostrado ser muy adecuado y se ha constituido en el proceso de iniciación que han tenido muchos cantores. De esta forma, este modelo de enseñanza debería replicarse en otras comunas donde la tradición del canto a lo poeta este viva.

Marcela Rubio postula que la transmisión del canto a lo poeta y del guitarrón, debe involucrar el registro sonoro y audiovisual de los versos de los cantores a lo humano y a lo divino más tradicionales de cada comunidad donde la tradición está presente, procurando que se registre el contexto real en el que interpretan sus creaciones.

Finalmente, sostiene la necesidad que todos estos contenidos del patrimonio cultural inmaterial sean difundidos en la educación formal, integrándose a los textos educativos como a los planes y programas de los subsectores de la educación básica y media en Chile.



Marcela Rubio Pino. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros audiovisuales, fotografías de los guitarroneros y cantores a lo poeta de Pirque. Dentro de la bibliografía destacan los trabajos escritos y audiovisuales realizados por el antropólogo Claudio Mercado, quién también vive en Pirque (ver bibliografía).

Bibliografía

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

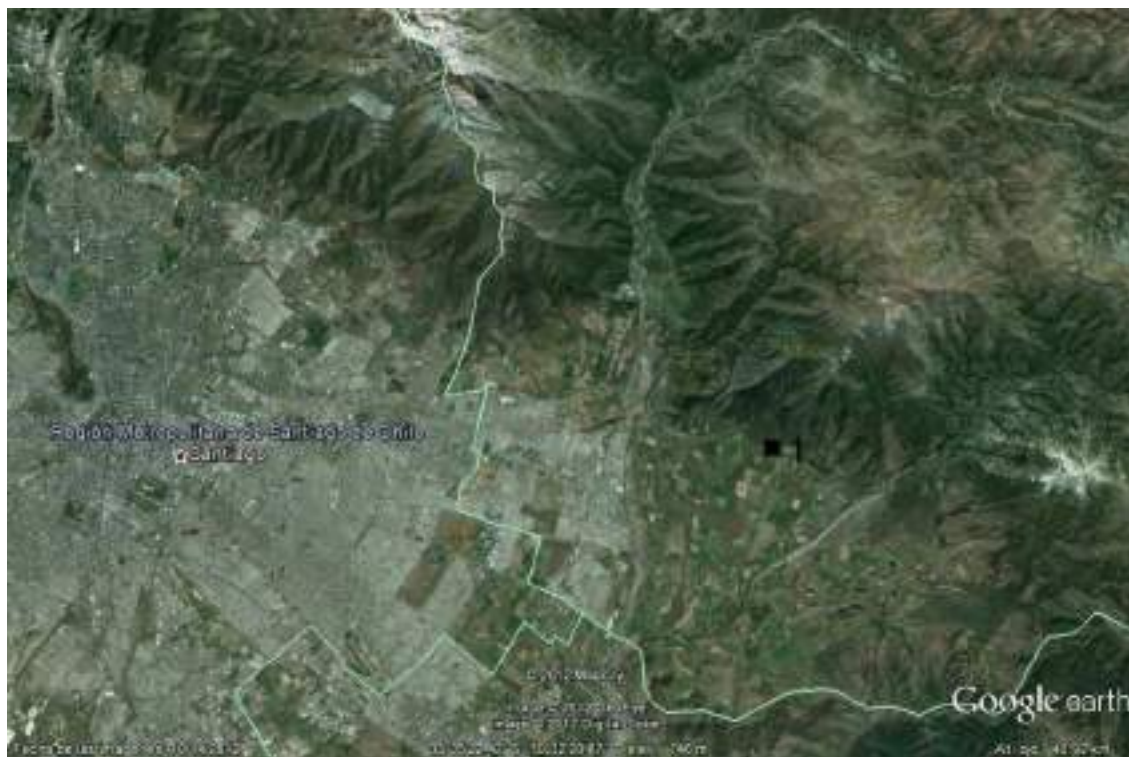
Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* número 20. Santiago, Diciembre 2012, 122-34 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En *Revista Resonancias* N° 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). Cantando Me Amaneciera (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Juan Domingo Pérez Ibarra



Casa del entrevistado (1) en Santa Rita de Pirque. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 25 de agosto de 1954

Lugar de nacimiento: Santa Rita de Pirque

Localización: Santa Rita de Pirque, Pirque

Correo: juandomingoperez@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales/Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidades: Guitarronero/Poeta y cantor a lo divino/Vigilia del Santísimo Sacramento de Jesús/Misa a lo poeta/Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improvisado”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica”.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice:

¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente.

Por alguna razón, el guitarrón o “guitarra grande” se acunó en Pirque, aquí echó raíces la matriz de su misterio, y esta zona ha aportado al crecimiento de su cultivo. Todo guitarronero de hoy en día algo tiene de este perfume pircano, algún eco del Zurdo Ortega; del “Profeta” Isaías Angulo y su yerno Juan Martínez; de Manuel Pizarro, Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro; de Manuel Ulloa y su hijo Osvaldo *El Chosto*; de Gabriel Soto; de Juan de Dios Reyes y su yerno Manuel Saavedra; de Ligorio Salgado, padre de Lázaro y primo de J. de D. Reyes; Salvador Cornejo; Eloy Cuevas el “Justo Varón”, Santos Rubio Morales (Améstica, 2012).

Descripción de la tradición y expresión oral

De su niñez el maestro Juan Pérez se interesó por el canto, principalmente por el contacto directo que tuvo con los cultores más importantes de Pirque. Santos Rubio era su amigo, recuerda con mucho cariño los momentos y experiencias que vivieron en su casa de Santa Rita. Salvador Cornejo era otro de sus vecinos, un destacado guitarronero de la comuna.

A los treces años aprendió a tocar guitarra pero no fue hasta los 21 años —después de casado— cuando comenzó regularmente con el canto. Uno de sus primeros recuerdos con el Canto a lo divino proviene de su adolescencia, cuando desarrolló su amistad con don Osvaldo *El Chosto* Ulloa y vivió los velorios a los angelitos cantando con su padre Manuel Ulloa.¹¹

Uno de los principales maestros que tuvo fue don Santos Rubio quien le enseñó a componer versos. Aprender a escribir décimas fue algo decisivo, pues se le abrió otro mundo. Ya había comenzado a cantar, los primeros versos que Canto a lo divino fueron los de su vecino Salvador Cornejo pues su esposa, la señora Toña le prestó su cuaderno lleno de versos (Mercado, 2007).

En aquella época, cuando comenzó a escribir sus primeros versos, se dio cuenta que los versos de los guitarroneros estaban cargados de un lenguaje particular y singular de

¹¹ Para profundizar en el relato de don Juan Pérez recomendamos leer el texto de Claudio Mercado: “De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas”, página 68.

Pirque, versos “enlatinados” y campesinos. Los versos “enlatinados” eran sacados de relatos o palabras de las misas, de adaptaciones al lenguaje utilizado por los curas.

Igualmente, destaca que en la familia de su esposa todos estaban relacionados con el canto religioso, esta situación influyó positivamente en su desarrollo como cantor en la iglesia y preparación como ministro de comunión.

Ya en la década de los ochenta fue cuando comenzó a participar de los encuentros de cantores, ahí conoció a más de 80 poetas y cantores de toda la zona central.

Recuerda que el aprendizaje con don Santos Rubio fue bien particular, pues paradójicamente, en esos primeros años de cantor, él enseña a cantar y paralelamente, don Santos Rubios le enseña a él a escribir versos. Se juntaban a cantar con varios cantores, en ese contexto, Santos Rubio llegó a enseñarle hasta a pagar; un día domingo estuvo todo el día con él, pasaban noches practicando.

Don Juan Pérez nos comenta su aprendizaje de las melodías o entonaciones en el guitarrón. La mágica, la Rosa del Romero, la principalina y la repetida, fueron las primeras melodías donde él podía practicar bien la octosílaba, porque marcan justo los tiempos. En cambio, las otras melodías son más bien “apoetizadas”, mucho más difíciles de aprender.

Uno de los hitos que lo marcó fue representar a los cantores a lo divino y cantar para el Papa Juan Pablo II en la bienvenida que en 1987 le brindó la iglesia chilena en Andacollo, región de Coquimbo.

Su reflexión respecto al tema de la memoria prodigiosa de los cantores y guitarroneros, es que esta corresponde a un don de Dios. Por otro lado, la experiencia que se va desarrollando en los encuentros y demás actividades posibilita que se vaya ampliando la capacidad de improvisación, que es fundamental en los casos donde falla la memoria.

Ahora, respecto a los temas o fundados del Canto a lo divino, don Juan Pérez sostiene con firmeza que lo más grande e importante son los versos por padecimiento, puesto que no hay nada que se compare con la importancia que tiene el padecimiento, a su juicio, ahí se expresa el sentimiento más grande de amor que hizo Jesús para su pueblo: “Es lo más grande que ha existido, existe y existirá, como el milagro más grande de amor”.

Interpreta una gran variedad de instrumentos entre los que se destacan el rabel, guitarrón, guitarra traspuesta, vihuela, salterio, entre otros.



Don Juan Pérez con su guitarrón Santos Osvaldo en la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana 2012. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

Cuando se canta a lo divino, frente al santísimo, es la cumbre del canto. Porque se le está cantando al ser supremo más grande. En palabras del padre Jorda: “Esto es un pedacito de cielo”.

En una de la entrevistas con Claudio Mercado, don Juan Pérez señala lo siguiente respecto al espíritu y sentido del Canto a lo divino: “(...) la otra vez te contaba a ti, el toque de guitarrón a uno lo, no sé si se entiende, pero me *transmina*, como que de mi interior sale luz hacia afuera, y como que esa luz te eleva. Y muchas veces me he pillado meciéndome y no sé por qué. Es algo que me transporta (...) Anoche saqué uno de los guitarrones y me puse a tocar aquí pero la hora se pasa así, pasa y tú vas a ver la hora y ha pasado mucho rato. Es como que no tiene tiempo, no tiene medida, es como entrar en éxtasis. Imagínate cantándole a Dios y lo que te está entregando el sonido del guitarrón. Eso te sentís como que te eleva, te transporta, te llena. Por eso me saco el sombrero por las personas que tocan guitarrón y lo hacen con devoción. Y más por sus intenciones para Dios, ahí pienso que hay una comunicación más allá de lo normal. Por eso se llama a lo divino, porque sales del mundo” (Mercado, 2007: 58).

Convocantes

Don Juan Pérez Ibarra preside la Agrupación Guitarra Grande Pircana creada el año 2011.

Dentro de las organizaciones públicas relacionadas con el Canto a lo poeta y los Guitarroneros Pircanos se destaca, la Ilustre Municipalidad de Pirque, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Asimismo, existe una estrecha relación con la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús. Dentro de las empresas privadas que apoyan algunas de sus actividades destaca Prunesco, Roberto Ossandón, Gustavo Barrera.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigilias familiares. En el caso de los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y en recintos techados.

Temporalidad de ocurrencia

Don Juan Pérez dedica gran parte de su vida a la transmisión y ejercicio del canto a lo poeta y el guitarrón. Casi todos los días luego de su jornada laboral desarrolla alguna actividad individual o a nivel del grupo que dirige.

En Pirque se realizan diferentes vigilias, en la Iglesia Concha y Toro se efectúa una vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús. Esta vigilia es más corta, y se viene haciendo desde el año 2005 aprox. todos los primeros viernes de mes.

En su casa, retomó hace tres años la vigilia por la pasión de cristo, que se desarrolla el viernes santo en abril.

Otras vigilias o novenas que se desarrollan en Pirque son: a la Sagrada Cruz de Mayo, a San Expedito, a Santa Rita, por Nacimiento (en pascua de negros), a la Virgen del Carmen. Finalmente, la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana es otro de los eventos que la Agrupación que preside está organizando desde el año 2011, esta se realiza en el mes de noviembre.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

A nivel general, don Juan Pérez señala que no existen factores de riesgo que afecten la mantención y transmisión del canto a lo poeta.

No obstante, existe ciertos elementos propios de la tradición del canto a lo poeta, referidos a trabas respecto a la transmisión que han ejercido ciertos cultores antiguos.

Don Juan Pérez recuerda que en su juventud, existía la costumbre de ciertos cantores de no querer transmitir o que se registrara de ninguna forma el canto y la poesía que ellos venían desarrollando. En su caso personal, rememora que hubo un cantor que no le quiso enseñar ni compartir sus versos. Lamenta que la obra poética de este guitarronero se haya perdido sin la posibilidad de que se transmitiera y valorara por las nuevas generaciones de guitarroneros y cantores a lo divino.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

El entrevistado sostiene que uno de los factores de riesgo que afecta negativamente la realización de actividades de difusión y encuentro del canto a lo poeta, es la falta de apoyo y financiamiento del sector privado. Don Juan Pérez, tiene el convencimiento de que la tradición oral y musical del canto a lo poeta y el guitarrón forma parte del patrimonio cultural inmaterial con mayor potencial para el turismo cultural en las zonas rurales y comunidades donde se encuentra inserto. A este respecto, la empresa privada debería tener un papel más activo respecto a la difusión y puesta en valor de dichas actividades.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Don Juan Pérez nos señala que a la fecha ha formado y transmitido sus conocimientos a una gran cantidad de cantores de diferentes lugares de Chile. En la actualidad, se reúne periódicamente con los aprendices interesados en su casa de Pirque.

A nivel de creación poética, nos cuenta que a la fecha, ya tiene la cantidad necesaria de versos para hacer un libro. 8 versos por padecimientos, unos 15 de cada tema.

Como se señaló anteriormente, la Agrupación Guitarra Grande Pircana, despliega una serie de actividades formativas y de transmisión del guitarrón y del canto a lo poeta.

Don Juan Pérez manifiesta las siguientes ideas con el propósito de mejorar la transmisión y puesta en valor del Guitarrón y del Canto a lo poeta:

Realizar giras y actividades de itinerancia de guitarroneros y cantores a lo poeta por el país, esto con el propósito de dar a conocer el guitarrón chileno en las diferentes regiones del país.

En este contexto, realizar talleres de guitarrón, del tipo clínicas para músicos y público interesado. Finalmente, entregar en las giras e itinerancias, libros, cds y guitarrones, que puedan ir permitiendo la transmisión y difundiendo el trabajo de los guitarroneros.

Rendir homenajes y hacer un reconocimiento público a los guitarrones y cantores a lo poeta más destacados de Pirque y de la Zona Central.



El salterio, uno de los últimos instrumentos de don Juan Pérez. Fuente: 1.

A nivel de las políticas educacionales, el entrevistado manifiesta que se hace prioritario incluir dentro de los contenidos de los programas educativos de educación artística, Sociedad, entre otras áreas del conocimiento, reseñas y textos sobre el guitarrón chileno y el Canto a lo poeta.

De igual forma, se propone que se potencie la relación entre el turismo con fines específicos (vitivinícola de Pirque) con la identidad musical de los guitarroneros.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral que realiza el entrevistado. Ahora bien, dentro de las investigaciones que más se destacan se encuentran el trabajo de Claudio

Mercado (ver bibliografía).

Ha participado en algunas producciones de cedés como: *El Guitarrón Chileno*, *Herencia Musical de Pirque* (2000), *Los Guitarroneros de Pirque* (2008), *El Nacimiento de Cristo en el Canto a lo divino* (2005), *Misa en Décimas a lo Divino* (2006), *Misa a lo Poeta*, *la Eucaristía en Décimas a lo Divino* (2011) (*Identidad y futuro*, 2012).

Bibliografía

Agrupación Herederos del Guitarrón (2005). *III Encuentro de Guitarroneros*. Pirque, Chile, noviembre 2005. Santiago: A. G. V. Impresos.

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 20. Santiago, Diciembre 2012. 122-134 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En *Revista Resonancias* N° 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). *Cantando Me Amaneciera* (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). *Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque* (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Pérez, J. (2011). *Misa a lo Poeta*. CD. Fondart. <http://identidadyfuturo.cl/2012/10/misa-a-lo-poeta-la-eucaristia-en-decimas-a-lo-divino/>

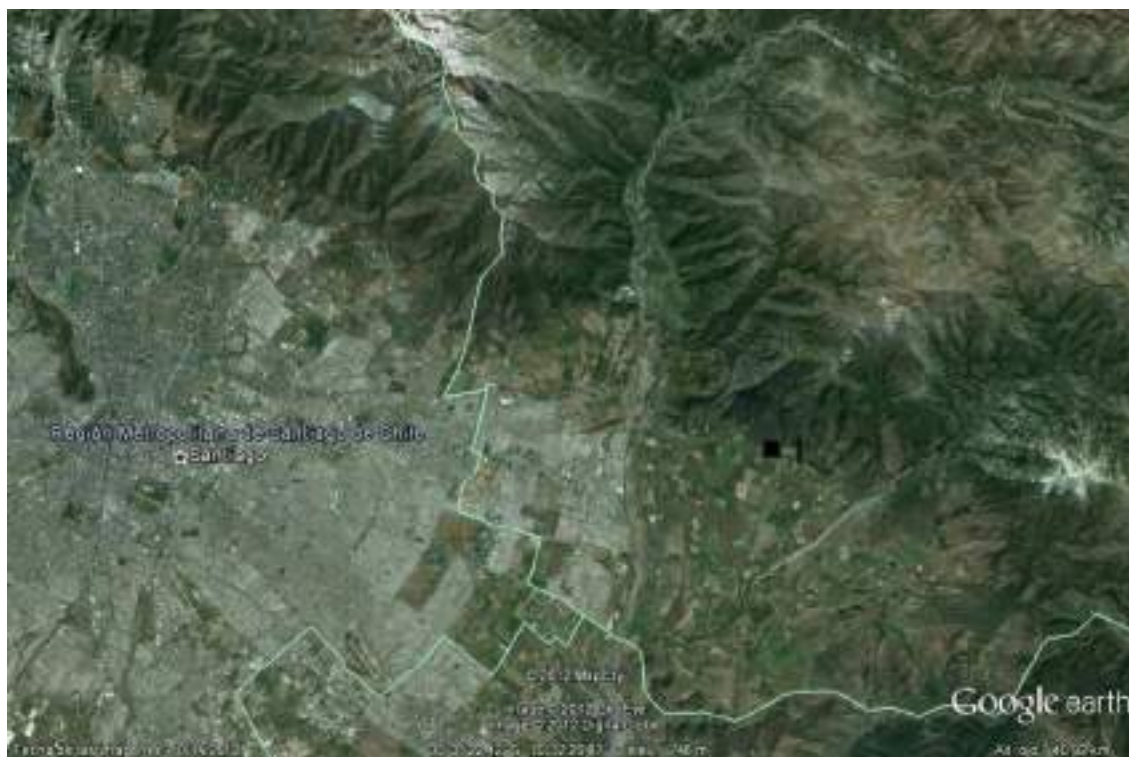
Yáñez, P. (2002). *I Encuentro Nacional de Guitarroneros: Pirque cuna del guitarrón*. Ilustre Municipalidad de Pirque. Imprenta Puente Alto.

Discografía

Varios Autores, (2000). *El Guitarrón Chileno*. Herencia Musical de Pirque. 2000. CD. http://www.youtube.com/watch?v=bZ_yE95HLJg

Varios Autores, (2008). *Guitarroneros de Pirque*. http://www.feriamix.cl/cgi-bin/wspd.cgi.sh/WService=wsPFDD/ficha_musica.p?codigo=000000401524#

Guitarra Grande Pircana



Casa del poeta y guitarrero Juan Pérez, presidente de la agrupación. Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Integrantes:

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 16 de agosto de 2011.

Lugar de origen: Pirque

Localización: Pirque

Correo: juanperez@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y Expresiones orales/ Usos sociales, Rituales y actos festivos

Especialidad: Canto a lo divino/Vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús, Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana/Canto a lo humano/Misa a lo poeta

Antecedentes históricos de la manifestación

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica”.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente.

Por alguna razón, el guitarrón o “guitarra grande” se acunó en Pirque, aquí echó raíces la matriz de su misterio, y esta zona ha aportado al crecimiento de su cultivo. Todo guitarronero de hoy en día algo tiene de este perfume pircano, algún eco del Zurdo Ortega; del “Profeta” Isaías Angulo y su yerno Juan Martínez; de Manuel Pizarro, Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro; de Manuel Ulloa y su hijo Osvaldo *El Chosto*; de Gabriel Soto; de Juan de Dios Reyes y su yerno Manuel Saavedra; de Ligorio Salgado, padre de Lázaro y primo de J. de D. Reyes; Salvador Cornejo; Eloy Cuevas el “Justo Varón”, Santos Rubio Morales (Améstica, 2012).

Descripción de la tradición y expresión oral

Organización formada por guitarroneros de Pirque en el año 2011. Uno de los propósitos de la agrupación se refiere a la difusión y puesta en valor de la tradición del canto a lo poeta y el guitarrón pircano.

La directiva de la organización está compuesta por: Juan Domingo Pérez Ibarra (Presidente), Eduardo Pizarro Alarcón (Secretario) y Rodrigo Iván Silva Améstica (Tesorero).

Motivo de la tradición y expresión oral

Cuando se canta a lo divino, frente al santísimo, es la cumbre del canto. Porque se le está cantando al ser supremo más grande. En palabras del padre Jorda: “Esto es un pedacito de cielo”.

Por su parte, la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana surge en el año 2011 como una iniciativa de reconocimiento y difusión de los cantores a lo poeta y guitarroneros de nuestro país.



Entonación del Himno nacional en la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana 2012. Fuente: 1.

Convocantes

Algunos de los guitarroneros y cantores pertenecientes a la agrupación:

- Juan Pérez Ibarra
- Fidel Améstica
- Óscar Ibarra
- Arturo Varela
- María Ignacia Rubio
- Manuel Ulloa
- Juan Ferreira
- Nelson Moreno
- Erick Gil Cornejo

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigiliyas familiares. En los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios

al aire libre y recintos techados.

Temporalidad de ocurrencia

El Canto a lo humano, y el Canto a lo divino, se realiza en vigilias y novenas, en la fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana, entre otras actividades que se desarrollan en la comuna de Pirque y en las diferentes comunas de la región Metropolitana.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado sostiene que no existen factores de riesgo que dificulten la transmisión y aprendizaje del canto a lo poeta en el marco de la organización.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

El entrevistado sostiene que no existen factores de riesgo que dificulten la realización de las actividades organizadas por la Agrupación.

Transmisión de la tradición y expresión oral

La Agrupación de la Guitarra Grande Pircana presidida por don Juan Pérez Ibarra es una de las dos agrupaciones de Pirque que mantiene viva la tradición del canto a lo poeta y la interpretación del guitarrón.

Como se señaló anteriormente, uno de los objetivos de esta actividad es presentar a nuevos integrantes y aprendices del canto en décimas. Así, en el año 2012 Nelson Moreno cantó décimas de personificación junto a su hija Daniela de siete años.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La agrupación posee dentro de sus registros a la primera y segunda Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana que fue registrada audiovisualmente por miembros de la agrupación, además de un registro sonoro en el año 2012.



Arturo Varela en guitarrón, Daniela Moreno y su padre Nelson Moreno. Fuente: 1.

Bibliografía

Agrupación Herederos del Guitarrón (2005). *III Encuentro de Guitarroneros*. Pirque, Chile, noviembre 2005. Santiago: A. G. V. Impresos.

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 20- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En *Revista Resonancias* N° 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). *Cantando Me Amaneciera* (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). *Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque* (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Pérez, J. (2009). *Misa a lo Poeta*. CD. Fondart. <http://identidadyfuturo.cl/2012/10/misa-a-lo-poeta-la-eucaristia-en-decimas-a-lo-divino/>

Yáñez, P. (2002). *I Encuentro Nacional de Guitarroneros: Pirque cuna del guitarrón*. Ilustre Municipalidad de Pirque. Imprenta Puente Alto.

Discografía

Varios Autores, (2000). *El Guitarrón Chileno. Herencia Musical de Pirque*. 2000. CD. http://www.youtube.com/watch?v=bZ_yE95HLJg

Varios Autores, (2008). *Guitarroneros de Pirque*. http://www.feriamix.cl/cgi-bin/wspd.cgi.sh/WService=wsPFDD/ficha_musica.p?codigo=000000401524#

Vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús



Ubicación (1) de la parroquia del Santísimo Sacramento en Pirque. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 7 a 10 personas

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 2007

Lugar de origen: Parroquia del Santísimo Sacramento, Pirque

Localización: Parroquia del Santísimo Sacramento, Pirque

Correo: juandomingoperez@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El Canto a lo divino se ha realizado tradicionalmente en velorios de angelitos, novenas y encuentros campesinos. Cuando se hace una novena o vigilia en honor a un santo, se pasa la noche entera cantando frente a la imagen celebrada, y debido a la manera en que se canta y se toca, a las horas sin dormir, a la concentración y a la fe, se viven momentos de mucha emoción interna y de conexión con lo divino.

Una vigilia a la antigua, entendiendo por antigua lo que abarca la memoria de la gente, es una rueda pequeña, entre tres y diez cantores del mismo lugar o de los alrededores, todos ellos conocen las mismas entonaciones. El tocador comienza con una entonación y un fundado. Todos deben seguirlo. Él tocará para todos sin parar, cada uno cantará su verso con despedida incluida, todos con la misma entonación y el mismo tema. La historia de algún profeta, o la historia del diluvio, o la creación, o por astronomía. Todos cantando sobre la misma historia pero con versos distintos, a veces muy parecidos, a veces con la misma cuarteta, pero distintos. Tejiendo la misma historia una y otra vez, narrando en un tejido asombroso la historia contada por primera vez hace miles de años y a miles de kilómetros (Mercado, 2007: 58).

Descripción de la tradición y expresión oral

La vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús se desarrolla en la Parroquia del Santísimo Sacramento de Pirque, es una expresión del Canto a lo divino, que en estricto rigor corresponde a una versión reducida de “una vigilia a la antigua” (Mercado, 2007:58).

En este sentido, se realiza una rueda pequeña de entre siete y diez cantores (hombres y mujeres) pircanos durante tres horas. En esta versión reducida de la vigilia se cantan entres dos a tres versos.

En este canto al Santísimo Sacramento de Jesús, se sigue el método antiguo del Canto a lo divino que se estructura, primero por el saludo, con una cuarteta del verso y que se termina con la despedida. Todos los cantores cantan su verso con despedida incluida. Dentro de los fundamentos o fundados que se abordan son: por padecimiento, por el sagrado corazón, entre los temas más *ad hoc*. Dentro de la métrica, don Juan Pérez destaca que los versos son: “bien consonateados y bien rimados” y se rigen por los marcos de la poesía tradicional del Canto a lo divino.



Parroquia del Santísimo Sacramento de Jesús. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

En palabras de don Juan Pérez Ibarra: “Cuando se canta a lo divino, frente al santísimo, es la cumbre del canto. Porque se le está cantando al ser supremo más grande. En palabras del padre Jorda: “Esto es un pedacito de cielo”.

Convocantes

Corresponde a una actividad a la cual se puede ingresar libremente, no obstante, los participantes son fundamentalmente guitarroneros pircanos y familiares cercanos.

Condición de emplazamiento

Se realiza al interior de la Parroquia del Santísimo Sacramento de Jesús, conocida como la Parroquia Concha y Toro.

Temporalidad de ocurrencia

Se realiza durante todos los meses del año, una vez al mes, el primer viernes de cada mes. Entre las 21:00 a la 24:00 aproximadamente.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y

expresión oral

El entrevistado sostiene que no existen factores de riesgo que dificulten la transmisión y aprendizaje del canto a lo poeta en el marco de la festividad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

El entrevistado sostiene que no existen factores de riesgo que dificulten la realización de la Vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús.

Transmisión de la tradición y expresión oral

La Agrupación de la Guitarra Grande Pircana presidida por don Juan Pérez Ibarra es una de las dos agrupaciones de Pirque que mantiene viva la tradición del canto a lo poeta y la interpretación del guitarrón.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen investigaciones o registros audiovisuales respecto a la Vigilia al Santísimo Sacramento de Jesús de Pirque. No obstante, existen registros de audio y fotografías personales de los guitarroneros que se encuentran en sus archivos. A nivel regional, existen investigaciones y registros audiovisuales de algunas de las Vigilias que se realizan en la región Metropolitana.

Bibliografía

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 20- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En *Revista Resonancias* N° 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). Cantando Me Amaneciera (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque (video). Santiago:

Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Pérez, J. (2009). Misa a lo Poeta. CD. Fondart. <http://identidadyfuturo.cl/2012/10/misa-a-lo-poeta-la-eucaristia-en-decimas-a-lo-divino/>

Discografía

Varios Autores, (2000). El Guitarrón Chileno. Herencia Musical de Pirque. 2000. CD. http://www.youtube.com/watch?v=bZ_yE95HLJg

Varios Autores, (2008). Guitarroneros de Pirque. http://www.feriamix.cl/cgi-bin/wspd_cgi.sh/WService=wsPFDD/ficha_musica.p?codigo=000000401524#

Roberto Enrique Pino Riveros



Casa del entrevistado ubicada (1) en el sector de Santa Rita comuna de Pirque. Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 03 de julio de 1940

Lugar de nacimiento: Buin

Localización: Santa Rita, Comuna de Pirque

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Artesano en madera/Miniatura

Antecedentes históricos de la práctica artesanal

La producción de miniaturas y juguetes a lo largo del país se ha centrado en el trabajo de la madera, la cerámica. Dentro de la enorme gama de objetos creados para el disfrute de grandes y chicos, hay cierta iconografía que ha trascendido el paso del tiempo y ciertas costumbres de juegos que han traspasado a muchas generaciones.

Tal es el caso de los gimnastas, personajes tallados en madera que cuelgan de un par de hilos de algodón, el cual es tensado y destensado por la mano de quien está jugando, al apretar con su mano dos varillas verticales que le dan estructura a la pieza. Con simples movimientos de mano el gimnasta da vueltas a los hilos, se para de cabeza o queda con los pies suspendidos en el aire. Actualmente es común encontrarlo personificando a los iconos televisivos del momento: Batman, Superman, Bart Simpson, Mickey Mouse, etc.

Dentro de la tradición juguetera, los reclusos de talleres al interior de diversos centros penitenciarios, han desarrollado un lenguaje propio a través de caballitos, carretas y otros elementos, los que son vendidos a la comunidad, transformándose en un ingreso y en un incentivo para salir adelante.

En el caso de las miniaturas, lo más clásico son las cerámicas de Pomaire y Quinchamalí, que recrean los distintos utensilios domésticos, como ollas, teteras, tazas y las mismas cocinas utilizadas por madres y abuelas y que sirven para jugar a las muñecas o simplemente de adorno (MAPA, 2010).

Descripción de la práctica artesanal

Don Roberto Pino recuerda que desde su niñez estuvo en contacto con las actividades y labores agrícolas que se realizaban en su casa de Santa Rita de Pirque. Su tarea era desbrotar las vides, con lo cual quedaban muchos pedazos de madera con los que él jugaba, tallando pequeñas figuras con las astillas de madera, como escopetas, palas, guadañas y cosas así. Aprendió solo, de manera autodidacta. A los seis años creó sus primeras piezas. Con el tiempo se dio cuenta que la artesanía en madera podría ser una actividad rentable que le permitiría subsistir.

Esta inquietud por el trabajo con la madera lo llevó a seguir el oficio de carpintero, dedicándose paralelamente a la artesanía en madera tradicional. Dentro de los objetos que talla en madera se ha especializado en la reproducción de miniatura sobre

actividades y herramientas típicas del campo chileno, como, lo son las carretas, huasos a pie, horquetas, etc.



Don Roberto Pino en su la Feria de Artesanos de Pirque. Fuente: 1.

Motivo de la práctica artesanal

En este contexto, su principal motivación para desarrollar artesanía en madera es su gusto y fascinación por los personajes, las herramientas y el paisaje que rodea la producción agrícola del mundo rural. En su vida ha sido testigo del trabajo de los viñateros, rememora cuando las carretas tiradas con bueyes acarreaban la uva, también, los carretones y las carretas. Todo este recuerdo del paisaje natural y cultural del campo de Pirque y las zonas rurales han sido el motivo de su inspiración para el desarrollo de sus piezas. Finalmente, también influye la motivación económica de recibir un incentivo monetario complementario al de su oficio de carpintero.

Convocantes

Don Roberto comercializa sus productos de manera directa con sus clientes, tanto en su casa, como en el la Feria del Pueblo de Artistas y Artesanos de Pirque.

Condición de emplazamiento

El trabajo de producción de artesanía en madera lo realiza al interior de su taller en su casa. Las ferias, encuentros y actividades sociales en las cuales participa se desarrollan tanto al aire libre, como en espacios cubiertos.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año realiza su producción de artesanía, sin embargo a partir del segundo semestre genera mayor cantidad de piezas para comercializarlas para las festividades de fin de año.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica artesanal

El entrevistado señala que el principal factor de riesgo para la transmisión de la práctica artesanal, es que sus nietos y otros jóvenes, no tienen interés por aprender ni desarrollar la artesanía en madera o en otros materiales. A juicio de las nuevas generaciones, esta actividad es poco rentable y segura pues no se puede contar con un sueldo fijo cada mes.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica artesanal

En el caso del entrevistado, en la última época ha dejado de dedicarse a la producción de piezas de madera. Dedicó la mayor parte del tiempo al trabajo a su trabajo como carpintero, y deja solo los ratos libres y cuando no tiene trabajos de carpintería para la creación de artesanía en madera.

Respecto a la comercialización, don Roberto Pino está teniendo problemas para trasladar sus piezas de madera a las ferias y al Pueblo de Artesanos de Pirque, puesto que no cuenta con un vehículo propio para su traslado. Con lo cual, debe viajar con grandes cajas el único el microbús local, situación que ha significado que se reste de participar en ferias y otras actividades a la que es invitado.

Finalmente, a nivel institucional reconoce la existencia de barreras burocráticas y arancelarias que dificultan que los artesanos comercialicen sus productos en el mercado. Por una parte, son altos los impuestos que el rubro debe pagar, y los trámites tributarios se hacen engorrosos (en cuanto al tiempo y a la distancia de las oficinas) para los artesanos de mayor edad. En este caso, plantea la necesidad que existan métodos más sencillos para que los artesanos de mayor edad puedan pagar sus impuestos.

Transmisión de la práctica artesanal

El entrevistado nos declara su deseo personal y anhelo en que se mantenga la tradición de su trabajo con miniaturas del campo chileno. Su sueño es poder transmitir y enseñar a otros artesanos su oficio y experiencia. Sin embargo, siente que esta artesanía se está perdiendo, pues el progreso y la modernidad están reconstruyendo el mundo rural en el que él creció.



Carretas, carruajes y otras reproducciones realizadas por el entrevistado. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica artesanal

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción de artesanía en madera en la comuna de Pirque. No obstante, se registran estudios que abarcan colecciones a nivel regional y nacional, realizados por el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA, 2010).

Don Roberto Pino nos señala que en dos ocasiones lo han entrevistado emisoras radiales de Pirque y una de Santiago.

Bibliografía

MAPA (2010). Miniaturas y Juguetes, Chile. Proyecto Financiado a partir de Fondart. En Sitio

Web:

<http://www.museomapa.cl/contenedor.php?idMenu=4&nombre=Miniatura+y+Juguetes>

Juan Antonio Ferreira Cuadra



Casa del entrevistado, ubicada en Lo Arcaya, comuna de Pirque. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 18 de agosto de 1957

Lugar de nacimiento: Puente Alto

Localización: sector Lo Arcaya, Pirque.

Correo: jaferreira18@hotmail.es

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidad: Guitarronero

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!.: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente.

Por alguna razón, el guitarrón o “guitarra grande” se acunó en Pirque, aquí echó raíces la matriz de su misterio, y esta zona ha aportado al crecimiento de su cultivo. Todo guitarronero de hoy en día algo tiene de este perfume pircano, algún eco del Zurdo Ortega; del “Profeta” Isaías Angulo y su yerno Juan Martínez; de Manuel Pizarro, Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro; de Manuel Ulloa y su hijo Osvaldo *El Chosto*; de Gabriel Soto; de Juan de Dios Reyes y su yerno Manuel Saavedra; de Ligorio Salgado, padre de Lázaro y primo de J. de D. Reyes; Salvador Cornejo; Eloy Cuevas el “Justo Varón”, Santos Rubio Morales (Améstica, 2012).

Descripción de la tradición y expresión oral

Juan Ferreira el año 2005 comenzó el aprendizaje del guitarrón y el Canto a lo divino. Ese año conoce a don Juan Pérez en la Parroquia del Santísimo Sacramento de Pirque, ahí don Juan Pérez se desempeña como ministro de la iglesia; Juan Ferreira lo escucho cantar y decidió aprender esta tradición.

En un comienzo no sabía tocar guitarra ni guitarrón, si bien conocía a los poetas y guitarroneros de Pirque, nunca se había acercado a esta tradición. Es así, como a los 52 años decidió la difícil tarea de aprender a tocar el guitarrón.

Reconoce que ha sido uno de los desafíos más grandes que se ha impuesto, pues es una práctica y tradición que requiere de mucha preparación y perseverancia. De hecho, confiesa que en un comienzo cantaba muy mal, hoy siente que ha mejorado, aunque le ha costado bastante. Cantar a lo divino y cantar a lo poeta es difícil, puesto que siempre se canta solo, y claro, el que canta no se puede apoyarse en otro cantante al momento de la rueda.

Comenzó en el canto, primero cantando de apunte (cantar mientras otro toca el instrumento) con Juan Pérez, en el 2010 por sugerencia de Santos Rubio compró su primer guitarrón. Fue don Santos Rubio quién le enseñó los primeros toques de guitarrón. A la fecha a compuesto varios versos, a lo divino y a lo humano.

Su esposa comenzó a cantar en el año 2006, él asegura que ella canta mucho mejor, pero

Juan Ferreira tiene el convencimiento de que una de sus principales fortalezas es su perseverancia.



Juan Ferreira en la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande del 2012. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

Juan Ferreira nos señala que su motivación principal para desarrollar el Canto a lo divino, es su fe en la iglesia católica, que se hace carne al alabar a Dios a través del canto. Piensa que para los cantores se constituye en una bendición el cantar a lo divino.

Convocantes

El entrevistado forma parte de la Agrupación Guitarra Grande Pircana.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigiliias familiares. En los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y recintos techados.

Temporalidad de ocurrencia

El entrevistado participa desde hace tres años cantando a lo divino en la Vigilia de Señora de Lourdes de Santiago y la vigilia del Templo Votivo de Maipú. Finalmente, cada mes canta al Santísimo Sacramento de Jesús, en la Parroquia Concha y Toro de Pirque.

En lo referido a su aprendizaje del guitarrón y del canto, se reúne una vez a la semana con su maestro don Juan Pérez, quien realiza transmisión y enseñanza del guitarrón a los aprendices interesados.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado plantea que uno de los factores de riesgo para la mantención de la tradición y su efectiva transmisión, es el avance de la cultura urbana y la pérdida de vigencia del folklor en las familias y en la vida cotidiana de los habitantes de Pirque.

En este sentido, hoy se puede apreciar las diferencias marcadas de esta situación, donde antiguamente cantaban muchos niños en Pirque, porque era un contexto cotidiano el escuchar cantar a sus padres. Hoy en día, es difícil que esto ocurra, las familias desarrollan otras actividades, las cuales están cada vez más alejadas de la tradición del canto, la música y el folklor.

El entrevistado nos señala que la poesía y el canto es una condición que se da en determinadas personas, no es algo masivo para todo el mundo, es un don con el cual se nace o que se cultiva con perseverancia y esfuerzo.

Desde un contexto más general, señala como factor de riesgo para la mantención de la tradición la muerte de algunos de los poetas y guitarroneros de más trayectoria en la comuna, como es el caso de don Santos Rubio, don Manuel Ulloa, don Amador Ulloa, don Manuel Pizarro y don Osvaldo *El Chosto* Ulloa. Al respecto, se reconoce que en la actualidad son solo dos los guitarroneros que conservan aspectos más genuinos de la tradición y que además han formado a una gran cantidad de nuevos poetas, cantores y guitarroneros.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

El entrevistado señala que uno de los factores que puede incidir negativamente en la realización del canto a lo poeta, es el gran costo del guitarrón, que alcanza un valor de 400 mil pesos.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Su experiencia personal le señala que su proceso de aprendizaje del guitarrón y del canto requiere de mucha constancia, práctica y perseverancia.



Vigilia nacional de Cantores a lo Divino en el Templo Votivo de Maipú año 2012, Juan Ferreira se encuentra ubicado al costado izquierdo. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen investigaciones que aborden específicamente la historia de los nuevos cantores y guitarroneros de Pirque como es el caso de Juan Ferreira.

Se registra la existencia de registros sonoros, audiovisuales y fotográficos de propiedad personal del entrevistado.

Bibliografía

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 20- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25

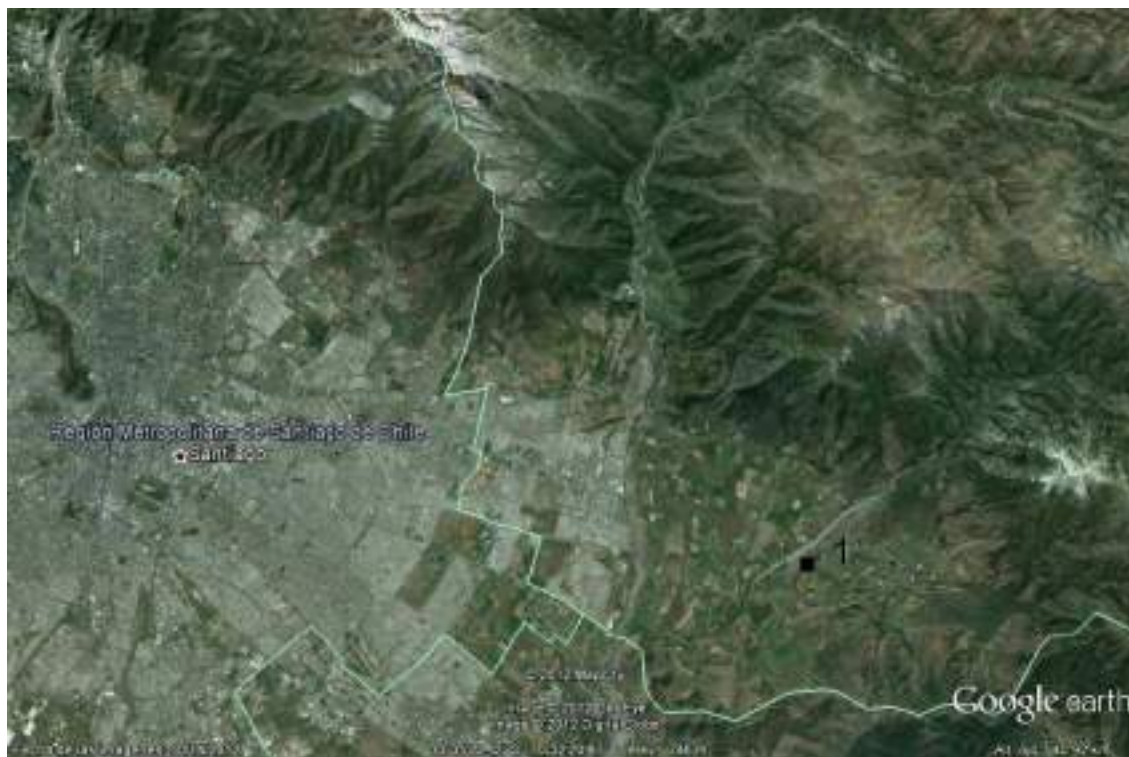
cuerdas. En Revista Resonancias N° 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). Cantando Me Amaneciera (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Pérez, J. (2009). Misa a lo Poeta. CD. Fondart. <http://identidadyfuturo.cl/2012/10/misa-a-lo-poeta-la-eucaristia-en-decimas-a-lo-divino/>

Fiesta Nacional de la Guitarra Grande 2012



Pueblo de Artistas y Artesanos de Pirque (1), ubicado en el Principal. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 16 cantores

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 19 de noviembre de 2011

Lugar de origen: Pueblo de artistas y artesanos de Pirque

Localización: El Principal, Pirque

Correo: juandomingoperez@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Guitarroneros/Canto a lo humano/Payadores

Antecedentes históricos de la manifestación

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!.: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente.

Por alguna razón, el guitarrón o “guitarra grande” se acunó en Pirque, aquí echó raíces la matriz de su misterio, y esta zona ha aportado al crecimiento de su cultivo. Todo guitarronero de hoy en día algo tiene de este perfume pircano, algún eco del Zurdo Ortega; del “Profeta” Isaías Angulo y su yerno Juan Martínez; de Manuel Pizarro, Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro; de Manuel Ulloa y su hijo Osvaldo *El Chosto*; de Gabriel Soto; de Juan de Dios Reyes y su yerno Manuel Saavedra; de Ligorio Salgado, padre de Lázaro y primo de J. de D. Reyes; Salvador Cornejo; Eloy Cuevas el “Justo Varón”, Santos Rubio Morales (Améstica, 2012).

Descripción de la manifestación

Don Juan Pérez Ibarra reflexiona sobre la segunda versión de la Fiesta de la Guitarra Grande Pircana, planteando que en el 2012 la programación general surge a partir de un proceso de reflexión dentro de la agrupación que dirige. La primera idea es que la actividad sea una fiesta y celebración, donde exista una estructura lo más equilibrada posible, que combine la tradición del canto a lo poeta con un programa que deleite por la calidad del espectáculo a los asistentes. En segundo lugar, que cumpla el propósito de difundir y dar conocer a las nuevas revelaciones del canto, para lo cual se trabaja durante todo el año para su preparación.

La Agrupación Guitarra Grande Pircana es la anfitriona de la fiesta, los guitarroneros y cantores invitados a participar arriban desde el mediodía a hacer la prueba de sonido y realizar un ensayo general, luego del cual participan de un contundente almuerzo. En el transcurso de toda la actividad se ofrecen comida y bebidas a los guitarroneros y cantores. Al finalizar, luego que los asistentes se han retirado, se realiza una evaluación general de la fiesta, se prepara una once y se cantan cuecas y brindis para los organizadores y cocineras de la fiesta.



Interpretación del himno nacional. Fuente: 1.

Motivo de la manifestación

La Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana surge en el año 2011 como una iniciativa de reconocimiento y difusión de los cantores a lo poeta y guitarroneros de nuestro país.

Convocantes

La actividad es organizada por la Agrupación Guitarra Grande Pircana. Cuenta con el apoyo y financiamiento de la Ilustre Municipalidad de Pirque, además de algunas empresas privadas como Prunesco, Roberto Ossandón, Gustavo Barrera. El pueblo de Artistas y Artesanos de Pirque es el anfitrión, además de los artesanos. La fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana es una actividad gratuita, en el año 2012 asistieron más de trescientas personas. A continuación, se enumeran los cantores y guitarroneros que participaron en la segunda versión:

- Juan Pérez Ibarra
- Fidel Améstica
- Óscar Ibarra
- Arturo Varela
- María Ignacia Rubio

- Manuel Ulloa
- Juan Ferreira
- Nelson Moreno
- Daniela Moreno
- Erick Gil Cornejo
- Jorge Castro Arenas (Curicó)
- Rodrigo Torres Garrido (Puente Alto)
- Hernán Alejandro Ramírez Correa (Estación Central)
- José Pablo Catalán Guajardo (San Fernando)
- Alexis Yáñez Gana (El Arrayán de Lo Barnechea)
- Animador: Leonel Sánchez Moya, Poeta y Payador (Rancagua)

Condición de emplazamiento



Don Juan Pérez Ibarra y don Leonel Sánchez Moya en el comienzo de la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana del año 2012. Fuente: 1.

La festividad se desarrolla en El Pueblo de Artistas y Artesanos de Pirque,

específicamente en el escenario techado Santos Rubio Morales. Además, se cuenta con espacios al aire libre contiguos al escenario donde los asistentes pueden apreciar la actividad.

Temporalidad de ocurrencia

La actividad se desarrolló el 25 de noviembre del 2012, entre las 16:30 y las 19:30. A continuación, se presenta el programa que detalla las actividades desarrolladas:

| Programa Fiesta Nacional de la Guitarra Grande 2012 | | |
|--|---|--|
| Hora | Número | Ejecutantes |
| 16:30 | Oración de inicio | Juan Pérez Ibarra |
| 16:35 | Himno Nacional | Tocado por los "Herederos de la Guitarra Grande". Juan Pérez Ibarra, Fidel Améstica, Óscar Ibarra, Arturo Varela y María Ignacia Rubio. |
| 16:40 | Presentación, en canto de apunte. Melodía: "La Principalina". | Tocan por los "Herederos de la Guitarra Grande". Cada invitado se presenta con una décima de presentación. |
| 17:00 | Verso "El agua". Ganador del Primer Concurso Nacional de Décimas por el Medio Ambiente 2012, organizado por la Radio Universidad de Concepción. | Erick Gil Cornejo. Autor e intérprete. |
| 17:15 | Payadores guitarroneros. Canto al improvisado en diversos juegos. | Rodrigo Torres Garrido (Puente Alto) Hernán Alejandro Ramírez (Estación Central) José Pablo Catalán (San Fernando) Alexis Yáñez (El Arrayán de Lo Barnechea) Jorge Castro (Tutuquén) |
| 18:00 | Décimas de homenaje a Santos Rubio Morales y Osvaldo <i>El Chosto</i> Ulloa, por personificación. | Juan Ferreira y Manuel Ulloa |
| 18:20 | Personificación | Nelson Moreno y su hija Daniela (acompañada de Arturo Varela en guitarrón) |
| 18:45 | Repertorio tradicional: De trébol muy florecido, Juguete de amor, El cazador, tendrás un altar, Cuecas: La cuna del guitarrón, Canta un pircano en la gloria, Yo le rindo mi homenaje. | Herederos de la Guitarra Grande |
| 19:30 | Despedida: décima tradicional pircana compuesta por Juan Pérez Ibarra: La despedida engalana El encuentro en su razón, La veta del guitarrón Ha sido siempre pircana. La raíz, tronco y rama Son de crecimiento sano. Hoy día nos abrazamos Gracias al Dios | Todos en el escenario. Tocan "Los Herederos de la Guitarra Grande". |

| | |
|--|--|
| verdadero, Si toca un guitarronero Hay un perfume pircano. | |
|--|--|

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

El entrevistado sostiene que no existen factores de riesgo que dificulten la transmisión y aprendizaje del canto a lo poeta en el marco de la festividad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

A juicio del entrevistado, no existen factores de riesgo que pongan en peligro la realización de la Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana. Sin embargo, desde su perspectiva debería existir un mayor apoyo de la empresa privada, en especial, de las empresas vitivinícolas y turísticas que pueden potenciar el concepto de turismo cultural con la incorporación de la tradición del guitarrón y sus cultores pircanos.



Payadores guitarroneros. Canto al improviso en diversos juegos. Fuente: 1.

Transmisión de la manifestación

La Agrupación de la Guitarra Grande Pircana presidida por don Juan Pérez Ibarra es una de las dos agrupaciones de Pirque que mantiene viva la tradición del canto a lo poeta y la interpretación del guitarrón.

Como se señaló anteriormente, uno de los objetivos de esta actividad es presentar a nuevos integrantes y aprendices del canto en décimas. Así, en el año 2012 Nelson Moreno cantó décimas de personificación junto a su hija Daniela de siete años.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La primera y segunda Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana fue registrada audiovisualmente por miembros de la agrupación, además de un registro sonoro en el año 2012.

Bibliografía

Agrupación Herederos del Guitarrón (2005). *III Encuentro de Guitarroneros*. Pirque, Chile, noviembre 2005. Santiago: A. G. V. Impresos.

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Identidad y Futuro (2012). Pirque Cuna del Guitarrón Chileno: 2ª Fiesta de la Guitarra Grande. En web: <http://identidadyfuturo.cl/2012/11/pirque-cuna-del-guitarron-chileno-2a-fiesta-de-la-guitarra-grande/>

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 20- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En *Revista Resonancias* N° 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). Cantando Me Amaneciera (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Pérez, J. (2009). Misa a lo Poeta. CD. Fondart. <http://identidadyfuturo.cl/2012/10/misa-a-lo-poeta-la-eucaristia-en-decimas-a-lo-divino/>

Yáñez, P. (2002). *I Encuentro Nacional de Guitarroneros: Pirque cuna del guitarrón*. Ilustre Municipalidad de Pirque. Imprenta Puente Alto.

Discografía

Varios Autores, (2000). El Guitarrón Chileno. Herencia Musical de Pirque. 2000. CD.
http://www.youtube.com/watch?v=bZ_yE95HLJg

Varios Autores, (2008). Guitarroneros de Pirque. http://www.feriamix.cl/cgi-bin/wspd.cgi.sh/WService=wsPFDD/ficha_musica.p?codigo=000000401524#

Erick Gil Cornejo



Casa del entrevistado en El Principal, comuna de Pirque. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 01 de abril de 1977

Lugar de nacimiento: Puente Alto

Localización: El Principal, Comuna de Pirque

Correo: erick.agc@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidad: Guitarronero/Cantor a lo humano/Cantor a lo divino/Vigilia de la Cruz de Mayo el Principal

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!.: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílaba de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente.

Por alguna razón, el guitarrón o “guitarra grande” se acunó en Pirque, aquí echó raíces la matriz de su misterio, y esta zona ha aportado al crecimiento de su cultivo. Todo guitarronero de hoy en día algo tiene de este perfume pircano, algún eco del Zurdo Ortega; del “Profeta” Isaías Angulo y su yerno Juan Martínez; de Manuel Pizarro, Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro; de Manuel Ulloa y su hijo Osvaldo *El Chosto*; de Gabriel Soto; de Juan de Dios Reyes y su yerno Manuel Saavedra; de Ligorio Salgado, padre de Lázaro y primo de J. de D. Reyes; Salvador Cornejo; Eloy Cuevas el “Justo Varón”, Santos Rubio Morales (Améstica, 2012).

Descripción de la tradición y expresión oral

Erick Gil ha estado ligado a la música desde su juventud, integraba el grupo de música andina Collasuyo. Esta agrupación viajaba de manera regular a las comunidades bolivianas y chilenas que son depositarias de esta tradición musical. Fue en el contexto de uno de estos viajes donde surgió su inquietud por encontrar sus propias raíces y tradiciones musicales.

Comenzó a preguntar en su familia y fue atando cabos sueltos de su historia familiar. En conversaciones con sus primos y tíos, se enteró que su abuela que era del sector de Melipilla al interior, era cantora campesina, que tocaba acordeón y guitarra traspuesta. Después que ella falleció él se enteró que ella era cantora, esto lo motivó a descubrir y comenzar un camino hacia la música más vernácula de Pirque, el Canto a lo humano y el aprendizaje del guitarrón.

En el año 2005 comenzó a asistir a las clases de guitarrón que realiza don Alfonso Rubio en la Corporación municipal de Puente Alto. Ahí aprendió lo básico. Nos relata que le fue difícil el aprendizaje del instrumento, y que después de un año aprendió recién a tocar una melodía completa.

Su maestro del guitarrón don Alfonso Rubio fue quien lo invitó a conocer y a tocar con los poetas más destacados de Pirque. Nos confidencia que no es fácil que cualquier persona tenga llegada entre los cantores y poetas, lo importante es saber tener respeto

y llegada con los maestros, es una cosa de actitud, de demostrar una sensibilidad hacia la tradición rural y a los protocolos mismo del canto a lo poeta.

Recuerda que en esa ocasión, fue invitado a un velorio de angelito. Relata que en esa ocasión fue un doble desafío, pues el velorio de angelitos es un rito muy especial y de un alto compromiso para el cantor, en segundo lugar, lo llenaba un sentimiento de emoción al compartir el canto con tan destacados poetas. Estaba muy nervioso. En esa ocasión canto de apunte (otra persona toca el instrumento y él solo cantó). Desde ahí lo acogieron los cantores de Pirque. Tuvo buena llegada dice Erick.

A partir de ahí comenzó a conocer y compartir con los poetas y guitarroneros de Pirque, como a don Osvaldo *El Chosto* Ulloa, a don Santos Rubio, a don Juan Pérez, entre otros. A fines del 2007 comenzó a tocar más seguido, en esta época participó en diferentes vigiliyas, encuentros y novenas. De esta manera pudo conocer a otros poetas y cantores a lo humano y lo divino de las diferentes zonas de Chile.

A nivel personal, reflexiona respecto al título de cantor y guitarronero con el cual se le identifica. En lo personal, sostiene que aún no se considera un cantor a lo divino, puesto para ser un cantor a lo divino se necesitan de más años de experiencia y de sentir que ha pasado a cierto estado de sabiduría. Siente que aún le falta mayor conocimiento para autodenominarse como cantor a lo poeta y guitarronero con todas sus letras. Para ello debe ser más estudioso de la biblia, tener mayor conocimiento de los antiguos y vivir un proceso de aprendizaje a cabalidad. En este sentido, siente una gran responsabilidad y compromiso respecto a la tradición de los grandes poetas y guitarroneros pircanos.

Algunos de los elementos centrales de la tradición del Canto a lo divino, es el principio que los cantores deben conocer de memoria los versos. Sobre todo cuando se asiste a las vigiliyas y novenas de Aculeo, de San Pedro de Melipilla, entre otros lugares donde la tradición se respeta. En la rueda de cantores existe todo un proceso que los cantores deben manejar, donde se debe estar pendiente de múltiples cosas.

Es fundador y organizador de la Vigilia en Honor a la Sagrada Cruz de Mayo en la localidad de Pirque. Como anfitrión se encarga de la atención a los poetas y guitarroneros. Se les espera con una onces, antes de comenzar con la vigilia a la Cruz de Mayo. En la noche se ofrece una cena. Y en la mañana un desayuno a las 8 de la mañana.

“Obtuvo el primer lugar en el concurso Nacional Décimas por el Medio Ambiente, organizado por la Radio Universidad de Concepción en septiembre de 2012” (Identidad y futuro, 2012).



Erick Gil junto a su guitarrón El Yunta en la Fiesta de la Guitarra Grande Pircana 2012. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

La motivación es lograr un aprendizaje y empaparse de la sabiduría de los poetas, cantores y guitarroneros de más experiencia, para de esta forma ir logrando una base sólida que le permita crecer como poeta y cantor.

Convocantes

El entrevistado forma parte de la Agrupación Guitarra Grande Pircana.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigiliias familiares. En los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y recintos techados.

Temporalidad de ocurrencia

El entrevistado participa en “vigilias y muestras de Canto a lo divino y encuentros de payadores y poetas populares por todo el país” (Identidad y Futuro, 2012).

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado especifica que uno de los factores que dificulta la enseñanza e interpretación del guitarrón como el aprendizaje del canto, es el ímpetu y la premura de los jóvenes que anhelan aprender rápidamente ambas tradiciones. En este contexto, se hace difícil para los aprendices comprender que los cantores y poetas deben pasar etapas largas de aprendizaje para recién iniciarse dentro de la tradición del canto a lo poeta y de los guitarroneros.

Respecto a la transmisión del Canto a lo divino, Erick plantea que los aprendices deben ser católicos, con lo cual se restringe la entrada de muchos jóvenes. Asimismo, es una tradición de gran formalidad, respeto y estudio, por lo cual implica que los interesados aprendan al pie de la letra sus particularidades y momentos del Canto a lo divino. Por su parte, el Canto a lo humano y en especial la paya ofrece mayor libertad a los cantores, cuestión que hace que los aprendices más jóvenes se acerquen con mayor facilidad a esta tradición oral.

Erick Gil reflexiona respecto a la tradición del canto a lo poeta y el guitarrón en Pirque. La primera idea que sostiene es que es una tradición que se mantiene viva, sin embargo, el legado y la figura de los grandes poetas que han fallecido difícilmente podrá ser sobrepasada por las nuevas generaciones. El entrevistado plantea que en la actualidad, las nuevas generaciones de guitarroneros están muy lejos de los grandes maestros, y que quizás con el tiempo podrán seguir sus pasos y trayectoria de los maestros, recalcando que “aún les queda mucho camino que recorrer”. En este sentido, desde su perspectiva, la esencia del guitarrón va cambiando hacia lo moderno, lo que a la larga va ir generando una decantación de la tradición.

A nivel del contexto comunitario. Manifiesta que entre la comunidad de Pirque existe un grupo de personas que ha crecido con el canto, la poesía y el folklor más tradicional, sin embargo, la gran mayoría de los miembros de la comunidad desconoce el sentido y la importancia que tiene el canto a lo poeta y el guitarrón en Pirque. En cierta medida, existe como factor de riesgo una desvaloración o desconocimiento de la tradición del canto a lo poeta por parte de las nuevas generaciones de Pirque

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

Desde un plano personal, en el último año ha debido dejar en un segundo plano al canto debido a que se encuentra construyendo su casa en Pirque y además por el nacimiento de su primer hijo.

Por otra parte, sostiene que uno de los factores que dificultan la realización de encuentros de canto a lo poeta y el desarrollo de producciones musicales, es la falta de

recursos económicos, y la dificultad para obtener fondos y apoyo económico de instituciones públicas y privadas.

En definitiva, la falta de un financiamiento constante y regular es uno de los factores que obstaculizan la mantención de esta tradición a largo plazo.



Erick Gil fue el ganador del primer concurso nacional de décimas por el medio ambiente año 2012.

Fuente: Radio Universidad Concepción.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Como se señaló, es fundador y organizador de la vigilia familiar de la cruz de mayo. El Canto a la Cruz de Mayo se ha hecho en Pirque, en Lo Arcaya y en El Principal, desde hace cuatro años. Se realiza el fin de semana más cercanos al tres de mayo. La primera vigilia asistieron casi todos los poetas de Pirque, Juan Pérez, don *Chosto* Ulloa, Santos Rubio, Ramón Cornejo, José Pavez, Claudio Mercado y Fidel Améstica. Se realiza durante

toda la noche, la familia es la que prepara todo.

Erick Gil al ver que en Pirque se estaban dejando de realizar vigiliatoda la noche, decidió desarrollar este Canto a la Cruz para revitalizar esta tipo de actividad. Además, con el propósito de que las nuevas generaciones de cantores locales conozcan algo más tradicional.

En la actualidad, Erick enseña la interpretación del guitarrón a un aprendiz de Casas Viejas en Puente Alto, y a otro aprendiz de Los Ángeles, región del Biobío.

En términos generales, el entrevistado plantea que una de las propuestas para mejorar la transmisión y salvaguardia de guitarrón y del canto a lo poeta, debe ser la realización de más encuentros donde los poetas puedan compartir y dialogar entre ellos, independiente de lo netamente musical, que se organicen encuentros para intercambiar experiencias.

Desde el ámbito de la difusión y puesta en valor, sostiene la necesidad de hacer más conocido y difundir el guitarrón y el canto a lo poeta a diversas regiones del país, en especial a los lugares donde se cultivan otro tipo de tradiciones religiosas y musicales. Esto con el propósito de generar un aprendizaje y difusión simultanea entre los cultores.

En este sentido, plantea la realización de un proyecto de itinerancia, por ejemplo, con pueblos de tradición andina, como en Mocha en la quebrada de Tarapacá, donde los Guitarroneros puedan ir a su fiesta y realizar un canto a la Virgen de Lourdes; para que luego, la comparsa de Lakas de esa localidad asistiera con su práctica musical y danzaría a la Misa a la Virgen del Tránsito en el Principal.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

“Ha participado en los proyectos musicales Canto a lo divino del Bicentenario de Chile (2011) y Misa a lo Poeta, la Eucaristía en Décimas a lo Divino (2011). También en el proyecto documental *Canto a lo Humano y Divino* para canal 13C, programa *Arsmúsica*” (Identidad y futuro, 2012).

Bibliografía

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 20- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En Revista Resonancias Nº 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. & Silva G. (2007). Cantando Me Amaneciera (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos
<http://vimeo.com/46930976>

Mercado, C. (2003). Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>

Pérez, J. (2009). Misa a lo Poeta. CD. Fondart.
<http://identidadyfuturo.cl/2012/10/misa-a-lo-poeta-la-eucaristia-en-decimas-a-lo-divino/>

Miguel Andrade Vásquez



Casa del entrevistado en San José de Maipo, indicado en cuadro negro (1). Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 06 de septiembre De 1968

Lugar: Comuna de San José de Maipo

Localización: Comuna de San José de Maipo

Correo: apimaipo@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas Tradicionales ancestrales.

Especialidad: componedor de huesos, Hierbas medicinales, apicultura.

Antecedentes históricos de la manifestación

Diversas disciplinas de las ciencias sociales han dado cuenta de la prevalencia de tradiciones culturales locales respecto a conocimientos, especialidades y oficios de medicina ancestral o tradicional en todo el continente americano. En este sentido, “la investigación transcultural muestra que las percepciones de buena y mala salud, junto con las amenazas y problemas de salud, están culturalmente construidas. Grupos étnicos y culturas diferentes reconocen diferentes dolencias, síntomas y causas, y han desarrollado sistemas distintos de sanidad y de estrategias de tratamiento” (Kottak, 2002: 346).

En la medicina tradicional o ancestral se requiere de una estructura social compuesta por expertos o especialistas, quienes conservan, resguardan y mantiene en práctica un cúmulo de saberes y costumbres vinculadas a la sanación o curación de enfermedades, a ceremonias o rituales y al parto indígena (Club de Adultos Mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla, 2007). Con base en lo anterior, existe abundante literatura que evidencia que en las culturas de la región andina, la zona central y el sur de nuestro territorio, han existido especialistas denominados: “componedor de huesos o huesero” en el caso de la cultura Aymara (Op cit, 2007: 17), “*ngatamchefe* o componedor de huesos en el caso de los especialistas en salud mapuche-lafkenche” (Boccaro, 2004: 120).

Según la definición del mundo Aymara, el componedor de huesos o husero es la “la persona que posee un conocimiento para solucionar problemas de dislocación de los huesos (...). Para solucionar tales situaciones el componedor lo realiza sobre la base de masajes que le permiten mover los huesos, como una forma de tratamiento médico, para reintegrarlos a su posición natural” (Íbid, 2007:17).

A lo largo de nuestra historia, dichos especialistas se mantuvieron vivos y activos en la vida colonial y republicana de nuestro país, manteniendo sus conocimientos vigentes como parte de las tradicionales campesinas y de los sistemas de medicina ancestral de nuestros pueblos originarios.

En la actualidad los componedores de huesos o huseros son reconocidos por la Organización Panamericana de la Salud dentro de los principales especialistas de terapias tradicionales de nuestro país, no obstante no existe un registro formal que dé cuenta de su número exacto (OPS, 1999).

Descripción de la especialidad de medicina tradicional

Su interés por las plantas medicinales y la medicina tradicional, se originó a temprana edad, producto de que su abuelo y padres fueron arrieros de San José de Maipo. Miguel Andrade su abuelo, heredó la costumbre de la compostura, de movilizar los bloqueos

de las vértebras. El entrevistado pasó gran parte de su niñez en la cordillera en compañía de sus familiares, ahí, observó cómo componían y arreglaban a los animales (mulas, caballos), los cuales producto de accidentes se luxaban las rodillas, etc. Él siempre explicaba los procedimientos de compostura a todos los interesados que observaban su trabajo para que se mantuvieran sus técnicas y conocimientos sobre hierbas medicinales, entre ellos se encontraba Luis, su nieto. Mirando a su abuelo aprendió acerca de los huesos, además todo lo que veía lo registraba en su cuaderno.

Se inició en la cordillera como cabrero (cuidador de cabras), lo que le permitió estar en contacto con su abuelo quien le enseñó sobre hierbas medicinales autóctonas, aprendió a encontrarlas dentro del paisaje cordillerano. Ahí conoció la artemisa, la hierba del clavo, el quinchamalí, entre otras hierbas, con toda la información de su uso e indicaciones. Toda esa información la fue registrando en cuadernos y actualmente en medios digitales. Hierba del clavo de olor, evita el cáncer a la próstata debido a que es un dilatador de los vasos sanguíneos.

Jorge López, quiropráctico con experiencia en comunidades indígenas del Amazonas, compartió su aprendizaje y técnicas en este ámbito. Por otra parte, en la actualidad comparte técnicas de compostura de huesos con traumatólogos y kinesiólogos que se acercan a él.

Plantea que la compostura de huesos es la última terapia, es una terapia frontal. Antes de esto señala, a los masajes, la terapia lumínica, los baños de agua caliente y agua fría, las cuales funcionan hasta antes que se provoquen contracturas y que se traben las vértebras.

Según nos explica, una contractura se puede producir cuando se cargan los músculos lumbares, se inclinan y uno de ellos realiza mayor fuerza sobre el otro, entonces uno de ellos cede y se contractura; se afecta el cuello y se genera desequilibrio del oído medio. El tratamiento de compostura de huesos implica un desbloqueo de la zona cervical, se pone en posición el cuello, se descontractura la zona baja y se alinea las vértebras.

Todas sus técnicas las ha estudiado, fundamentado y comparado con las asesorías que ha tenido con especialistas.

Luego de dos meses del fallecimiento de su abuelo, llegó hasta su casa una persona con la clavícula afuera producto de un accidente. Él tenía 14 años y en un comienzo no se sintió capacitado para hacer la compostura, sin embargo, ante la insistencia de la persona accedió a ayudarlo. Al momento de tomarlo, sintió seguridad y simpleza de los movimientos.

Dentro de sus logros cuenta que una persona se encontraba con dificultades severas para caminar y consiguió que esta recuperara su movilidad. Otra persona de 16 años, con una escoliosis severa, con diagnóstico de rigidez total, que logró recuperarla

completamente.

Utiliza aceites esenciales de plantas, anestésicos, en caso de golpes o reventones de nervios o músculos. El pino, las flores de lavanda, pistola de gringos, vira vira, pingo pingo o con mezclas de tinturas madres con aceites. Prepara diferentes aceites. Propóleo, miel y jalea real. A la fecha ha creado 10 complementos alimenticios. Api Maipo es la empresa que produce estas preparaciones.

Descubrió el mundo de la fitoterapia con Eduardo Loaiza quien le enseñó algunas de sus técnicas. En su trabajo de experimentación comenzó con el muérdago para trabajar en el combate del colesterol, obteniendo resultados positivos para reducir el colesterol.



Miguel Andrade en el patio de su casa en San José de Maipo. Fuente: 1.

Motivo de la especialidad de medicina tradicional

Se inició en la cordillera como cabrero (cuidador de cabras), lo que le permitió estar en contacto con su abuelo quien le enseñó sobre hierbas medicinales autóctonas, aprendió a encontrarlas dentro del paisaje cordillerano. Así, declara que sigue la tradición familiar de su abuelo.

Convocantes

Desarrollar una actividad productiva de manera asociativa en la producción apícola,

con familias de la comuna. Trabaja con el colegio de apícola de Pirque.

Condición de emplazamiento

Atiende en su casa, dependiendo de las lesiones es que se aplica la determinada técnica.

Temporalidad de ocurrencia

Miguel Andrade todo el año trabaja como componedor de huesos.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la especialidad de medicina tradicional

La recolección indiscriminada de plantas medicinales en el Cajón del Maipo, está poniendo en peligro la mantención de ciertas especies originarias.

Factores de riesgo respecto a la realización de la especialidad de medicina tradicional

Existe un tipo de productores que está provocando problemas para la sustentabilidad de la producción apícola, pues ha introducido un tipo de abejas que está contaminando las abejas locales, generando una sobrepoblación e infección del recurso.

Transmisión de la especialidad de medicina tradicional

Su proyecto es desarrollar cultivos de hierbas medicinales, que permita la generación de complementos alimenticios, entre otros productos medicinales. Asimismo, se plantea la necesidad de ampliar el mercado de comercialización de sus productos.

Trabajar en libro que registre las hierbas medicinales del Cajón del Maipo, cultivos y sus usos.

Uno de sus hijos posee habilidades para continuar con el trabajo de su padre. Desde pequeño él ha aprendido algunas técnicas aplicándoselas a su padre.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la especialidad de medicina tradicional

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre esta especialidad de la medicina tradicional que se efectúa en la

comuna de San José de Maipo.



Hierba del clavo es una de las especies con las cuales realiza tinturas curativas. Fuente: 1.

Bibliografía

Boccaro, G. (2004). Del buen gobierno en territorio Mapuche, notas acerca de una experiencia en salud complementaria. En *Cuadernos de Antropología N° 20*, pp. 113-129.

CONADI (2004). *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato. Informe de la comisión de trabajo autónoma Mapuche*. Pueblo Mapuche Wijice. Volumen III · Tomo III. En: <http://www.memoriachilena.cl/upload/mi973056855-7.pdf>. Biblioteca del Bicentenario. Pehuén Editores.

Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla (2007). *Medicina indígena y alimentación tradicional del pueblo de Chapiquiña*. Programa de salud y pueblos indígenas. Servicio de salud de Arica, Gobierno de Chile.

Kottak, C. (2002). *Antropología Cultural*. Novena edición. Mac Graw Hill. Impreso en España.

OPS (1999). *Sistemas de salud tradicionales en América Latina y el Caribe: información*

de base. Informe técnico del proyecto. División de Desarrollo de sistemas y servicios de salud. OPS-OMS.



Casa del entrevistado en San José de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 01 de noviembre De 2002

Lugar de creación: San José de Maipo

Localización: San José de Maipo

Correo: revista@dedaloro.cl

Web: www.dedaldeoro.cl

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidad: Rescate de leyendas y tradición oral

Antecedentes históricos de la manifestación

La tradición oral ha acompañado a la humanidad desde siempre, y es la forma más antigua del hacer histórico. Nos permite transmitir relatos y sucesos fabulosos que albergan enseñanzas de lo humano y lo divino.

El Cajón del Maipo está abigarrado de relatos que nos hablan de acontecimientos vividos por su gente y de seres sobrenaturales que conviven con nosotros en la Tierra. En la convivencia, al interactuar y ser con otros alrededor del fuego, escuchando los relatos de "terror", rememoro así mi experiencia pueril y escribo historias que conservo nítidamente sobre lo que me contaba mi padre; y estas son las que ahora les doy a conocer, recobrándolas íntegramente, para mantenerlas vivas entre nosotros y de esta forma impedir su desaparición, reconociendo con ello, el rescate de la memoria popular del Cajón del Maipo (Dedal de Oro, 2002).

Descripción de la manifestación

El dueño de la revista volvió desde Alemania a vivir al Cajón del Maipo. Desde pequeño siempre tuvo la inquietud y utopía en crear una revista.

La revista comenzó como una publicación de impresión sencilla y distribución gratuita. Luego se comenzó a vender a 500 pesos, hoy su precio es de 1.900 pesos, con más contenido cultural.

Las Leyendas del Cajón del Maipo, corresponde a una sección que ha estado desde el inicio de la revista, considerando que es uno de los valores más importantes del patrimonio intangible del Cajón del Maipo. En este sentido, la Revista posee una sección de leyendas donde se escribe la hija de un arriero que relata las historias de su padre, Cecilia Sandana.

Motivo de la manifestación

Motivos económicos e investigativo. Es un medio de vida, se define como una editorial cultural que tiene un compromiso con la calidad.

Convocantes

Dentro de los colaboradores de la revista se cuenta a Gastón Soublette. Escriben amigos de Juan Pablo.



Portada de la revista *Dedal de Oro*. Fuente: 3 Entrevistado.

Condición de emplazamiento

La revista se vende en la librería Leo Más del GAM y en la librería Altamira en Providencia. En el Cajón del Maipo se encuentra en muchos puntos de venta.

Temporalidad de ocurrencia

En un principio la revista tenía una publicación mensual, hoy en día cuatro veces al año.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

La principal entrada económica de la revista viene de la publicidad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

La revista se sustenta y depende de la publicidad, lo cual pone en peligro su mantención a largo plazo. Hasta la fecha ninguna institucional del gobierno central o comunal ha apoyado su trabajo.

Transmisión de la manifestación

El principal canal de difusión y transmisión de la tradición oral del Cajón del Maipo, se

desarrolla a partir de la página web.



Edición Nº 51 de la revista *Dedal de Oro*, verano del 2010. Fuente: 3 Entrevistado.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

Existen trabajos compilatorios de leyendas y tradición oral del Cajón del Maipo (Cavada y Quezada, 2007). Por su parte la revista *Dedal de Oro* Editora en su sitio web posee una sección donde se presentan algunas de las recopilaciones de leyendas¹² y tradición oral.¹³

Bibliografía

Revista *Dedal de Oro* (2002). Página Web: www.dedaldeoro.cl

Cavada, J. & Quezada, T. (2007). Historia y leyendas del Cajón del Maipo.

Arancibia J. & Yáñez, J. P. (2005). "Cajón del Maipo: cofre de mágicas leyendas". Anaquel Austral. Ed. Virginia Vidal. Santiago: Editorial Poetas Antiimperialistas de América. 24 de Enero de 2005. <http://virginia-vidal.com/cgi-bin/revista/exec/view.cgi/1/22>

¹² Recomendamos revisar <http://www.dedaldeoro.cl/leyendas.htm> y <http://www.dedaldeoro.cl/ed40-leyendas.htm>

¹³ En <http://www.dedaldeoro.cl/tradicionoral.htm>

Agrupación Proyecto Ave Fénix



Ubicación de estación de trenes en el Melocotón (1), comuna de San José de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 62 personas

Tipo: Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 2008

Lugar: Estación El Melocotón

Localización: San José de Maipo

Web: <http://www.proyectoavefenix.cl/>

Correo: luis.leon53@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidad: Rescate de leyendas y tradición oral

Antecedentes históricos de la manifestación

La tradición oral ha acompañado a la humanidad desde siempre, y es la forma más antigua del hacer histórico. Nos permite transmitir relatos y sucesos fabulosos que albergan enseñanzas de lo humano y lo divino.

El Cajón del Maipo está abigarrado de relatos que nos hablan de acontecimientos vividos por su gente y de seres sobrenaturales que conviven con nosotros en la Tierra. En la convivencia, al interactuar y ser con otros alrededor del fuego, escuchando los relatos de "terror", rememoro así mi experiencia pueril y escribo historias que conservo nítidamente sobre lo que me contaba mi padre; y estas son las que ahora les doy a conocer, recobrándolas íntegramente, para mantenerlas vivas entre nosotros y de esta forma impedir su desaparición, reconociendo con ello, el rescate de la memoria popular del Cajón del Maipo (Dedal de Oro, 2002).

Descripción de la tradición

El ferrocarril del Cajón del Maipo fue decayendo con el ingreso de la locomoción colectiva, la pavimentación de las calles, el aumento de los vehículos particulares y comenzaron a llegar.

En 1906 era administrado por el ministerio de ferrocarriles, en 1914 pasa a manos del ejército. En 1920 pasa a ser un tren mixto, donde se utilizaba para la industria minera y del ejército. Antiguamente este era el único medio de locomoción de los habitantes de las distintas localidades de San José de Maipo.

El tren fue parte fundamental del crecimiento del Cajón del Maipo, a través de él llegaba la correspondencia, encomiendas, la comunicación por telégrafo con las otras estaciones, el diario, transporte de pasajeros y estudiantes. Las estaciones se constituían en el centro de los pueblos, donde la gente acudía a realizar distintas actividades y a ofrecer servicios.

El tren pasó a ser parte de la identidad de los cajoninos, los cuales estaban siempre atentos ante cualquier problema que pudiera tener los automotores, la comunidad apoyaba en los momentos cuando quedaba en pana. El tren corrió hasta el año 1982. Luego en el año 85 se comenzó a retirar el tren.



Vista panorámica de la estación de trenes El Melocotón. Fuente: 1.

Motivo de la manifestación

En primer lugar, el propio objeto, el tren al cual hay que devolverle su valor patrimonial para lo cual en esta primera etapa, se está trabajando seriamente en la restauración de uno de sus carros y en la reparación de una de sus locomotoras, cuyos avances son notables. En segundo lugar, la propia comunidad del Cajón del Maipo que debería tomar conciencia de la belleza de su tren a la vez que de su fragilidad y comprometerse, ya que tenemos la convicción que finalmente deberían ser ellos, la comunidad, los principales beneficiarios del intento de poner en valor y en movimiento este bien patrimonial.

Convocantes

Instituciones públicas y privadas forman parte del Proyecto Ave Fénix.

Condición de emplazamiento

La estación de trenes El Melocotón se encuentra al aire libre, posee diferentes espacios techados donde se desarrollan actividades de difusión y exposición del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial del Cajón del Maipo.

Temporalidad de ocurrencia

Se celebra el día del Patrimonio Cultural, el día del pueblo de Melocotón, la celebración de la fiesta de navidad.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

A juicio del entrevistado, no reconoce ningún factor de riesgo que afecte la mantención y transmisión de la historia oral del Cajón del Maipo.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

La falta de recursos económicos se constituye en el principal obstáculo para el desarrollo de los proyectos de rescate de historia oral del tren del cajón del Maipo.



Afiche con motivo del festival del Canto organizado por el proyecto Ave Fénix. Fuente: 1.

Transmisión de la manifestación

Plantea la idea de fortalecer a la feria de artesanos a través de capacitaciones que permitan mejorar la comercialización de sus productos.

Recuperar la tradición del tren. La idea es poder llegar hasta la estación de San Alfonso.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

A la fecha se han desarrollado dos registros documentales en formato audiovisual que dan cuenta de los procesos de restauración y la historia del tren del Cajón del Maipo.

Bibliografía

Revista *Dedal de Oro* (2002). Página Web: www.dedaldeoro.cl Documentales en: <http://www.proyectoavefenix.cl/index.php?id=7>

Luis H. A. Salinas Moreno



Feria artesanal del Melocotón lugar donde comercializa sus productos el entrevistado. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento:

Lugar: Auquinco, comuna de Chépica

Localización: Melocotón, San José de Maipo

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Cestería

Antecedentes históricos de la práctica artesanal

Bajo la denominación de fibras se reconocen varios productos. En Chile el principal producto de esta naturaleza es el mimbre, que se obtiene de las ramas del sauce mimbre (*Salix viminalis*), especie exótica que se ha aclimatado muy bien en el país a lo largo del valle Central y hasta la región de Aysén.

En el país el cultivo del mimbre se extiende aproximadamente 200 ha, concentradas preferentemente en Chimbarongo, las cuales producen 6.200 ton/año de materia prima. De este volumen un 8% es exportado, un 33% se pierde por descalificación o residuos y el 59% restante se utiliza en la fabricación artesanal. Este cultivo rinde en promedio 12 ton secas/ha, con rangos de precios de exportación de 800 a 1.000 \$US/ton. Dependiendo del mercado de destino y de la calidad del producto (FAO, 1998).

Respecto a la cestería mapuche “se hace con quillas, totora y hojas de chupón. Los objetos que más se trenzan son canastos de totora o de boqui, canastos en formas de fuentes muy sencillos” (CNCA, 2011: 41).

La zona de Chiloé constituye un centro cestero de gran importancia nacional debido a la gran variedad de materias primas utilizadas, como la quilineja (*Luzuriaga radicans*), junquillo (*Juncos procerus*), manila (*Eryngium paniculatum*), y boqui pilfuco (*Cissus striata*) que provienen de distintas plantas y enredaderas. En general, se trata de una artesanía de raíz indígena y mestiza que preserva las técnicas de la tradición local. Los lugares de producción más característicos son San Juan, Llingua, Chaiguao y San Javier. La quilineja es una de las más delicadas fibras que se obtiene de una delgada enredadera que es recolectada en el bosque y se junta en grandes manojos para su acarreo. Luego se moja, lava y limpia para separarla de la fina corteza que la envuelve y es transformada en canastos, teteras, paños de mesa y lámparas de gran delicadeza. La fibra restante se usa para fabricar escobas y canastos chicheros. En los objetos hechos de quilineja se agrega como decoración el tejido calado, que consiste en trechos donde se deja a la urdimbre sola y se usa el color natural de la fibra de tono café.

En el caso del junquillo, el color es amarillo verdoso y para teñirlo se usan colores fuertes como morados, verdes y morado-rojizos.

La cestería se presenta como fuente de variadas creaciones que van desde cestería doméstico-utilitaria asociada a labores de recolección agrícola y pesquera como contenedores para acarrear las cosechas y mariscos, así como expresiones figurativas zoomorfas y antropomorfas basadas en un rico repertorio de orden mitológico (MAPA, 2010).

Descripción de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado aprendió el trabajo artesanal con mimbre con su tío Jaime Moreno, quien tenía una empresa que exportaba artesanía de mimbre al extranjero. A los ocho años hizo su primer trabajo de tejido, que fue una pantalla de lámpara. Desde esa época comenzó a trabajar para pagarse sus estudios técnicos, trabajaba en las noches y estudiaba de día.

Viajó a Argentina donde enseñó a diferentes personas a trabajar en tejido de mimbre. Regresó a Chile y estuvo trabajando en Chimbarongo.

El material del mimbre es una planta que da unas varas largas. Luego de la recolección del material, se parten las varas. El entrevistado adquiere las varas en Chimbarongo. El primer proceso después del cortado de las varas es el ablandamiento en agua de las mismas y su posterior transformación en “cuchillas”. En ese momento los artesanos dejan el material según la pieza que van a crear, pudiendo ser material de fino, más grueso, etc. Se puede pelar para dejar blanco, o se puede cocer para que quede con cierto color. Al final se puede barnizar o encolar para que tenga mayor resistencia frente a la humedad.

Luego viene el armado de la estructura de los artículos de mimbre. Después se le va dando la forma que se requiera, tanto a mano como en horno. Existen distintos tejidos que se pueden hacer dependiendo de la técnica del artesano, cada maestro tiene su forma. Los enrejados pueden ser de cuatro varillas, de seis, de nueve varillas, etc. Un juego de living completo se puede realizar en una semana. El mimbre es invención, se puede desarrollar lo que uno quiera.

En el pueblo de Auquenco existen muchas personas que trabajan el mimbre los cuales trabajan con el tío del entrevistado.

Los trabajos se piensan hacer, con un modelo mental, se aparta el mimbre y se pasa por la máquina y se realiza. Cuando se inicia el trabajo se sabe hasta dónde llegar y los remates que deben tener. Hay texturas y calidad, como así mismo tejidos y colores que se van mezclando para entregar las distintas calidades y texturas de cada pieza.

A continuación se detalla el trabajo de procesamiento y creación de piezas de mimbre:

- Almacenamiento: El almacenado de materias primas debe ser hecho en un lugar que reúna las condiciones necesarias de humedad y temperatura.
- Clasificación: Las varillas de mimbre se clasifican en tipos, variedades, clases y grados.
- Partido de varillas: las varillas se seccionan en 3 o 4 partes mediante cuñas de madera, cuyo desplazamiento es guiado por un pequeño corte inicial con cuchillo efectuado manualmente en el extremo de mayor diámetro de la varilla.

- Remojo: Las partes de las varillas son introducidas en un baño con agua con el propósito de ablandar el área del corazón y médula del mimbre.
- Desmedulado: para este proceso las huiras pasan por una máquina descarnadora cuya función es extraer la médula o corazón. Se utilizan dos tipos de máquinas: manual y eléctrica.
- Rebajado: esta actividad se realiza para dimensionar las huiras en el ancho de una manera homogénea por medio de una máquina descostilladora, cuyo fin es dar una forma más delgada a la huirá para trabajos más finos.
- Línea de armado de estructuras: se procede a construir la estructura o cuerpo, la cual puede utilizar madera sólida, colihue o metal, dependiendo de las dimensiones y formas establecidas según el diseño.
- Línea de tejido: El tejido va adquiriendo forma con armazones de huiras relativamente gruesas, en sentido vertical y posteriormente es entramado con huiras delgadas en sentido horizontal. Las huiras de mimbre para ser tejidas deben trabajarse húmedas y deben tensarse pero no en forma excesiva, pues al secarse, el material encogerá un poco.

Recubrimientos: los productos deben ser recubiertos por tintes, pinturas o barnices; se realiza en forma manual o por pulverización.



Algunos de los piezas tejidas en mimbre creadas por el artesano Luis Salinas. Fuente: 1.

Motivo de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado nos revela que disfruta de trabajar en mimbre, que es como un hobby. En este sentido, se trata de una actividad artesanal que combina una motivación económica y que satisface la inquietud creativa personal del artesano.

Convocantes

Se trata de una actividad laboral donde el artesano interactúa directamente con sus clientes quienes encargan sus piezas. La venta y exposición se realiza en la feria artesanal de la estación de trenes ubicada en el Melocotón que atiende los fines de semana.

Condición de emplazamiento

El taller está ubicado en su casa, en general teje el mimbre en su tiempo libre. La feria artesanal de la estación de trenes del Melocotón se encuentra al aire libre.

Temporalidad de ocurrencia

Trabaja a pedidos luego de su horario laboral.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la técnica artesanal tradicional

Falta de espacios para la trasmisión del tejido del mimbre. Señala que hay pocos jóvenes interesados en formarse como artesano de mimbre.

Factores de riesgo respecto a la realización de la técnica artesanal tradicional

Actualmente, el problema que existe con la artesanía del mimbre es la baja rentabilidad que obtienen los propios artesanos, en comparación a las ganancias de los comerciantes del producto. En general, la gente de Chimbarongo trabaja en mimbre en invierno y en verano se dedica a la actividad de fruticultura.

Transmisión de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado nos relata que entre los artesanos que participan de la Feria Artesanal del Melocotón, existe un gran interés en aprender a trabajar con mimbre, con el propósito de combinarlo con su especialidad.



Don Luis Salinas participó este año del día nacional del Folklore organizado por el Consejo de la Cultura. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la técnica artesanal tradicional

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre la producción artesanal de mimbre en la comuna San José de Maipo.

Bibliografía

CNCA (2011). *Conociendo la cultura Mapuche. Guía de diálogo intercultural para el turismo indígena*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 1° edición. Valparaíso, Chile

Dedal de Oro (2012). Artesanía. Mimbres. Luís Salinas Moreno, cestería en mimbre. En: http://www.dedaldeoro.cl/ed63-18_mimbres.html

Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Colección Imagen de Chile. Editorial Universitaria. Chile.

MAPA (2010). Cestería, Chile. Chiloé Proyecto Financiado a partir de Fondart. En Sitio Web:

<http://www.museomapa.cl/contenedor.php?idMenu=2&nombre=Cester%EDA>

Club de Huasos Arrieros del Maipo



Ubicación de la medialuna del Club de Huasos. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 30 personas

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1997

Lugar: San Gabriel

Localización: San Gabriel, Comuna de San José de Maipo

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Rodeo

Antecedentes históricos de la actividad deportiva ecuestre

El rodeo nace en la época de la conquista bajo el gobierno de don García Hurtado de Mendoza. Durante su mandato ordenó que cada 24 y 25 de Julio (fiesta del apóstol Santiago) se reuniera el ganado en lo que hoy es la plaza de armas de Santiago para ser marcado y seleccionado. Posteriormente se hizo obligatorio ese rodeo. Aunque el escenario fue el mismo, la fecha se fijó para el 7 de Octubre, día de San Marcos. El objetivo se mantenía, pero ya se exigió que la labor de traslado a los diferentes corrales la hicieran jinetes en caballos extraordinariamente adiestrados.

Fue a fines del siglo XVII que el rodeo comenzó a reglamentarse. La pista en que se separaba el ganado tomó la forma rectangular y tenía una longitud de 75 metros. Los jinetes retiraban el ganado de los corrales y en la pista central debían de demostrar todas sus habilidades para apartarlo y conducir el suyo sin ayuda de otros jinetes. Toda esta acción estaba reglamentada y los jinetes más diestros fueron objetos de grandes honores.

Finalmente en 1860 se impuso la medialuna. El corral cambió su forma rectangular dándole paso a la circunferencia que hoy conocemos. Con el tiempo surgieron las quinchas donde debía realizarse la atajada y, junto con ello, los puntajes, premiándose la labor con puntos buenos y malos.

De este manera fue creado el rodeo que hoy en día conocemos, que es solo de nuestra patria y tanto nos enorgullece (Rodeo y Rienda, 2010).

La actividad consiste en que una pareja de jinetes, denominada “collera”, montada sobre caballos de raza chilena pura, deben arrear y atajar un novillo en tres oportunidades consecutivas sobre dos quinchas acolchadas al interior de una medialuna, turnándose la atajada y la arreada. En una corrida no solo importa la atajada, sino también la postura del jinete y del caballo, el correr con gracia y naturalidad. Otros personajes importantes en el desarrollo de la competencia son el capataz, que mantiene el orden dentro del recinto; el delegado, máxima autoridad de la competencia; y el jurado, que otorga los puntos y vela por el cumplimiento del reglamento (Memoria Chilena, 2004).

Descripción de la actividad deportiva ecuestre

La directiva está compuesta de presidente Fernando Montenegro, vicepresidente

Daniel Severino, secretario Daniel Cañas, Luis Mejías tesorero. Se reúnen en función a las actividades programadas

El Club de Huasos nace como iniciativas de los apoderados del colegio, los cuales para unas fiestas patrias tuvieron que organizar actividades huasas. Producto de esto, se organizaron fiestas huasas y rodeos para la construcción de una medialuna y la formación del club de huasos, para lo cual se contó con la donación del terreno por parte de la familia Bustamante. Producto de las actividades a beneficio se pudo comprar los durmientes y los distintos materiales de construcción del recinto.

Se realizan diferentes actividades, el rodeo del Maipo que se realiza una vez al mes desde el mes de agosto hasta marzo. La Asociación Cordillera está compuesta por siete clubes, que de La Obra para arriba: Los Federados Ricos, Los Federados Pobres, Canelo, Los Criollos, Entre Ríos, Huasos Arrieros del Maipo.

Se plantea actividades a beneficio para recaudar fondos para el club. También tienen un grupo folklórico. El comodato lo tiene desde el año 1997, y ahora lo tienen que renovar por 20 años.



Medialuna de San Gabriel. Fuente: 3 Entrevistado.

Motivo de la actividad deportiva ecuestre

El motivo para la organización del club de huasos, es que no se pierda la tradición del

huaso chileno.

Convocantes

La Asociación Cordillera está compuesta por siete clubes, que de La Obra para arriba: Los Federados Ricos, Los Federados Pobres, Canelo, Los Criollos, Entre Ríos, Huasos Arrieros del Maipo.

Condición de emplazamiento

La medialuna del club de huasos se encuentra al aire libre, a un costado del río Maipo.

Temporalidad de ocurrencia

Se realizan diferentes actividades, el rodeo del Maipo se realiza una vez al mes desde el mes de agosto hasta mayo (Memoria chilena, 2004).

Los corredores todos los días tienen que trabajar al caballo, en la medialuna con un vacuno topeador. Para los rodeos se van en las mañanas y vuelven en la tarde. Son acompañados por sus familias quienes los animan desde las graderías. En el caso de clasificar, la collera se debe quedar hasta el día siguiente.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la actividad deportiva ecuestre

Existe interés de los niños y jóvenes por aprender de las actividades del rodeo. El club presta apoyo al colegio cuando le pide realizar presentaciones.

Factores de riesgo respecto a la realización de la actividad deportiva ecuestre

Faltan recursos económicos y el apoyo de la comunidad para mantener el cuidado de la medialuna, destruyendo las instalaciones. Además, hace unos años, la directiva de ese entonces dejó de participar en actividades de la asociación, como también, de organizar a los huasos de San Gabriel.

La dificultad para asistir a las competencias de rodeo son los costos asociados a la competencia. La mantención de los caballos también puede ser un problema pues la comunidad se resiste, faltan espacios habilitados con corrales y pesebreras.

La idea es que en un futuro el club de huasos deje de ser amateur y pase al nivel laboral, con lo cual pueden participar de competencias cada vez más costosas.

Transmisión de la actividad deportiva ecuestre

Actualmente, existe un gran interés de la Directiva y de los socios del club de mantener activo el rodeo en San Gabriel.



Los huasos muchas veces deben. Fuente: 3 Entrevistado.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la actividad deportiva ecuestre

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden las actividades de rodeo del Club de huasos de arrieros de San Gabriel.

Bibliografía

Memoria Chilena (2004). Página Web: El rodeo | Presentación. Deporte y fiesta chilena. En: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elrodeo

Rodeo y Rienda (2010). Página Web: Historia del Rodeo Chileno. En: <http://www.rodeoyrienda.cl/historia/rodeo-chileno.html>

Fernando Montenegro Gárate



Casa del entrevistado, poblado de San Gabriel indicado en cuadro negro (1). Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 01 de enero de 1955

Lugar: San José de Maipo

Localización: San Gabriel, comuna de San José de Maipo

Facebook: Fernando Montenegro Gárate

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas Artesanales Tradicionales

Especialidad: Arriero, baquiano/Componedor de huesos/Artesano en cuero

Antecedentes históricos de la manifestación

Los arrieros son los hombres de la huellas, encargados de llevar piños o arreos de animales de una estancia a otra, de una comuna a otra o incluso de un país a otro. Están hechos a las vicisitudes y a las asperezas del camino. Mas al Norte de Chile, los arrieros cordilleranos forman una casta aguerrida mezcla de indio y campesino poco conocida y divorciada de la idiosincrasia glamorosa del huaso de salón que con sus pilchas finas resulta tan distante. Enfrentando la mole andina con sus mulas y sus piños de chivos o vacunos, aprovechan los valles de veranada (Esquiltuna, s/a).

En Chile, la figura del arriero cisandino tiene una fuerza notable, aunque todavía ha permanecido en la penumbra desde el punto de vista teórico (...). Dentro del grupo mayor del huaso, tanto Echaiz como Cardemil detectan al arriero, sujeto encargado del transporte y el comercio entre las distintas ciudades del Valle Central y a ambos lados de la cordillera, es decir, entre Chile Cisandino y Chile Transandino. Su vestimenta es distinta, pues emplea “poncho y botas arrieras”, y una serie de aperos y abrigos especiales que le permitían hacer frente al frío, la nieve y las piedras heladas de la montaña. De todos modos, la atención central de estos autores se ha orientado fundamentalmente al huaso en cuanto “un tipo humano integrado a la sociedad rural organizada en haciendas” (Lacoste, 2008: 39-40).

Descripción de la técnica artesanal tradicional

Don Fernando Montenegro se crio con el primo de su mamá, Tunato Mardones, arriero, a los siete años vivía con él y salía a la cordillera. En el invierno asistía al colegio y en el verano trabajaba. Cuando trabajaba de día estudiaba de noche. Relata que los recuerdos que tiene de esa época son muy duros, no tuvo juegos de infancia porque muy chico comenzó a trabajar arduamente. En ese tiempo él debía trabajar para comer, no recibió nunca apoyo de sus padres. Reconoce que a él se le hacía muy difícil levantarse de madrugada, con fríos bajo cero a trabajar, siendo castigado si no despertaba.

A los once años se puso a trabajar con otros arrieros. A los trece años conoció a su papá. Trabajo en distintos fundos, luego viajó a Argentina. Trabajo en una empresa y posteriormente volvió a trabajar como arriero.

Ha trabajado para Codelco y diversas empresas, con lo cual ha conocido desde La Parva, Farellones, hasta el río Colorado, Laguna Negra, San Fernando y Aguas Buenas hasta el

sur. Todos esos diferentes sectores cordilleranos los ha recorrido a caballo. Nos cuenta con orgullo que la cordillera del cajón del Maipo la conoce como la palma de su mano (El Yeso, El Volcán, El Maipo, el río Maipo).

Presta servicio de acompañamiento a empresas. Don Fernando nos aclara que existen dos funciones de los arrieros, el que lleva ganado a la cordillera, y el arriero que lleva a gente a la cordillera, que conoce la cordillera. Señala que hay que diferenciar entre los arrieros, pues existen algunos que no dominan todas las técnicas, como es el conocimiento de la cordillera y el buen transporte de la carga en los animales. El GPS miente en la cordillera, las rutas en la cordillera van variando.

Además, desde pequeño trabaja en la artesanía en cueros, hace monturas, trenzas, entre otros. Un tío le enseñó a componer huesos, esto lo aprendió ejercitando con chivos pequeños a quienes se les zafaban las patas y luego él las componía. En la actualidad, atienden a personas que se lesionan por actividades deportivas o a niños que tienen accidentes en el colegio de San Gabriel. Utiliza una crema o ungüento dentro del tratamiento.

Hoy en día, uno de los trabajos que tiene es el cuidando de 300 cabalares (bretones y “cuartos millas”) que se encuentran en la cordillera, recorriendo desde río Claro hasta Sewel. Los animales están en la “veranada” en la cordillera, desde octubre hasta abril aproximadamente. Se van moviendo por distintos valles, donde van quedándose por algunos meses. Él realiza visitas al menos dos veces al mes a los animales, permaneciendo por cinco días cada vez.

En el año 1991 trabajó en el fundo de Gasco, donde tenía bajo su cuidado a más de 3.000 vacas que estaban pastando en la cordillera, en todo un valle; van cambiando de lugar en lugar, solo con la compañía de un perro y un caballo. En este caso, para el arriero, el desayuno de la mañana debe ser contundente, incluyendo un plato de comida (caldo o carne), harina tostada, té, entre otros alimentos, además de alimentar y preparar a los animales que lo acompañan. Luego se parte a los valles donde va a pastar el ganado, realizando un recorrido por distintos sectores, hasta la noche.

La vestimenta de un arriero consiste en: camisa de polar, suéter grueso, pañuelo al cuello, coipas (gorros tejidos del tipo pasamontañas), zapatos punta de fierro, jeans, lentes, cuchillos, entre otros. Además, de linternas, radios, teléfono satelital para ciertas excursiones.

Él señala que en San José de Maipo no se avistan *ovnis*. Que “penan” en la cordillera también es mentira. Cuenta que hace unos años se hizo una excavación para sacar un esqueleto de una casa de piedra que utilizaban los arrieros para dormir, a pesar de que él dormía justo arriba del lugar de excavación, nunca sintió nada extraño. Dice que en general, uno siente miedo. Se les han aparecido pumas, pero nunca lo han atacado.

Los arrieros desarrollan una relación y un conocimiento muy cercano respecto de los animales. Por ejemplo, cuando los animales se enferman, dejan de comer, etc.

Otro componente, es que debe comunicarse con extranjeros, aunque no sabe hablar inglés se comunica a señas con las personas.

En su familia todos trabajan de alguna forma como el tema de los arrieros. En artesanía le mandan a confeccionar cueros para monturas, aparejos, lazos, de toda la gente de la comunidad y arrieros.

Nos señala que arrieros que manejen todas las artes del oficio son muy pocos en el Cajón del Maipo. De los arrieros que siguen trabajando destaca a Jaime Vásquez, a Luis Campos y al Yoyi.



Al centro, don Fernando Montenegro con su coipa blanca. Fuente: 3 Entrevistado.

Motivo de la manifestación

Tiene dos motivaciones, el gusto por la cordillera y a nivel laboral le trae satisfacciones económicas.

Convocantes

Trabaja con gente de la comunidad, con la cual conforma equipos para trabajos en la cordillera.

Condición de emplazamiento

Ha trabajado para Codelco y diversas empresas, con lo cual ha conocido desde La Parva, Farellones, hasta el río Colorado, Laguna Negra, San Fernando y Aguas Buenas hasta el sur. Todos esos diferentes sectores cordilleranos los ha recorrido a caballo. La cordillera del cajón del Maipo la conoce como la palma de su mano (El Yeso, El Volcán, El Maipo, el río Maipo).

Temporalidad de ocurrencia

La temporada fuerte de trabajo es desde octubre a abril. Es por esto que en ocasiones debe pasar las fiestas de fin de año en la cordillera.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

Antiguamente había sobre 100 arrieros en el Cajón, hoy entre 10 a 15. En general, los jóvenes emigran de las zonas más cordilleranas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

El proyecto Alto Maipo está afectando el medio ambiente, donde el pasto del ganado está disminuyendo. En el marco del proyecto están tomando las aguas por túnel, afectando los pastizales y recursos vegetales de los distintos valles.

Transmisión de la técnica tradicional artesanal de los canteros de colina

Han fallecido muchos arrieros, la tradición se está perdiendo. De los arrieros fallecidos están, don Doroteo Martínez, Casimiro Martínez, Antonio Martínez, Miguel Andrade, Arturo Andrade, Tomás Martínez, entre otros. Con el fallecimiento de muchos arrieros y con el desinterés de las nuevas generaciones por mantener esta tradición, se pone en peligro la mantención de los arrieros en el Cajón del Maipo.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden la historia de los arrieros de San Gabriel en el Cajón del Maipo.



Don Fernando Montenegro con su vestimenta de Huaso. Fuente: 3 Entrevistado.

Bibliografía

Dedal de Oro (2008). Mirada Forastera. Un arriero en el Cajón del Maipo. Revista Dedal de Oro. Edición 40. Por Rose Deakin. En: http://www.dedaldeoro.cl/ed40-mirada_forastera.htm

Esquiltuna, J. Página Web: Los arrieros. <http://losgauchoschilenos.blogspot.com/2007/07/los-arrieros.html>

Etnomedia (2007). El Canto del Cajón del Maipo. En http://www.youtube.com/watch?v=QTkoT0_Nuas

Lacoste, J. (2008). El arriero y el transporte terrestre en el cono sur (Mendoza, 1780-1800). En *Revista de Indias*, 2008, vol. LXVIII, n.º 244, pp.35-68

Canal 13. Al Sur del Mundo, Los Arrieros del Cajón del Maipo. Documental realizado por el programa Al Sur del Mundo, del canal de la Pontificia Universidad Católica de Chile En: <http://www.youtube.com/watch?v=KBk0DQEoj8s>

b. Provincia de Chacabuco



Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

- | | |
|---|---|
| 1. Asociación gremial (AG) Trabajadores Canteros de Colina y Afines | 11. Agrupación de Cuasimodistas Nuestra Señora del Carmen |
| 2. Iván Adán Vargas Pacheco | 12. Juana Rosa Vicencio |
| 3. Asociación de Cuasimodistas Colina | 13. Carlos Vicencio Correa |
| 4. Gricelda Núñez Ibarra | |
| 5. María Isabel Valencia Araya | |
| 6. Héctor Arnaldo Rubio Riveros | |
| 7. Juan Fernando Messina Banda | |
| 8. Teresa del Carmen Pérez Jara | |
| 9. Eva Noelia Cabello Meneses | |
| 10. Miguel Díaz Donaire | |

Asociación Gremial (AG) Trabajadores Canteros de Colina y Afines



Zona poblada de Las Canteras de Colina y minas de extracción. Zona de extracción: 1. La Pedregosa. 2. Chahual. 3. La Viuda. 4. Campana. 5. Pan de Azúcar. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 300 canteros, solamente hombres

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 05 de octubre de 1986

Lugar: Las Canteras de Colina

Localización: Comuna de Colina, Zona sur oriente

Web: www.canteroscolina.cl

Correo: canteroscolina@hotmail.cl

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Artesanía/Cantería

Antecedentes históricos de la práctica artesanal

Según Garcés, la proliferación de las obras de cantería se remonta al período de 1556 cuando asume como gobernador García Hurtado de Mendoza, en cuyo mandato se reconstruyen el fuerte Tucapel, se inauguran hospitales e iglesias de las cuales se destaca la diócesis de Santiago del Nuevo Extremo, construida por canteros provenientes del Perú hacia 1600 (2008: 17). En el siglo XVII se construyen a lo largo de todo el país diferentes edificaciones (iglesias y fortificaciones), plazas y artefactos de piedras labradas, las primeras canteras explotadas de Santiago fueron las de cerro Blanco durante la Colonia y la colorada del cerro San Cristóbal (Garcés, 2008:18). Los canteros del cerro San Cristóbal se asentaron en el sector de la Chimba, habitando en los mismos yacimientos donde trabajaban (Íbid).

En el siglo XVIII comenzaron a desarrollarse las grandes obras arquitectónicas de la capital chilena, donde se destacan el Puente Calicanto y la remodelación del entorno urbano de la ciudad propuesta por Benjamín Vicuña Mackenna en 1873, que contemplaba la apertura de nuevas calles, la canalización del río Mapocho, entre otros. En este contexto, en 1884¹⁴ un grupo de siete canteros que provenían de la Cantera de Lo Contador y Bellavista deciden emigrar al fundo Portezuelo en los faldeos del cerro Pan de Azúcar, donde se instalan y comienzan la explotación minera en las canteras que poseían piedras calizas y basaltos de buena calidad (Garcés, 2008:24).

A nivel histórico existen diferentes períodos en el desarrollo y evolución de la actividad minera de las canteras de Pan de Azúcar en la futura comuna de Colina, en los cuales la organización y tradición de las unidades productivas, la cultura de los canteros y el auge de ciertas producciones se ha ido desarrollando hasta la actualidad.¹⁵

Descripción de la práctica artesanal

La cantería es una actividad de producción minera artesanal en pequeña escala que se especializa en la explotación de yacimientos mineros a tajo abierto en rocas de ornamentación. Esta actividad productiva es desarrollada de manera directa por la población masculina, tanto fuera como dentro de los yacimientos, estableciéndose tres tipos de denominaciones: los instaladores, los artesanos y los canteros o mineros (Garcés, 2008: 22). Tales actividades no son excluyentes entre sí, puesto que muchas personas realizan varios de estos trabajos de forma temporal y alternada (Íbid.).

En la actualidad, la actividad de explotación minera en Las Canteras de Colina se

¹⁴ Según Garcés, aunque no existe una fecha exacta del inicio de las faenas mineras en el cerro Pan de Azúcar, *“los canteros han establecido como fecha fundacional el 24 de octubre de 1884, que es conmemorada anualmente a través del “Día del Cantero””* (Garcés, 2008:25).

¹⁵ Para mayor detalle de este proceso recomendamos la lectura de La Historia de los canteros de Pan de azúcar en Garcés, 2008, desde página 23.

estructura fundamentalmente mediante una unidad productiva familiar, compuesta por los varones que comienzan desde niños a realizar labores de apoyo y aprendizaje de la actividad minera. A nivel general, los canteros deben dominar el trabajo de extracción y procesamiento de las piedras, como también, las labores de herrería que implica la mantención, creación y el temple de las herramientas, etc. La comercialización y venta de los productos más tradicionales como el adoquín y las soleras, se realiza a partir de contratistas o clientes que acceden a las canteras.

El espacio territorial productivo de Las Canteras de Colina está compuesto por trescientas hectáreas, de las cuales poseen derecho de explotación “por 6 pertenencias mineras de 50 hectáreas de subsuelo” (Ibíd.: 75). Como se señala en la imagen 1, en este territorio se comprende por los cerros La Pedregosa que concentra la actividad, el cerro Pan de Azúcar, La Campana y La Viuda. Dentro de las materias primas, sobresale la piedra azul o basalto, que se utiliza para la fabricación de adoquines, soleras, lajones y tapones. Por otra parte, existen vetas más escasas de piedra caliza de color amarillo verdoso en el cerro La Viuda.

Los canteros poseen diversos conocimientos de los cerros y sus materias primas, lo cual les permite controlar aspectos de seguridad como los desprendimientos de roca, como también la manera de extraer de manera más certera el material¹⁶ (Ibíd.: 77).



Frontis del taller de Rolando Abarca destacado cantero de Colina. Fuente: 1.

¹⁶ Para mayor referencia de los procesos de extracción, productivos, los productos elaborados y las herramientas del oficio, recomendamos la revisión del trabajo del Antropólogo Matías Garcés desde la página 79.

Motivo de la práctica artesanal

Las Canteras de Colina desde su origen surgió como un territorio donde se despliega una actividad productiva y económica que ha posibilitado el desarrollo de una cultura y arte de trabajar la piedra dentro de una comunidad de familias que han transmitido de generación en generación este oficio.

Convocantes

El modo de producción y comercialización de Las Cantera de Colina incluye dentro de sus procesos productivos a las unidades de trabajo familiar agrupadas en la Asociación Gremial, a los intermediarios, comerciantes y compradores que se acercan a los yacimientos a comprar los diferentes productos elaborados. Y finalmente a la comunidad y las familias de Las Canteras que da un soporte social y espacial a la actividad económica productiva que allí se desarrolla.

Condición de emplazamiento

Los procesos de extracción de materias primas se realizan al aire libre por tratarse de yacimientos mineros a “tajo abierto”. Por otra parte, los procesos productivos que comprenden la elaboración de los productos y aspectos de post producción se pueden desarrollan al interior de campamentos en las canteras (faenas) o al interior de los talleres de cada unidad productiva familiar.

Temporalidad de ocurrencia

Los procesos de extracción y producción de Las Canteras de Colina se desarrollan durante todo el año, existiendo la libertad de cada unidad de producción familiar de decidir los períodos de vacaciones. En términos de horarios de trabajo en las minas, la Asociación de Canteros tiene un plan de manejo que va de las ocho de la mañana a las seis de la tarde. Por costumbre los días lunes y los días domingo se trabaja medio día. Durante la mañana el cantero corta piedras hasta las once de la mañana, luego de esto almuerza, juega media hora a los naipes y retoma las actividades de cuadrar los adoquines hasta las tres de la tarde. A esa hora toma onces y luego trabaja hasta que no exista luz. En el verano, producto del calor se modifican los horarios de extracción en las canteras para capear el calor, retomándose en las tardes las actividades extractivas.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica artesanal

Desde una perspectiva interna de la Asociación de Canteros y la comunidad incluida, no existe ningún factor de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la actividad productiva de Las Canteras. Esto considerando que como se constituye en una actividad económica y productiva de gran rentabilidad que es desarrollada de generación en generación por las familias, ha permitido el aumento sostenido de la población que vive y se proyecta en esta actividad. Según el entrevistado, existen familias que tienen entre sus filas a canteros de sexta generación desde los primeros canteros que se asentaron en 1884.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica artesanal

La presente investigación y el trabajo de Garcés (2008) dan cuenta de la existencia de al menos dos factores de riesgo que ponen en peligro en el corto plazo la mantención de la producción artesanal tradicional de Las Canteras de Colina, constituyéndose en grandes amenazas declaradas por la Asociación de Canteros. En primer lugar, el problema con la propiedad de pertenencia minera de los terrenos en donde se encuentran Las Canteras denominado La Reserva, los cuales tiene en un conflicto judicial a la Asociación de Canteros con la inmobiliaria e inversiones Santa Isidora Ltda.

Así, se encuentra en los tribunales de justicia una querrela en calidad de estafa por el establecimiento del arriendo simbólico de La Reserva, a partir de la figura de un fraude. Esto se logró mediante la compra del directorio de la Asociación Gremial de Canteros quienes entregaron la propiedad de los derechos de explotación minera y los títulos de dominio a favor de la Inmobiliaria y en perjuicio de comunidad y la Asociación Gremial de Canteros de Colina.

La Asociación Gremial de Canteros acusan que la pérdida de la propiedad de los terrenos de las canteras provocará la desaparición completa de la comunidad de Canteros de Colina considerando que según el acuerdo deberán abandonar en 20 años los yacimientos mineros de Pan de Azúcar y La Pedregosa, con el cierre definitivo de sus faenas mineras (Garcés, 2008). Así, la continuidad de esta Asociación de Canteros y de su comunidad se encuentra en una situación de incertidumbre respecto de la continuidad y proyección en el tiempo.

En segundo lugar, se reconoce de parte de la Asociación Gremial de Canteros de Colina una falta de apoyo de las instituciones públicas respecto a la defensa de la propiedad minera de Las Canteras y de su reconocimiento como zona típica por parte del Ministerio de Bienes Nacionales.

En términos generales, la opinión de la Asociación Gremial de Canteros es que se sienten abandonados, sin un sistema de protección y apoyo frente a las amenazas externas del mercado inmobiliario y la expansión urbana que asecha los territorios

ocupados por ellos.



Vista de la cantera Chahual. Abajo está el lugar de trabajo donde se cuadra el adoquín y se tiene la fragua. Fuente: 3 Entrevistado.

Transmisión de la práctica artesanal de los canteros de Colina

Como se ha venido señalando, la transmisión de las artes tradicionales de cantería en esta comunidad, se realiza de manera familiar, mediante el aprendizaje y experimentación de los niños desde los siete años aproximadamente. Así, en un comienzo los niños realizan labores de apoyo, de “mandados” y de primer uso de las herramientas para trabajar la piedra.

Tradicionalmente, los canteros mayores abandonaban los estudios básicos y medios para dedicarse desde los 17 años de lleno al trabajo de minería. Con el tiempo, son menos los jóvenes que abandonan la educación formal, integrándose mayoritariamente a las labores en las canteras luego de su egreso de la educación media.

A juicio de los entrevistados, Las Canteras de Colina se erigen como un territorio donde no existe cesantía, entregando la posibilidad de desarrollar un oficio bien remunerado sin una continuidad de estudios formales.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica artesanal

Según nuestra investigación, existen dos registros escritos de Las Canteras de Colina, de las cuales se destaca la tesis de Matías Garcés ampliamente citado en esta ficha. Por otra parte, diferentes miembros de la Asociación Gremial de Canteros de Colina poseen registros fotográficos y audiovisuales de carácter histórico y personal, los cuales dan cuenta de la evolución y desarrollo de las unidades familiares de producción en torno al trabajo de explotación minera y del asentamiento poblacional del territorio en los últimos 130 años desde los primeros asentamientos en la zona.



Cantero de Colina cuarta generación, Familia Covarrubias. Fuente: 1.

Bibliografía

Garcés, M. (2008). *El Patrimonio Cultural en Las Canteras de Colina. Tesis para optar al título de Antropólogo social*. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología.

Puente, C. (2010). *La piedra respira: Las Canteras de Colina: historias de barrio/investigación, transcripción y redacción*. Gobierno de Chile, Ministerio de Vivienda y Urbanismo: Quiero mi Barrio, 2010.

Iván Adán Vargas Pacheco



Zona poblada de Las Canteras de Colina. 1. La casa y taller de Iván. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 16 de noviembre de 1971

Lugar de nacimiento: Las Canteras de Colina

Localización: Comuna de Colina, Zona sur oriente

Correo: <https://www.facebook.com/ivan.vargaspacheco>

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Artesanía/Cantería

Antecedentes históricos de la práctica artesanal

Según Garcés, la proliferación de las obras de cantería se remonta al período de 1556 cuando asume como gobernador García Hurtado de Mendoza, en cuyo mandato se reconstruyen el fuerte Tucapel, se inauguran hospitales e iglesias de las cuales se destaca la diócesis de Santiago del Nuevo Extremo, construida por canteros provenientes del Perú hacia 1600 (2008: 17). En el siglo XVII se construyen a lo largo de todo el país diferentes edificaciones (iglesias y fortificaciones), plazas y artefactos de piedras labradas, las primeras canteras explotadas de Santiago fueron las de cerro Blanco durante la Colonia y la colorada del cerro San Cristóbal (Garcés, 2008:18). Los canteros del cerro San Cristóbal se asentaron en el sector de la Chimba, habitando en los mismos yacimientos donde trabajaban (Ibíd.).

En el siglo XVIII comenzaron a desarrollarse las grandes obras arquitectónicas de la capital chilena, donde se destacan el Puente Calicanto y la remodelación del entorno urbano de la ciudad propuesta por Benjamín Vicuña Mackenna en 1873, que contemplaba la apertura de nuevas calles, la canalización del río Mapocho, entre otros. En este contexto, en 1884¹⁷ un grupo de siete canteros que provenían de las canteras de Lo Contador y Bellavista deciden emigrar al fundo Portezuelo en los faldeos del cerro Pan de Azúcar, donde se instalan y comienzan la explotación minera en las canteras que poseían piedras calizas y basaltos de buena calidad (Garcés, 2008:24).

Se reconoce que en la actualidad, dentro del grupo de los canteros, es posible diferenciar tres identificaciones de individuos: los instaladores, los artesanos y los canteros. En este caso, el grupo de los artesanos “lo componen quienes laboran en los talleres del pueblo Las Canteras, fabricando pilares, piletas, asientos, mesas y algunas esculturas, (...) Estas diferentes actividades no son excluyentes entre sí, ya que muchas de las personas realizan varios de estos trabajos de manera temporal y alternada, según las diferentes oportunidades económicas que se les presentan” (Garcés, 2008: 22).

Descripción de la práctica artesanal

Iván Vargas nos señala que la escultura y las obras en piedra realizadas por él se caracterizan por ser obras imperfectas, es decir, que nacen de su impulso creativo que busca interpretar lo que se presenta en su mente. En este sentido, no se trata de un trabajo donde se intente copiar o reproducir la realidad de manera explícita sino donde él desarrolla diseños propios que expresan su fuerza y creatividad interna.

En general, prepara sus trabajos en función a pedidos o considerando las invitaciones a

¹⁷ Según Garcés, aunque no existe una fecha exacta del inicio de las faenas mineras en el cerro Pan de Azúcar, “los canteros han establecido como fecha fundacional el 24 de octubre de 1884, que es conmemorada anualmente a través del “Día del Cantero”” (Garcés, 2008:25).

ferias o exposiciones donde expone sus esculturas y artesanías. En este proceso de producción de obras, primero adquiere y acumula diferentes piedras para desarrollar un conjunto de creaciones en piedra. Trabaja con diferentes piedras, tales como calizas porosas, calizas suaves, basalto gris y negro, y piedras únicas traídas por los clientes. Luego de eso, se entrega al trabajo creativo, donde necesita de la tranquilidad para crear sin presiones piezas con diseños propios realizados con precisión y rapidez.



Iván Vargas cincelando figuras en piedra caliza vetada, en plena muestra feria internacional de la UC, realiza en la comuna de Vitacura, año 2010. Fuente: 3 Entrevistado.

Motivo de la práctica artesanal

El trabajo de creación de esculturas y artesanías es considerado por el entrevistado como un hobby, como una forma de expresar un lenguaje creativo, el cual no se constituye como una labor cotidiana sino un acto de creación que nace de un impulso. La idea que nace de su cabeza se plasma en las piedras. En términos económicos, corresponde a una actividad productiva de tipo complementaria a la labor de cantero que realiza como primera actividad laboral.

Convocantes

Se trata de un trabajo de producción artesanal individual, en el cual intervienen de manera directa el creador de las obras con los clientes o compradores de las esculturas

y artesanías. El Municipio de Colina ha integrado al escultor como uno de sus cultores representativo de la comuna en diferentes ferias de tradiciones a lo largo del país.

Condición de emplazamiento

Los procesos de extracción de piedras son realizados por Iván, como también por los familiares u otras personas a quienes compra diferentes tipos de piedra provenientes de las canteras de Colina (La Pedregosa), de Chacabuco, entre otras. El proceso de producción de las obras se realiza en el taller del escultor ubicado en el interior de su hogar en Las Canteras de Colina (ver mapa primera página).

Temporalidad de ocurrencia

Por tratarse de una labor productiva de carácter artístico que se realiza ocasionalmente según su participación en ferias de artesanía, encuentros o por encargo de piezas, el trabajo de producción de piezas se realiza en función a dichas fechas y no constantemente durante todo el año. En este sentido, según la cantidad de obras que deba desarrollar existe una programación de semanas que destina al trabajo de producción de obras en su taller.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica artesanal

A juicio de nuestro entrevistado, la continuidad y la mantención de la producción de artesanías y esculturas originales por parte de los canteros de Colina como una actividad artística y productiva no concita el interés generalizado de las nuevas generaciones de canteros debido a que los ingresos económicos que se producen son mucho menores y fluctuantes en comparación con los ingresos en la producción de adoquines, soleras, entre otros. Así, se constata una desmotivación de las nuevas generaciones por apostar a formarse y proyectar el oficio de artesanos y/o escultores. En segundo lugar, se plantea que los procesos creativos asociados al desarrollo de esculturas y artesanías pueden variar, lo que considera que disminuya la producción y la calidad de las obras originales de los autores, lo cual puede influir negativamente en la proliferación y subsistencia de la obra de los artistas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica artesanal

En concordancia con lo planteado por Garcés, entre los escultores y artesanos predomina un estilo productivo individualista altamente competitivo, lo cual genera

entre los artesanos situaciones de “desunión, individualismo y envidia” (2008: 127). Estas dificultades son reconocidas por el entrevistado, quien señala que los canteros en general comparten muchos espacios de convivencia y de competencia económica en la comunidad, lo cual genera situaciones de desunión y que en lo específico del trabajo de la producción y creación artística genera envidia producto de los períodos exitosos o de malas rachas que puede vivir un artesano.

En segundo lugar, y como se planteó en el punto anterior, la existencia de un limitado mercado de comercialización de las artesanías y esculturas que permite que solo un grupo ya consolidado de artesanos y escultores pueda mantener este arte como medio principal o complementario de generación de ingresos familiares. Así, la incorporación de nuevos escultores y artesanos, según la opinión del entrevistado, tensionaría las relaciones y la posibilidad de que todas puedan subsistir de dicha actividad.

Transmisión de la práctica artesanal



Participación en la muestra artesanal y gastronómica de Puerto Montt, año 2011. Fuente: 3 Entrevistado.

Iván Vargas nos señala que de su bisabuelo Santiago Pacheco fue de quien heredó la habilidad creativa para el trabajo de escultura y artesanía que viene desarrollando desde hace 20 años.

En 1991 participó de un curso de arte y escultura de Sercotec, que le abrió la posibilidad de comenzar a crear y aplicar sus habilidades como cantero. Desde esa fecha comenzó a crear diferentes obras originales, las cuales han sido presentadas en diferentes ferias, encuentros y muestras a lo largo de Chile.

En la actualidad, reconoce no transmitir su técnica y conocimiento a ningún aprendiz, sin embargo manifiesta el interés por enseñar su arte en escultura y artesanía a quienes se encuentren llanos y necesitados de subsistir e dicha actividad.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica artesanal

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística de esculturas y artesanías de los diferentes artesanos y escultores de Las Canteras de Colina. Se pudo comprobar la existencia de registros fotográficos personales de los canteros, como también, por parte de la Asociación Gremial de Canteros de Colina y afines, que puedan tener fotografías de las obras artísticas de este tipo.

Bibliografía

Garcés, M. (2008). *El Patrimonio Cultural en Las Canteras de Colina. Tesis para optar al título de Antropólogo social*. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología.

Puente, C. (2010). *La piedra respira: Las Canteras de Colina: historias de barrio/investigación, transcripción y redacción*. Gobierno de Chile, Ministerio de Vivienda y Urbanismo: Quiero mi Barrio, 2010.

Asociación de Cuasimodistas de Colina



Comuna de Colina, ubicación de los tres Cuasimodos. 1 Cuasimodo Colina Centro, 2 Cuasimodo Colina Sur y 3 Cuasimodo Colina Norte. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 2.500 personas

Tipo: Mixto

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1857 (1974-1976)

Lugar: Parroquia Inmaculada Concepción

Localización: Ciudad de Colina

Web: www.Cuasimodo.cl

Correo: jfmg10@yahoo.es

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos/ Fiesta religiosa

Especialidad: Fiesta de Cuasimodo, Cuasimodo

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

“El Cuasimodo” o “Correr a Cristo” es una fiesta que surge en Chile durante el periodo colonial (SIGPA, 2011). Su origen se remonta al Concilio de Trento proclamado por la iglesia católica entre 1545 y 1563, el cual estableció como obligación que todos los creyentes debían acudir a comulgar al menos una vez al año, en Pascua de Resurrección, sin importar su aislamiento geográfico ni sus dificultades físicas de desplazamiento. Desde aquí se crea la necesidad de llegar con la Comunión hasta los hogares de ancianos y/o enfermos católicos que no podían acercarse a la Iglesia, muchos de los cuales vivían en recónditas zonas rurales, lejos de los poblados.

Ya en la época republicana temprana, específicamente en el periodo anárquico (1825-1830, aprox.), la inestabilidad política del momento, según variados historiadores, influyó en un aumento de la delincuencia, presentándose gran cantidad de bandoleros rurales que acechaban a los transeúntes en la soledad del campo. De acuerdo a la tradición oral, el Cuasimodo surgió gracias al celo de unos sacerdotes Dominicos que salían a llevar la comunión a los enfermos dispersos por los campos durante la Pascua, montados a caballo y llevando el Santísimo bajo el poncho. Los sacerdotes que recorrían largos caminos despoblados portando utensilios sagrados de plata, oro y otros objetos de valor comenzaron a ser presa fácil de estos hambrientos forajidos. Por otra parte, el mal estado de los caminos y la premura que solían tener estas carrozas por acaparar gran cantidad de feligreses en largas distancias, provocaba una gran cantidad de accidentes y contratiempos de todo tipo, quedando los sacerdotes y sus colaboradores abandonados en medio de la nada. Ante esto, grupos de pobladores rurales creyentes ofrecieron crear caravanas especiales de resguardo, que a manera de escolta acompañaran la carroza del cura en sus sagrados viajes de Comunión. Los jinetes de escolta indicaban el recorrido y, eventualmente, protegían al sacerdote de asaltos durante el trayecto.

Según el historiador Juan Guillermo Prado (2012) la primera descripción de la Fiesta de Cuasimodo fue realizada por la viajera británica Mary Graham en el año 1822. Es sorprendente observar como en esta descripción se señalan características del Cuasimodo que perduran hasta hoy, donde en medio de una algarabía de campanas y jinetes, un sacerdote se trasladaba a entregar la Comunión a los enfermos. Al respecto, la aparición de Cuasimodo por esos años, vino a disminuir la ocurrencia de ataques de bandoleros a transeúntes en los caminos rurales del valle central.

Ya a mediados del siglo XIX, es menester referirse a las declaraciones que realiza el político argentino Domingo Sarmiento en 1842, refiriéndose a Cuasimodo: “Estas mojigangas (fiestas) están hoy relegadas a algunos villorrios insignificantes, y es de esperar que en honor de la religión y la civilización desaparezcan de todas partes (...). En un pago inmediato (de Santiago) llamado Renca, se reúne el paisanaje a caballo en

la placeta inmediata a la iglesia el día de Cuasimodo en que se acostumbra a llevar en gran ceremonia el viático a los enfermos. El cura sale a caballo, y la inmensa turba de caballeros que lo acompañan, dan tales carreras, tal polvareda levantan, tantas pechadas dan con los caballos y tal algazara hacen, que más visos tiene de un combate o de unas cañas (fiesta ecuestre), que de un acompañamiento de cristianos que reverencian y adoran las sagradas formas” (Prado, 2012: 14). Muchos otros políticos, religiosos y pensadores criticaron a Cuasimodo como una fuente de borracheras, orgías y expresión fútil del bajo pueblo, pensándose que bastaría con un par de ruidos de sable para hacerla desaparecer. Sin embargo, arraigada en lo más profundo de la cultura chilena que recién se perfilaba en aquel siglo XIX, en el uso del caballo, del huaso chileno y la devoción católica, Cuasimodo se transformó en la institución religiosa-popular más importante de la zona central y una de las más masivas de Chile.

En Colina los inicios de esta festividad se asocian al surgimiento de la celebración del Cuasimodo de Lampa que en la segunda mitad del siglo XIX contaba con más de 200 feligreses a caballo acompañando al Santísimo. Así, los relatos señalan que el 20 de abril de 1857 el párroco Francisco Saturnino Belmar dirige una carta al Arzobispo de Santiago, manifestando lo exitoso de la celebración de la Fiesta de Cuasimodo en Lampa, con lo cual: “Por las razones que ahora he tenido i a la vista de los resultados voy a repetir la misma solemnidad en Tiltel y en la Cañada de Colina, punto limítrofe del curato” (Prado, 2012: 22).

Siguiendo a Juan Guillermo Prado, el inicio de la Fiesta de Cuasimodo en Colina está registrado en leyendas e historia oral que posicionan su surgimiento a mediados del siglo XIX. Dentro de las leyendas se sostiene que “con la Fiesta de Cuasimodo desaparecieron bandidos como el Ñato Eloy, ultimado en el fundo San Miguel, el Torito y otros facinerosos que asolaban el lugar. Pero estos son de inicios de este siglo” (Prado, 2012: 37). Por su parte, mediante los relatos de los corredores con más de cincuenta años en Cuasimodo, se pueden rescatar la historia oral de que sus padres y abuelos participaron de esta festividad (Prado, 2012).

Descripción de la tradición y expresión oral

Una de las características más singulares de la Fiesta de Cuasimodo de Colina, es que desde sus inicios hasta el día de hoy, el desplazamiento de los corredores y cuasimodistas solo se hace montado a caballo, lo cual está normado en el reglamento interno de la Asociación de Cuasimodistas de Colina.

Los preparativos de la Fiesta de Cuasimodo comienzan con la organización y planificación del recorrido por donde va a pasar la caravana, asimismo, se identifican y el sacerdote prepara a todos los enfermos que se van a visitar. En cada uno de los

lugares que forman parte del recorrido existe una decoración acorde a la normativa de la Asociación. Finalmente, existen reuniones de coordinación general con todos las partes involucradas y que forman parte del recorrido del Cuasimodo.

El día de Cuasimodo de Colina Centro, la procesión parte a las siete de la mañana. Previo a eso existen funciones preestablecidas entre los cuasimodistas, las cuales tienen una dinámica propia que se va transmitiendo de generación en generación. Antes de salir el párroco hace una liturgia muy breve de bendición, luego cruza el arco de banderas y sube al coche, los cuasimodistas se montan a sus caballos y comienza el recorrido de aproximadamente 100 kilómetros, el que en el año 2012 abarcó a cerca de setenta enfermos. En cada casa los cuasimodistas hacen pabellón (arco de banderas) por el cual pasa el sacerdote, un grupo de cuasimodistas acompaña al sacerdote al interior del hogar, en ese momento se realizan vítores y el canto del cuasimodistas. Al interior se prepara al enfermo y se entrega la comunión, luego se “hace el pabellón” y el sacerdote sube al coche para proseguir el recorrido.

A continuación se presenta una descripción del comienzo del recorrido del Cuasimodo de Colina Centro realizado el año 2010:

Al tañido de las campanas que llevan los cuasimodistas se da inicio a la marcha. Primero al trote, después al galope, avanzan cerca de 1.500 caballos, haciendo temblar el suelo por donde pasan, montados por los corredores de Cristo, los custodios de Jesús Sacramentado.

Saliendo por Avenida San Martín, la grandiosa procesión de jinetes hace un pequeño alto en la capilla de Santa María, en las inmediaciones de la ciudad. Enseguida se continúa la marcha y, siempre al galope, se entra al poblado de Esmeralda, cuyas calles están adornadas con guirnaldas de papel blanco y amarillo. Una gran cantidad de fieles se santigua y se arrodilla al paso del Santísimo. En cada lugar donde hay enfermos por comulgar hay un pequeño altar coronado por un arco de hojas de palmera, cuya esmerada confección revela el ingenio y el fervor de los campesinos.

La procesión abarca más de ocho manzanas, lo que hace imposible que todos sus participantes estén presentes en cada ceremonia de Comunión. Por eso están divididos en grupos de acuerdo a sus respectivas hermandades. El grupo que asiste a una ceremonia pasa después al final del cortejo, dándole cabida al grupo siguiente. Es impresionante sentir la resonancia de tantos cascos sobre la tierra y presenciar la fe y devoción con que estos campesinos escoltan a Nuestro Señor Sacramentado (NOVUM, 2010).

La última actividad corresponde a la celebración de la Eucaristía en un recinto abierto

(como la medialuna de Colina) donde participan todos los cuasimodistas y la comunidad que espera la liturgia final. Luego de esto, una de las agrupaciones de cuasimodistas acompaña al sacerdote escoltándolo hasta la parroquia, el próximo año será este grupo el que escolte y adorne el coche donde va el sacerdote.



Guarda personal del Arzobispo de Santiago, Ricardo Ezzati, quien se dispone a cruzar el arco de banderas para ofrecer la comunión a los fieles que serán visitados en la Fiesta de Cuasimodo de Colina Centro, año 2011. Fuente: 3 entrevistado.



Fiesta de Cuasimodo en Colina Centro año 2011. Fuente: 3 Entrevistado.

En la semana siguiente, se reúnen las agrupaciones para finiquitar los detalles de organización de los Cuasimodos que vienen posteriormente en la zona sur y en la zona norte de la comuna.

Respecto al vestuario y los principales símbolos del Cuasimodo destacan: la bandera chilena y la bandera papal, el pañuelo adornado con símbolos alusivos al cristianismo, la esclavina generalmente blanca y bordada con símbolos cristianos, el apero de huaso y el caballo con su pelo recién lavado y las herraduras apropiadas para correr por las calles.

Motivo de la tradición y expresión oral

La Fiesta de Cuasimodo se realiza como un acto de fe del pueblo católico (donde Jesucristo vuelve a nacer), con el propósito de llevar la comunión o Eucaristía a las personas enfermas, a los ancianos, a las personas que están en los hospitales que no pueden llegar a la iglesia. En este sentido, comprende un acto de fe y de solidaridad con la comunidad católica de la comuna.

Convocantes

En la Fiesta de Cuasimodo participan diferentes actores de la sociedad civil, organizaciones religiosas, como también del gobierno comunal, dentro de los cuales se destacan en el apoyo general a: la Ilustre Municipalidad de Colina, Carabineros, Bomberos, Defensa Civil, Unidad de rescate, Las autopistas, entre otras. La organización y planificación de la fiesta está a cargo de la Asociación de cuasimodistas de Colina, con un trabajo coordinado con las once (11) agrupaciones que la componen, asimismo, con un apoyo de la Asociación Nacional de Cuasimodistas de Chile.

Las once agrupaciones de Colina son: Quilapilúm-San Antonio, Comaico, Peldehue, Esmeralda, Reina Norte-Reina Sur, Santa Filomena, San Luis, San Miguel, Canteras-San José, Chacabuco, Colorado.

Condición de emplazamiento

La Fiesta de Cuasimodo involucra el recorrido y la procesión de cientos de jinetes cuasimodistas por calles de las zonas urbanas de Colina, como también, por caminos rurales de los diferentes sectores que componen los tres recorridos que se realizan en la comuna. Asimismo, involucra las casas donde hay enfermos y cada una de las parroquias y capillas donde se da inicio a la procesión y finalmente la celebración de la

misa de término de la fiesta.

Temporalidad de ocurrencia

La Fiesta de Cuasimodo se realiza el primer domingo después de semana Santa. En la comuna de Colina se realizan tres fiestas de Cuasimodo, la primera que es la más masiva e importante es la de Colina Centro. El año 2011 se realizó el 15 de abril y la salida fue desde la Parroquia Inmaculada Concepción a las 7:00 am. El Cuasimodo de Colina Centro moviliza cerca de dos mil (2.000) participantes.

Luego, el domingo siguiente (22 de abril) el Cuasimodo Sur, que se inició desde la Capilla de Las Canteras de Colina a las 9.00. El Cuasimodo de Colina de Colina Sur moviliza cerca de mil (1.000) participantes. La misa final se realiza en una explanada. En la zona sur el año 2012 se visitó a cerca de treinta personas.

Finalmente, el Cuasimodo de Chacabuco (zona norte) que se inicia desde la capilla Quilapilúm a las 9.00 am., movilizandando a cerca de mil ochocientos (1.800) participantes. En la zona norte el año 2012 se visitó aproximadamente a veinticinco personas.



Dirigentes de la Asociación de Cuasimodistas de Colina y autoridades comunales en Fiesta de Cuasimodo Colina centro año 2011. Fuente: 3 Entrevistado.

El calendario de actividades de la Asociación de Cuasimodistas de Colina y de las once agrupaciones a nivel comunal, posee actividades durante todo el año que van dirigidas a la organización y preparación de las tres fiestas de Cuasimodo, como también, de otras actividades de Peregrinación a nivel regional, y finalmente de la participación de las actividad eclesiásticas anuales de las distintas iglesias de la comuna.

Dentro de las actividades de peregrinación regional se tiene a: la Procesión de la Virgen

del Carmen, la Peregrinación Nacional de Cuasimodistas de Chile, la Peregrinación a Santa Teresita de los Andes, Procesión de San Isidro y la Procesión de la Virgen del Carmen.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

A juicio del entrevistado, no reconoce ningún factor de riesgo que afecte la mantención y transmisión de la Fiesta de Cuasimodo en la comuna. Por el contrario, existe mucho interés y participación de nuevas generaciones de cuasimodistas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

De igual forma, no se reconoce ningún factor de riesgo que afecte o dificulte la realización de la Fiesta de Cuasimodo en la comuna.

Transmisión de la tradición y expresión oral

La transmisión de las prácticas y las normas de los cuasimodistas está normado por el Manual del Cuasimodista, documento creado por la Asociación Nacional de Cuasimodistas de Chile. Por otra parte, la Asociación de Cuasimodistas de Colina ha desarrollado su propio reglamento interno, con el propósito de precisar las normas generales del recorrido del Cuasimodo y de las demás actividades asociadas a los cuasimodistas de Colina.

Ser cuasimodistas en Colina responde a una tradición familiar que se cultiva y reproduce con mucha fuerza. Los niños comienzan a muy temprana edad como parte de una historia familiar, donde bisabuelos, abuelos, tíos, padre, madre y hermanos participan como corredores o cuasimodistas. Se ha dado el caso de que algunas han formado y están desarrollando el Cuasimodo a las comunas donde han migrado, tal es el caso del Cuasimodo de Conchalí y el Cuasimodo de Huechuraba.

Finalmente, hay familias que han desarrollado la tradición en la confección de la vestimenta de los cuasimodistas, como es el caso de las esclavinas, pañuelos, entre otros elementos.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

Dentro de las publicaciones y registros del Cuasimodo de Colina se destacan el trabajo fotográfico de la Editorial Novum denominado: *Cuasimodo, Los jinetes de la Eucaristía*. Por otro lado, en el Centro Cultural de Colina el año 2012 se presentó la exposición

fotográfica “Homenaje a Cuasimodo”, con una muestra del archivo fotográfico de Enrique Carvajal. Por último, en el libro de Juan Guillermo Prado: *Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino*, se aborda el origen y el desarrollo de la Fiesta de Cuasimodo en Colina en el siglo XIX y XX.

Por otra parte, la Fiesta de Cuasimodo de Colina ha sido registrada en pequeños reportajes por los principales canales de la televisión nacional. Se registra la realización de un documental de investigadores del extranjero, del cual se presenta el link con la sinopsis (en bibliografía. Chile: Quasimodo Trailer).



Desde muy temprana edad las familias de cuasimodista integran a sus hijos y nietos a la Fiesta de Cuasimodo. Fiesta de Cuasimodo de Colina Centro, año 2011. Fuente: 3 entrevistado.

Bibliografía

Prado, J. G. (2012). *Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino*. Segunda edición. Editorial Alba S. A.

Sitio web: www.cuasimodo.cl

I. Municipalidad de Colina (2007). *Cuasimodo, Encuentro de las tradiciones del campo chileno con la Eucaristía*. Grupo Synergia Verum Editorial. En:

<http://www.novumeditorial.com/Cuasimodo/>

Novum Editorial. Cuasimodo, Los jinetes de la Eucaristía. Octubre 2010 en:
<http://www.novumeditorial.com/blog/2010/10/19/Cuasimodo-los-jinetes-de-la-eucaristia.html>

Memoria Chilena (2004) Página Web: Cuasimodo, Religiosidad Popular. Memoria Chilena. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam). En sitio web:
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=religiosidadpopular

Chile: Quasimodo Trailer. En: <http://www.youtube.com/watch?v=Hk9iPB1N9eE>

Fiesta de Cuasimodo en Colina en Mega. En:
<http://www.youtube.com/watch?v=GFuZYt6IIQU>

Cuasimodo de Colina 2012. En:
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=BeDZ94MVHK4&feature=endscreen>

Gricelda Núñez Ibarra



Localidad de Batuco, el cuadro azul (1) indica la ubicación de la casa de la entrevistada. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultora individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 31 de octubre de 1945

Lugar de nacimiento: Batuco, Lampa

Localización: Localidad de Batuco, comuna de Lampa

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidades: Poeta popular, Poeta poblacional

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

Según María Consuelo Hayden: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico” (Hayden, 2011:2).

Desde una perspectiva sociológica, el éxodo y sobrepoblación de las urbes debido a la migración permanente o estacional de personas de las zonas rurales de nuestro país, trajo consigo la llegada de los cantores populares o payadores al ámbito urbano (Hayden, 2011).

Don Juan Uribe Echeverría (1973) describe el costumbrismo en la poesía popular del siglo XIX, señalando a don Bernardino Guajardo como y el más famoso y antiguo de los poetas populares conocidos, en 1881 publicó las primeras hojas de un romance autobiográfico de la vida y aventuras del poeta popular. No obstante, el mismo autor nos manifiesta que desde el siglo XVII: “cantaban décimas a lo humano y a lo divino, en casamientos, bautizos, novenas y velorios de angelitos, se sintieron estimulados patrióticamente por los episodios de la guerra contra España (1865-1866), y compusieron décimas glosadas en cuartetos —el metro favorito—, (...)” (Uribe, 1973: 14).

En esta época los poetas populares comenzaron a vender hojas grandes y medianas, encabezadas por un grabado y que tenía versos a lo divino o versos a lo humano, estos últimos eran los predominantes, los cuales se referían a las noticias más espeluznantes y curiosas de la semana (Uribe, 1973). Posteriormente se editaron pequeños folletos con décimas y glosas costumbristas, que comprendía “brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc.” (Uribe, 1973: 16-17).

Finalmente, respecto a la definición y transición de “cantor a poeta”, a este respecto Hayden señala que: “(...) se llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez; (...)” (2011: 4).

En la actualidad, existen ocho poetas populares en la comuna, las cuales participan de

un taller que se realiza en la Casa de la Cultura de Lampa. Marcos Cuevas, a cargo de esta iniciativa en la Casa de la Cultura, nos señala que: “la poesía popular da cuenta en verso de la realidad cotidiana de los habitantes de las diferentes localidades de la comuna, en tanto, es un registro histórico y contextual provisto de una sensibilidad y emotividad poética. Se diferencia respecto a la poesía docta o tradicional, en que no está construida a partir de un lenguaje muy elaborado, de un léxico refinado y tampoco se encuentra florida con figuras literarias. No obstante, los poetas populares de la comuna generan en su obra una poesía llena de sentimientos y realidad, que transmite la vibración más genuina que da cuenta de la existencia humana, quizás una de las características primordiales que encierra el acto poético”.

La entrevistada señala que su primer acercamiento con los relatos e historias populares se dio en su niñez, cuando escuchaba las historias de los amigos de su padre quien trabajó como caminero de las fábricas de ladrillo (en las vías), en los Ferrocarriles del Estado y como zapatero. Ahí, comenzó a escuchar a escondidas a sus amigos y clientes, atendiendo la poesía y las narraciones de historias. Así, a los doce años ya andaba persiguiendo a aquellos personajes como don Ismael, quien contaba historias graciosas y soeces, y así fue aprendiendo parte del arte que busca la risa verdadera.

En la década 70 y 80 fue la época más prolífica de creación de Gricelda, donde podía combinar su trabajo asalariado y el ejercicio de la poesía, para la cual escribía de noche. En aquella época comenzó la recreación de la lira popular, en lo que fue la “lira poblacional” que comercializaba en las poblaciones. Según su testimonio, el sentido que le da a lo popular, es que viene del populacho, del pueblo, que es lo más pobre, lo menos instruido, una poesía que no tiene herencia e historia.

Dentro de la poesía, Cesar Vallejos y Baldomero Lillo son algunos de sus referentes en la literatura. En la década del 70 y del 80 participó en reuniones y tertulia de poesía con estudiantes de la Universidad de Chile, de la Universidad Católica, de Universidad de Concepción, de la Universidad de Valparaíso. Asimismo, integró la agrupación cultural de Renca, sindicatos campesinos, entre otras organizaciones sociales.

Descripción de la tradición y expresión oral

Gricelda Núñez se define como “poeta poblacional”, caracterizando su trabajo como arte ingenuo. Explica que el arte ingenuo se debe entender como un arte que quiere estar ajeno a la competencia pues esta deja afuera a los que están inseguros. En este sentido, la idea y propósito de la poesía poblacional es justamente convocar a los que están inseguros. Pues como nos señala “los poetas poblacionales no le deben un centímetro cúbico de saliva catedrática a ninguna universidad, pues el conocimiento de un poeta poblacional se gesta a puro “ñeque”. En definitiva, es un arte “perijiliento”, un

arte chamuscado, champurreado, que se reconoce imperfecto.

Dentro de sus trabajos se encuentra el rescate de leyendas e historias, la poesía a dos razones, a contrapunto, las doce palabras, la poesía poblacional. Las versiones locales de las leyendas como la llorona o calchona, entre otras.

Ahora bien, caracteriza a las doce palabras con una de las oraciones que se le tienen que decir a una persona que está dominada por un espíritu maligno. Corresponde a una costumbre de diferentes países como México, Francia y en muchas partes del mundo. Esta oración intenta salvar a un alma del purgatorio, generalmente a las personas que se le rezan, son poco queridas. El ritual implica que tres personas pasen una noche rezando por ella, la persona con esto puede estar en vías de perdón y pasar del infierno al purgatorio. Las personas que rezan deben ser personas buscadas para hacer la oración. El rito comienza al anochecer, cuando se esconde el sol y finaliza cuando amanece, se mantienen toda la noche rezando. La oración de las doce palabras es la más importante de este rito. Se trata de una conversación que se da entre el diablo y una persona que intenta engañar a satanás y vencerlo.



Gricelda Núñez, La Batucana en su casa de Batuco. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

Gricelda nos manifiesta que ser poeta poblacional lo define como la expresión poética hasta donde se pueda, es decir, hasta donde el tiempo y las obligaciones permitan desarrollar la creación en prosa o en verso.

Dentro de sus motivaciones puntualiza su inquietud por rescatar la historia de la comuna, de la población, de los trabajos del campo y sus leyendas.

Donde la expresión literaria sea libre, que la gente pronuncie sus sentimientos en su propio lenguaje y estilo.

Finalmente, Gricelda reflexiona sobre su rol dentro de la comunidad, expresando que la poesía es lo único que tiene como modo de expresión al interior de su comunidad.

Convocantes

Las actividades de poesía las hace en compañía de sus amigos, quienes son cómplices y compañeros de la expresión del alma y corazón. Es un rescate de la expresión verdadera. La Casa de la Cultura de Lampa actualmente está desarrollando un trabajo con las poetas populares de la comuna.

Condición de emplazamiento

La poesía poblacional que la entrevistada entrega a sus audiencias transcurre tanto al aire libre, como también, al interior de diferentes inmuebles que albergan las reuniones, peñas, festivales, fiestas tradicionales, entre otras actividades a las cuales es invitada.

Temporalidad de ocurrencia

Como se ha señalado anteriormente, el trabajo creativo de la entrevistada ha sido vivido como una actividad complementaria y simultánea a los diversos trabajos en los cuales se ha desempeñado. A continuación, se presentan el listado de sus libros:

- *Poemas de la Batucana* (1983).
- *Hablando de Amor* (1984).
- *Primero de mayo* (1986).
- *Mil Puertas Para Nacer* (1987).
- *Con Fuerza De Mujer Casada* (1989).
- *Carrera por la Vida* (2008).
- *Mientras Vivo* (2008).
- *La Cuajada de Amigos y Casiana* (2009).

Por su parte, las actividades, actos y presentaciones de su poesía generalmente ocurren de manera planificada y acordada con las organizaciones a cargo de su desarrollo.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

A lo largo de la vida de Gricelda Núñez —La Batucana— han surgido diversos obstáculos que le han hecho más difícil el ejercicio de la poesía poblacional. En primer lugar, por razones laborales ha tenido que dejar de crear, pues el trabajo y la carga de las diferentes actividades son incompatibles con la actividad poética.

En una época realizó talleres de poesía en la escuela de Lampa y en otros espacios comunitarios, por dos años. Sin embargo, nos cuenta que los jóvenes se desmotivan en la creación, pues esta requiere de mucho tiempo y constancia.

Por otro lado, la entrevistada recalca que existe un prejuicio respecto a la calidad de su trabajo de los poetas populares, cuestión que históricamente se arrastra del ninguneo que ciertos poetas doctos realizaron respecto de sus pares, los poetas populares.

Finalmente, se señala la falta de espacios formales donde se reúnan, dialoguen y formen a jóvenes en el desarrollo de esta arte popular.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

En general, se señala la falta de espacios de presentación y encuentro donde se dé a conocer el trabajo de los poetas populares. En segundo lugar, existen limitaciones económicas que hacen que los cultores no puedan dedicarse de lleno a la creación y difusión de su obra entre las audiencias. Todo lo anterior, se relaciona con una falta de apoyo de las instituciones públicas para el desarrollo de este tipo de actividad cultural en la comuna.

Sálvese quien pueda (1980 aprox.)

(Fragmento)

Si vendo mi poesía
No es por gusto de vender,
Lo que pasa es que hay que hacer
Puchero todos los días.

Pues con la guata vacía
Los versos salen llorones.
Y al recorrer poblaciones

Van dejando amargura.
Y aunque la vida es dura
Llorando no hay soluciones.

Cuando se tienen chiquillos
Y el marido está cesante,
El poema es un volante
Muy digno de ser leído.

Aquí va mi hambre sentido
Mis sentimientos de amor
La dicha de haber parido
De aborto va el dolor (...).

Transmisión de la tradición y expresión oral



Algunas de las publicaciones de la entrevistada. Fuente: 1.

La entrevistada nos señala que no posee aprendices a los cuales enseñe de manera formal elementos de la creación poética o respecto de la recopilación de historias y leyendas locales.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

Investigadores provenientes de España, Alemania, Francia, Suiza y Bélgica han realizado entrevistas a Gricelda. Participó en el programa Noche de Gigantes con don Francisco en la década de los ochenta. En la actualidad la USACH está realizando una investigación de la autora en el marco del proyecto Germen.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Hayden, M. (2011) Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920). *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011. Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

Prado, P., Saavedra, E. & Silva, M. (2000). *Donde me crie, me nací. Reminiscencias de Lampa*. FOSIS-SENDA.

Ediciones Esperpentia: http://www.esperpentia.cl/lira_popular2.htm

Gricelda Núñez, La Batucana difundiendo la lira popular en el campamento Raúl Silva Henríquez (1983) - Santiago de Chile. <http://www.youtube.com/watch?v=c7hfpnvOD7Y>

Revista La Mancha: <http://lamanchadesdequilicura.blogspot.com/2009/09/poesia-gricelda-nunez-la-batucana.html>

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

SIGPA (2011). Folio CNCA 139. Cultor individual, región Metropolitana. Gricelda de las Mercedes Núñez Ibarra. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://www.portalpatrimonio.cl/ficha:gricelda-de-las-mercedes-nunez-ibarra.html>

Uribe, J. (1973). *Tipos y cuadro de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*.

Pineda Libros. Serie Mayor. Primera edición, Noviembre 1973. Wikipedia:

http://es.wikipedia.org/wiki/Gricelda_N%C3%BA%C3%B1ez

María Isabel Valencia Araya



Localidad de Lampa, el cuadro rojo (1) indica la ubicación de la casa de la entrevistada. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultora individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 15 de septiembre de 1933

Lugar de nacimiento: Fundo la Fuentecilla De Batuco

Localización actual: Comuna de Lampa

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidades: Poeta popular

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

Según María Consuelo Hayden: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico” (Hayden, 2011:2).

Desde una perspectiva sociológica, el éxodo y sobrepoblación de las urbes debido a la migración permanente o estacional de personas de las zonas rurales de nuestro país, trajo consigo la llegada de los cantores populares o payadores al ámbito urbano (Hayden, 2011).

Don Juan Uribe Echeverría (1973) describe el costumbrismo en la poesía popular del siglo XIX, señalando a don Bernardino Guajardo como y el más famoso y antiguo de los poetas populares conocidos, en 1881 publicó las primeras hojas de un romance autobiográfico de la vida y aventuras del Poeta Popular. No obstante, el mismo autor nos manifiesta que desde el siglo XVII: “cantaban décimas a lo humano y a lo divino, en casamientos, bautizos, novenas y velorios de angelitos, se sintieron estimulados patrióticamente por los episodios de la guerra contra España (1865-1866), y compusieron décimas glosadas en cuartetos —el metro favorito—, (...)” (Uribe, 1973: 14).

En esta época los Poetas Populares comenzaron a vender hojas grandes y medianas, encabezadas por un grabado y que tenía versos a lo divino o versos a lo humano, estos últimos eran los predominantes, los cuales se referían a las noticias más espeluznantes y curiosas de la semana (Uribe, 1973). Posteriormente se editaron pequeños folletos con décimas y glosas costumbristas, que comprendía “brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc.” (Uribe, 1973: 16-17).

Finalmente, respecto a la definición y transición de “cantor a poeta”, a este respecto Hayden señala que: “(...) se llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez; (...)” (2011: 4).

En la actualidad, existen ocho poetas populares en la comuna, las cuales participan de

un taller que se realiza en la Casa de la Cultura de Lampa. Marcos Cuevas, a cargo de esta iniciativa en la Casa de la Cultura, nos señala que: “la poesía popular da cuenta en verso de la realidad cotidiana de los habitantes de las diferentes localidades de la comuna, en tanto, es un registro histórico y contextual provisto de una sensibilidad y emotividad poética. Se diferencia respecto a la poesía docta o tradicional, en que no está construida a partir de un lenguaje muy elaborado, de un léxico refinado y tampoco se encuentra florida con figuras literarias. No obstante, los poetas populares de la comuna generan en su obra una poesía llena de sentimientos y realidad, que transmite la vibración más genuina que da cuenta de la existencia humana, quizás una de las características primordiales que encierra el acto poético”.

La historia de nuestra entrevistada comienza con su ingreso a los cinco años al colegio de Batuco producto que su padre estaba muy enfermo y su madre no podía cuidarla. María Isabel se sentaba en la sala de clases junto a sus hermanos, donde aprendió primero que ellos a leer, escribir y desarrollo también el gusto por la poesía. En la poesía una de sus escritoras favoritas fue Gabriela Mistral. Desde esa época comenzó a escribir junto a sus hermanos. No pudo seguir estudiando producto de la negativa de su madre a que continuara estudios de humanidades en Santiago. Se casó obligada por su madre, en aquella época dejó de escribir dedicándose completamente a las labores domésticas y al cuidado de sus hijos.

Según su testimonio, desde el golpe de estado vivió una época muy triste, lo cual la llevó a retomar la poesía. Una de sus hijas trabajaba en un *packing* de uvas del sector, entonces decidió enviar en las cajas de uvas algunas de sus poesías al extranjero con el propósito de que quienes lo leyeran supieran lo que estaba pasando en nuestro país. Sus trabajos no tenían un destinatario conocido, ni tampoco ella dejaba una copia de sus trabajos los cuales solo mantenía en su memoria. Fue en aquella época cuando estableció una amistad con Griselda Núñez —La Batucana— con quien compartió la poesía y la reivindicación política de las mujeres pobladoras de Batuco.

Descripción de la tradición y expresión oral

La señora María Isabel Valencia, a la cual con cariño le dicen *Chabelita*, es una poeta popular de la comuna de Lampa.

Motivo de la manifestación

En su niñez desarrollo el gusto por la lectura y la escritura de poesía, lo cual la permitió tener un talento para la creación literaria.

Luego del golpe de estado de 1973 y producto de Las graves y violentas situaciones

acaecidas en Nuestro país, tuvo la motivación de relatar y Hacer públicas las situaciones que estaban sucediendo, pues según su parecer los medios de comunicación no estaban informando la verdad respecto a lo que pasaba en nuestro país.

Con el transcurso de los años, diversificó las temáticas de sus poemas integrando temas de amor, de humor e historias verdaderas escritas en sus trabajos, los cuales son presentados en un lenguaje y léxico sencillo.



María Isabel Valencia en la casa de su hija en Lampa. Fuente: 1.

Convocantes

La entrevistada ha tenido diferentes públicos compuestos por estudiantes, adultos y mujeres, los cuales han podido escuchar algunos de sus poemas, permitiendo la reflexionar, como también reír.

De la misma manera, la comunidad de Batuco y Lampa reconoce en la obra de *Chabelita* una de sus referentes comunal, que ha tenido un espacio de difusión en algunas radios locales. Finalmente, existe una amistad y compañía de años con un grupo de poetas populares de la comuna, las cuales permanecen con actividades, proyectos y reuniones al interior de la Casa de la Cultura de Lampa.

Condición de emplazamiento

La señora María Isabel ha presentado sus poemas en diversos encuentros, actividades de celebración y canales de televisión (11, 7 y 13), desarrollándose al aire libre como también al interior de gimnasios, estudios de TV y otros recintos cerrados.

Temporalidad de ocurrencia

Respecto a la creación literaria, la señora María Isabel aún se encuentra escribiendo algunos poemas, procurando el resguardo y la posible publicación de su obra.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

Según la entrevistada, uno de los principales obstáculos para la transmisión y formación de nuevos poetas populares, es el desinterés de las nuevas generaciones por la poesía, la escritura y en general por la lectura.

A nivel personal, la señora *Chabelita* nos plantea que producto de algunas enfermedades se le ha hecho difícil mantenerse escribiendo activamente.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

En general, se señala la falta de espacios de presentación y encuentro donde se dé a conocer el trabajo de los poetas populares. En segundo lugar, existen limitaciones económicas que hacen que los cultores no puedan dedicarse de lleno a la creación y difusión de su obra entre las audiencias. Todo lo anterior, se relaciona con una falta de apoyo de las instituciones públicas para el desarrollo de este tipo de actividad cultural en la comuna.

Transmisión de la tradición y expresión oral

En su familia su nieto ha heredado en cierta medida el gusto por las letras, él escribe rimas para música *hip-hop*.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios detallados referidos a los

poetas populares de la comuna de Lampa. Sin embargo, existe una publicación del Senama en donde se incluye a la señora María Isabel dentro de los adultos mayores que participaron contando su historia. Finalmente, existen algunos registros audiovisuales de sus presentaciones en canales de televisión que aún conserva.

Hijos de padres cesantes (1977)

(Poema inspirado en los niños de Batuco)

Por las calles polvorientas de mi pueblo
Van los niños cabizbajos y harapientos
Caminan tristes, su destino es incierto
Y en su estómago lo que llevan es viento

Su mirada es opaca y es triste
Ya no miran solo bajan la cabeza
Para ellos todo es malo, nada existe
Ellos solo han conocido la pobreza

Estos niños cuando crezcan,
Si es que crecen
Serán tiernos, amorosos, agradecidos
O serán rebeldes y se convertirán en jueces
En contra de una sociedad que los ha herido

Ya sus padres están cansados de ser cesantes
Van buscando el trabajo día a día
Donde van solo le dicen no hay vacantes
Y en sus casas otra vez no habrá comida

Hay una frase que se escucha a cada instante:
¡Cuidad los niños, son el futuro de Chile!
Y a esos hijos de padres cesantes
Quien los cuida, y son cientos y son miles

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, Nº 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de
233

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Hayden, M. (2011) Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920). *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011. Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

Prado, P., Saavedra, E. & Silva, M. (2000). *Donde me crie, me nací. Reminiscencias de Lampa*. FOSIS-SENDA.

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1973). *Tipos y cuadro de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*.

Pineda Libros. Serie Mayor. Primera edición, Noviembre 1973.

Héctor Arnaldo Rubio Riveros



Localidad de Lampa, el cuadro negro (1) indica la ubicación de la casa del entrevistado. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 20 de abril de 1944

Lugar de nacimiento: Lampa

Localización: Comuna de Lampa

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Productor de chicha. Alimentos y culinaria. Ejecutor recetario doméstico/tradicional

Antecedentes históricos de la manifestación

A lo largo de todo nuestro continente la chicha fue una bebida alcohólica muy difundida entre las diversas culturas que poblaron desde América Central hasta nuestro territorio. Corresponde a una “bebida de baja graduación alcohólica obtenida de la fermentación de almidón o azúcares de casi todos los granos, tubérculos, raíces y frutas espontáneas comestibles, mieles y otros” (Pardo, 2004: 1). Según el ilustre científico y cronista Claudio Gay (2010), la chicha era producida por los pueblos promaucaes y los araucanos de la zona central, “preparaban la chicha más frecuentemente con los frutos de ciertos árboles o arbustos, tales como el huingun, molle, maqui, diferentes especies de mirto y sobre todo con el mirto ñi o murtilla” (Plath, 1998: 19-36).

Por su parte, el cultivo y la producción vitivinícola se introdujo en nuestro país durante la conquista española, sirviendo para las necesidades del culto religioso hacia 1550 en Concepción y en 1554 en Santiago, “Después, según parece, estallaron las compuertas y el vino corrió por los lomeríos, valles y pueblos” (Plath, 1998: 19). Producto de la generalización de la producción vitivinícola se comenzó a producir chicha de uva, como también, la producción de sidra o chicha de manzana por parte de los pueblos indígenas.

El auge y masificación de la producción y consumo de la chicha de uva es relatado por don Claudio Gay: “Esta chicha (la de uva) —dice—, es una bebida muy apreciada en Chile; y las familias ricas, como las pobres, hacen un gran consumo de ella, mientras conserva su dulzura. La de Aconcagua tiene mucha fama, sobre todo la que preparaba el señor Lastra; pero hoy casi toda la gente fabrica igualmente buena” (Amunátegui, 1908).

Según las actas del cabildo de Santiago de 1760, el consumo desmedido de chicha y otros licores provocó serios problemas y desmanes entre la población, con la cual se ordenó la prohibición de la producción y comercialización de la famosa chicha baya y chicha cocida de uva, de la cual se destacaba la producida en las vecindades del puente de Cal y Canto en los viñedos del cubano don Pedro del Villar.

Señora de las fondas y ramadas es la chicha de uvas, que tiene, entre sus parientes, la de maqui y manzana. Pero señora de muchas historias es la chicha baya, la que se bebe en cacho pateador; el pihuelo, chicha de uva o chacolí con harina tostada, lo mismo que el cotintín y la chicha con aritmética. En el Sur, en Chiloé, Llanquihue, Valdivia, se prepara la harina tostada con chicha de sidra de manzana y se llama chupilca.

El chichero tiene la chicha de Los Loros (pueblo de la región Norte), la lagrimilla, la pitarrilla, estas dos últimas esencias de uva que en el Sur se

portan para la venta en cutras o cueros chicheros, los que son llevados en unas carretas bajas, gritonas, chillonas, carretas chanchas, que parecen grandes barriles a los que les han puesto ruedas (Plath, 1998: 19-36).

Don Héctor Riveros pertenece a una de las familias con mayor tradición en la producción de chicha de Lampa. En el siglo pasado, sus abuelos poseían la única pulpería —en calle Manuel Rodríguez— de la localidad, en la cual se vendía todo tipo de productos y donde también se vendía chanco a la chilena. En esa época su abuelo producía solo chicha cruda, después con el tiempo comenzaron a producir chicha cocida. Diez trabajadores trabajan en la producción de la chichería de la familia Riveros, en aquella época los parroquianos llegaban desde muy temprano en la mañana a comprar chicha y chanco a la pulpería ubicada en el centro de Lampa.

Desde hace aproximadamente cuarenta años don Héctor comenzó a producir de manera regular chicha cocida utilizando la uva de su casa en Lampa. Según nos relata, en un comienzo se consiguió las tinajas, compró los chuicos, fabricó la saranda y otros mecanismos que hasta ahora utiliza en su producción. Luego en la década de los noventa jubiló y se dedicó completamente a producir chicha y otros licores con su familia, siendo en la actualidad el único y más reconocido productor de chicha cocida de Lampa.

Descripción de la técnica artesanal tradicional

Su aprendizaje se inició en su niñez y juventud, donde comenzó cortando uva en la época de la vendimia cuando su familia preparaba chicha cruda. Luego, un productor que se encontraba enfermo le pidió que le preparara chicha cocida para lo cual le enseñó paso a paso como era el proceso de producción de la chicha cocida.

El proceso de producción comienza con la corta y selección de las uvas más maduras de su predio, como también de otros viñedos. Luego de esto se arma el sistema compuesto por la saranda donde se refriega las uvas y los fondos de cobre donde se deposita el caldo. La chicha depositada en los dos fondos de cobre (de quinientos litros y otro de cien litros) esperan solo un día para su cocción a muy altas temperaturas.

Luego que se enfría la chicha se envasa en chuicos. La producción comienza en marzo, abril y finaliza con las últimas uvas del mes de mayo. El proceso que sigue a continuación es el desborre que se va realizando cada veinte días. Desborrar es sacarle el concho que le queda al final del chuico, el cual se produce a partir de la glucólisis o fermentación de la uva.

Una de las principales características de la chicha que produce don Héctor es que luego

de ser cocida esta es trasvasijada solo en chuicos de vidrio. La lagrimilla es la primera chicha que produce, la cual permanece solo tres días en orujo. Según los estudios que ha realizado, la chicha en un comienzo alcanza quince (15) grados alcohólicos, después paulatinamente se va enfortando. La última chicha es la más dulce y se produce con la uva con un 100% de madurez, esta se obtiene en el mes de mayo, posee un color acaramelado y tiene una densidad similar a un néctar con una singular dulzura.

Dentro de sus licores destacan la chicha achampañada, el licor de uva, el licor de arándano, el licor de nuez, el licor de naranja y una variedad de vino. La chicha achampañada se envasa con menos gas y puede tener una guarda de hasta veinte años, manteniendo fielmente sus características antes descritas. En el caso de los licores, estos son producidos solo con los granos de los frutos seleccionados.

La chicha cocida mantiene sus características de sabor y dulzura debido al proceso de cocción al cual es llevado. En ocasiones cuando los chuicos están húmedos o cuando la uva viene mala “la chicha se pica” o se convierte en vino. El entrevistado nos señala que el agua y la humedad es perjudicial para la producción de chicha y licores.



Don Héctor Rubio en su bodega donde tiene la más exquisita chicha y los diferentes licores de Lampa.

Fuente: 1.

Motivo de la manifestación

La motivación principal de la producción de chicha cocida y licores es económica y productiva. En segundo lugar, existe una motivación por mantener la tradición familiar en la producción de chicha.

Asimismo, don Héctor se considera una persona muy activa la cual necesita tener una actividad productiva que lo mantenga activo y ocupado.

Convocantes

Se trata de una actividad productiva y comercial a nivel familiar. Los consumidores de los diferentes licores y chicha cocida corresponden a una clientela de consumidores cautivos que año a año adquieren tales productos. Los parroquianos más habituales provienen de Renca, Quinta Normal, Cerro Navia, Rancagua, San Felipe, entre otros lugares de la zona central. Además, participa y muestra sus productos anualmente de la Expo Lampa.

Condición de emplazamiento

Los viñedos utilizados para la producción de chicha cocida se encuentran al aire libre en el predio del entrevistado, además, se provee de otros viñedos de la comuna; y en el caso de los licores de árboles frutales tales como arándanos, nueces, entre otros, de diversos productores agrícolas de la comuna. Los procesos de producción de chicha, tales como el refregado, la fermentación, el trasvasiado y bodegaje de los chuicos se realiza al interior de un inmueble contiguo a los viñedos y de la casa del entrevistado.



Muestra de algunos de los licores producidos por don Héctor, tales como licor de arándano, de nuez y chicha achampañada. Fuente: 1.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año se dedica al cuidado de los viñedos (poda, riego, arreglo de parronales). La época de producción comienza desde abril cuando la uva está bien madura.

La comercialización durante todo el año, por lo general, la chicha se agota luego de las fiestas patrias en el mes de septiembre.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

El entrevistado nos señala que las productoras tradicionales de chicha de Lampa como la señora Lucía, la señora Mercedes, la señora Zunilda, la señora Micaela, todas han fallecido. Por otra parte, don Mario Carmona y Lalo González, los Arancibia y en el chalet de piedra son productores que aún mantiene en muy baja escala la producción de chicha a nivel comunal. Según su opinión, las nuevas generaciones de jóvenes no tienen la inquietud e interés por mantener la tradición chichera, cuestión que pondría en riesgo la mantención de producción artesanal de chicha en esta localidad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

Uno de los factores materiales que afecta la producción de chicha es la reducción de los terrenos de cultivo de viñedos en Lampa, cambiándose el uso del suelo agrícola por el residencial, lo cual se refleja en que en donde se encontraban los antiguos viñedos hoy están ubicadas las poblaciones y villas de la comuna. En general, en las casas han dejado de tener parronales en las casas. Al respecto don Héctor nos señala que él ha tenido que plantar parronales en los sectores de Melipilla.

Transmisión de la técnica tradicional artesanal de producción de chicha

El hijo de don Héctor ayuda a su padre en algunas de las labores de producción de chicha y de licores de su familia. El entrevistado no tiene seguridad de que su familia después de él se continúe produciendo. Sin embargo ha hecho la petición directa a su hijo para que este continúe la tradición, manteniendo todo su patrimonio e insumos familiares que serán heredados para la producción de chicha y licores artesanales.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden la producción tradicional de chicha de la comuna de Lampa. Sin embargo, según nos relata el entrevistado, en años anteriores han venido enólogos

que han hecho pruebas con su producto, como también, lo visitó un investigador de Colina que realizó un registro audiovisual del proceso productivo de la chicha. No obstante, don Héctor a la fecha no ha recibido ninguna copia del registro y resultado de las investigaciones que se han hecho de su labor de producción artesanal.

Bibliografía

Amunátegui, Miguel Luis (1908). *Apuntaciones Lexicográficas*. Imp. Barcelona. Santiago de Chile.

Gay, Claudio (2010). *Historia física y política de Chile - Atlas de la República de Chile* (Reeditado). Tomo 1 y 2. Cámara Chilena de la Construcción. Biblioteca fundamentos de la construcción de Chile. Primera edición 1854.

Pardo, O. 2004. Las chichas en el Chile precolombino (Basado en un trabajo presentado en el XII Congreso Ítalo-Latinoamericano de Etnomedicina "Nuno Álvares Pereira" (Río de Janeiro, Brasil, 8-12 de Septiembre 2003). *Chloris Chilensis* Año 7 N° 2. URL: <http://www.chlorischile.cl>.

Plath, Oreste (1998). *Baraja de Chile*. 1ª Edición, Editorial Grijalbo, Abril Santiago de Chile. Pp. 188. En: <http://www.orestelath.cl/antologia/baraja2.html>

Juan Fernando Messina Banda



Localidad de Lampa, el cuadro negro (1) indica la ubicación de la casa del entrevistado. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 22 de noviembre de 1953

Lugar de nacimiento: Lampa

Localización: Comuna de Lampa

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Chichero /ejecutor del Recetario doméstico/tradicional

Antecedentes históricos de la manifestación

A lo largo de todo nuestro continente la chicha fue una bebida alcohólica muy difundida entre las diversas culturas que poblaron desde América Central hasta nuestro territorio. Corresponde a una “bebida de baja graduación alcohólica obtenida de la fermentación de almidón o azúcares de casi todos los granos, tubérculos, raíces y frutas espontáneas comestibles, mieles y otros” (Pardo, 2004: 1). Según el ilustre científico y cronista Claudio Gay (2010), la chicha era producida por los pueblos promaucaes y los araucanos de la zona central, “preparaban la chicha más frecuentemente con los frutos de ciertos árboles o arbustos, tales como el huingun, molle, maqui, diferentes especies de mirto y sobre todo con el mirto ñi o murtilla” (Plath, 1998: 19-36).

Por su parte, el cultivo y la producción vitivinícola se introdujo en nuestro país durante la conquista española, sirviendo para las necesidades del culto religioso hacia 1550 en Concepción y en 1554 en Santiago, “Después, según parece, estallaron las compuertas y el vino corrió por los lomeríos, valles y pueblos” (Plath, 1998: 19). Producto de la generalización de la producción vitivinícola se comenzó a producir chicha de uva, como también, la producción de sidra o chicha de manzana por parte de los pueblos indígenas.

El auge y masificación de la producción y consumo de la chicha de uva es relatado por don Claudio Gay: “Esta chicha (la de uva) —dice—, es una bebida muy apreciada en Chile; y las familias ricas, como las pobres, hacen un gran consumo de ella, mientras conserva su dulzura. La de Aconcagua tiene mucha fama, sobre todo la que preparaba el señor Lastra; pero hoy casi toda la gente fabrica igualmente buena” (Amunátegui, 1908).

Según las actas del cabildo de Santiago de 1760, el consumo desmedido de chicha y otros licores provocó serios problemas y desmanes entre la población, con la cual se ordenó la prohibición de la producción y comercialización de la famosa chicha baya y chicha cocida de uva, de la cual se destacaba la producida en las vecindades del puente de Cal y Canto en los viñedos del cubano don Pedro del Villar.

“Señora de las fondas y ramadas es la chicha de uvas, que tiene, entre sus parientes, la de maqui y manzana. Pero señora de muchas historias es la chicha baya, la que se bebe en cacho pateador; el pihuelo, chicha de uva o chacolí con harina tostada, lo mismo que el cotintín y la chicha con aritmética. En el Sur, en Chiloé, Llanquihue, Valdivia, se prepara la harina tostada con chicha de sidra de manzana y se llama chupilca.

El chichero tiene la chicha de Los Loros (pueblo de la región Norte), la lagrimilla, la pitarrilla, estas dos últimas esencias de uva que en el Sur se

portan para la venta en cutras o cueros chicheros, los que son llevados en unas carretas bajas, gritonas, chillonas, carretas chanchas, que parecen grandes barriles a los que les han puesto ruedas” (Plath, 1998: 19-36).

El entrevistado señala que Lampa en 1960 era una reconocida y popular zona productora de chicha cruda y cocida, existiendo al menos siete familias (la señora Micaela, la señora Lucía, entre las más destacadas) que producían una variedad de chichas para los parroquianos del pueblo que visitaban de chichería en chichería probando los licores, como también, diversas familias producían para su autoconsumo. En esa época era frecuente que los consumidores de chicha concurrieran a las chicherías luego de asistir a las carreras a la chilena que se realizaban en una cancha contigua, de los clubes de rayuela, en la época de la Fiesta de Cuasimodo, etc. Desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde era el horario donde se atendía a los parroquianos de las chicherías.

En su caso, la producción familiar se inició con su abuelo, luego su padre y actualmente él mantiene viva la tradición. En un comienzo, su abuelo producía mucha chicha la cual se vendía en Lampa. En la chichería también se vendían chanco a la chilena y todos sus productos derivados (arrollados, prietas, costillar, queso de cabeza, longanizas, etc.), los cuales se producen en la misma época del año.

Descripción de la técnica artesanal tradicional

Su aprendizaje comenzó en su niñez y juventud, donde estaba encargado de cortar la uva y posteriormente se encargó de refregarla en la saranda, paulatinamente fue realizando otras labores del proceso productivo de la chichería familiar, donde todos en su familia cumplían un rol en la producción y venta de chicha y chanco.

El proceso de producción de chicha cruda comienza con el cuidado y mantención de los viñedos de uva —bien madura— de mesa, blanca, negra y rosada (riego, poda, control de plagas, etc.), luego se corta la uva en los meses de marzo, abril e incluso mayo con lo cual se da inicio a la producción, lo primero es refregar a mano sobre una saranda de coligue, el caldo se deposita en una tinaja de roble de 200 litros (ver fotografía) donde se deja fermentar el caldo (jugo y hollejo de la uva) por al menos tres días a que “hierba”, luego se saca la chicha y se envasa en chuicos. Este es el proceso que requiere de más trabajo para los productores de chicha.

Luego se bota la espuma y queda solamente el líquido, de ahí se comienza a trasvasiar la chicha (de un chuico a otro), donde se desborra; las borras o residuos que quedan al fondo de los chuicos se van eliminando. Cada semana se van trasvasiando la chicha de los chuicos, los cuales no se tapan completamente y se mantienen en un lugar oscuro

en la bodega. La chicha cruda se caracteriza por mantener constante su proceso de fermentación, con lo cual debe ser trasvasada de dos a tres veces a la semana para que no aumente sus grados alcohólicos y mantenga sus niveles de dulzura.



Don Juan Messina al interior de su bodega, en su mano sostiene la saranda de coligues que tiene más de 20 años, además se aprecia la tinaja y los chuicos donde conserva su producción de chicha y vinagre.

Fuente: 1.

Motivo de la manifestación

La motivación principal de la producción de chicha es mantener la tradición familiar, tanto de la mantención de los parronales como en la producción de chicha que se viene realizando desde comienzos del siglo XX.

Convocantes

Actualmente, corresponde a una actividad de producción orientada al autoconsumo, así la chicha es consumida por el entrevistado el cual la comparte con su grupo de amigos sin fines comerciales.

Condición de emplazamiento

Los viñedos utilizados para la producción de chicha cruda se encuentran al aire libre en el predio del entrevistado. Los procesos de producción de chicha, tales como el refregado, la fermentación, el trasvasiado y bodegaje de los chuicos se realiza al

interior de un inmueble contiguo a los viñedos y de la casa de don Juan Messina.

Temporalidad de ocurrencia

La mantención y cuidado de los viñedos se realiza durante todo el año, siendo los meses de marzo a septiembre los de mayor dedicación. Durante el mes de abril comienza la producción de chicha, el primer proceso de fermentación requiere de tres días luego de lo cual ya está disponible para los consumidores la chicha más dulce y con mayores efectos digestivos.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

El entrevistado señala que en la actualidad las nuevas generaciones que son hijos o hijas de las familias productoras de chicha de Lampa, no tienen interés por mantener la producción de chicha producto que están estudiando en la educación superior o que sus trabajos no estarían relacionados con la actividad agrícola ni con la mantención de los viñedos.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

Uno de los factores materiales que afecta la producción de chicha es la reducción de los terrenos de cultivo de viñedos en Lampa, cambiándose el uso del suelo agrícola por el residencial, lo cual se refleja en que en donde se encontraban los antiguos viñedos hoy están ubicadas las poblaciones y villas de la comuna.

Transmisión de la técnica tradicional artesanal de producción de chicha

El entrevistado nos señala que la producción de chicha familiar terminará cuando él deje de producirla puesto que no existe nadie de su familia que se interese por mantenerla. En su caso, sus hijos no poseen una relación directa con el trabajo agrícola por lo que el entrevistado no proyecta que ellos mantendrán sus viñedos, como tampoco la producción de chicha artesanal.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden la producción tradicional de chicha de la comuna de Lampa.



Chuico con parte de la producción de chicha del año 2012. Fuente: 1

Bibliografía

Amunátegui, Miguel Luis (1908). *Apuntaciones Lexicográficas*. Imp. Barcelona. Santiago de Chile.

Gay, Claudio (2010). *Historia física y política de Chile - Atlas de la República de Chile* (Reeditado). Tomo 1 y 2. Cámara Chilena de la Construcción. Biblioteca fundamentos de la construcción de Chile. Primera edición 1854.

Pardo, O. 2004. Las chichas en el Chile precolombino (Basado en un trabajo presentado en el XII Congreso Ítalo-Latinoamericano de Etnomedicina "Nuno Álvares Pereira" (Río de Janeiro, Brasil, 8-12 de Septiembre 2003). *Chloris Chilensis* Año 7 N° 2. URL: <http://www.chlorischile.cl>.

Plath, Oreste (1998). *Baraja de Chile*. 1ª Edición, Editorial Grijalbo, Abril Santiago de Chile. Pp. 188. En: <http://www.oresteplath.cl/antologia/baraja2.html>

Teresa del Carmen Pérez Jara



Localidad de Lampa, en el lugar indicado con el N° 1 está ubicada la casa de la entrevistada. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 25 de abril de 1948

Lugar de nacimiento: C. Independencia, Santiago

Localización: Población Manuel Plaza, Lampa

Ámbito del PCI UNESCO: Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo

Especialidad: Composedora de huesos/Medicina tradicional

Antecedentes históricos de la especialidad de medicina tradicional

Diversas disciplinas de las Ciencias Sociales han dado cuenta de la prevalencia de tradiciones culturales locales respecto a conocimientos, especialidades y oficios de medicina ancestral o tradicional en todo el continente americano. En este sentido, “la investigación transcultural muestra que las percepciones de buena y mala salud, junto con las amenazas y problemas de salud, están culturalmente construidas. Grupos étnicos y culturas diferentes reconocen diferentes dolencias, síntomas y causas, y han desarrollado sistemas distintos de sanidad y de estrategias de tratamiento” (Kottak, 2002: 346).

En la medicina tradicional o ancestral se requiere de una estructura social compuesta por expertos o especialistas, quienes conservan, resguardan y mantiene en práctica un cúmulo de saberes y costumbres vinculadas a la sanación o curación de enfermedades, a ceremonias o rituales y al parto indígena (Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla, 2007). Con base en lo anterior, existe abundante literatura que evidencia que en las culturas de la región Andina, la zona Central y el sur de nuestro territorio, han existido especialistas denominados: “componedor de huesos o huesero” en el caso de la cultura Aymara (Op cit, 2007: 17), “*ngatamchefe* o componedor de huesos en el caso de los especialistas en salud mapuche-lafkenche” (Boccaro, 2004: 120).

Según la definición del mundo Aymara, el componedor de huesos o husero es la “la persona que posee un conocimiento para solucionar problemas de dislocación de los huesos (...) Para solucionar tales situaciones el componedor lo realiza sobre la base de masajes que le permiten mover los huesos, como una forma de tratamiento médico, para reintegrarlos a su posición natural” (Íbid, 2007:17).

A lo largo de nuestra historia, dichos especialistas se mantuvieron vivos y activos en la vida colonial y republicana de nuestro país, manteniendo sus conocimientos vigentes como parte de las tradicionales campesinas y de los sistemas de medicina ancestral de nuestros pueblos originarios.

En la actualidad los componedores de huesos o huseros son reconocidos por la Organización Panamericana de la Salud dentro de los principales especialistas de terapias tradicionales de nuestro país, no obstante no existe un registro formal que dé cuenta de su número exacto (OPS, 1999).

Según nos relata la señora Teresa, ella es depositaria de una tradición familiar ligada a la compostura de huesos. Su padre que le decían *Chirito* fue quién le enseñó esta actividad, mediante un sistema en que ella debía ir reconociendo los huesos y luxaciones mientras él realizaba su labor curativa. En aquella época su padre utilizaba solo jabón gringo para hacer las componeduras. Después fue poco a poco atendiendo a

personas que la visitaban, arreglando sus huesos y articulaciones, con el tiempo fue ganando experiencia y confianza lo que le permitió ser reconocida y visitada por muchas personas de diferentes partes de la región y el extranjero.

Descripción de la especialidad de medicina tradicional

La técnica de compostura de huesos comienza con una minuciosa revisión hueso a hueso, siguiendo desde la zona afectada revisando la correcta ubicación de cada hueso, articulación, etc. Los huesos que más se arreglan son: los hombros, las caderas, la rodilla, los tobillos, los dedos de la mano, el codo y la muñeca.

La fuerza para masajear, componer y ajustar los huesos y articulaciones se realiza con los hombros, brazos y se canaliza a través de las manos de la componedora.

Al comenzar la revisión la señora Teresa se concentra y se prepara espiritualmente, busca los huesos, las coyunturas, buscando y palpitando según como la mano y “hueso le va indicando”.

Cuando el problema se encuentra en las vértebras los pacientes se acuestan boca abajo en una camilla, la señora Teresa les reza, luego va revisando por la médula espinal, vertebra por vertebra, cuando encuentra una hendidura en alguna vertebra la endereza y le hace un masaje; luego hace unos movimientos de la cadera y finalmente los destuerce el cuello y ahí finaliza la atención de compostura cuando las personas tienen mucho estrés, cansancio y dolores musculares por alguna problema nervioso. Las costillas son las más difíciles de trabajar para lo cual tiene un tratamiento específico.

También la señora Teresa “santigua” a los bebés (proteger de los malos espíritus y energías) y en caso de empacho les receta un remedio casero. Los empachos son infecciones que se pegan en el estómago a los niños provocándole dolores (en general son hollejos de porotos, lentejas, papas, entre otros), el remedio casero consiste en batir la clara de un huevo hasta hacer un merengue (sin azúcar), le puede echar una hoja de “toronjil de la pena”. Esta preparación después se convierte en líquido, esto se le da en una ocasión si el bebé es muy pequeño; si tiene más de tres años le puede dar esta receta por tres días, luego de lo cual se expulsa o “bota” la infección alojada en el estómago.

Las friegas las realiza con pomadas como el bengue, también sabe hacer un tipo de yeso a base de hollín, harina cruda y huevos. Este yeso lo utilizó en sus primeros años de componedora, hoy ante alguna lesión muy grande ella los envía directamente al policlínico para que lo enyesen en dichos centros asistenciales.

Motivo de la especialidad de medicina tradicional

La entrevistada nos señala que le gusta ser componedora de huesos, pues ella lo siente como una actividad en la que puede ayudar a resolver las dolencias de las personas, cuestión que la hace feliz.



La señora Teresa en el living de su casa en Lampa. Fuente: 1.

Convocantes

Dentro de las personas más interesadas en atenderse se encuentran los futbolistas y jóvenes que producto de sus actividades deportistas sufren algún tipo de lesión. Las lesiones más comunes son quebraduras de tibia, de clavícula, entre otras; las más difíciles son las costillas. Hay un grupo de personas trabajadoras que vienen por problemas de estrés, cansancio y dolores musculares. Las personas llegan por el dato entregado por otra persona que fue atendido por la señora Teresa.

Condición de emplazamiento

La atención entregada por la señora Teresa se realiza al interior de su casa o en las casas

de las personas afectadas por algún dolor.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año recibe gente interesada en atenderse con ella, cerca de una hora dura una revisión por dolores musculares por estrés. Por otra parte, existen tratamientos que por su gravedad o por el grado de dislocación de los huesos requieren de una serie de sesiones.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la especialidad de medicina tradicional

En el caso de la señora Teresa, nos señala que producto de su enfermedad le cuesta mantenerse arreglando huesos. En cambio su hijo está ganando experiencia en el oficio aprovechando las personas que llegan a ver a su mamá.

Factores de riesgo respecto a la realización de la especialidad de medicina tradicional

Dentro de los factores de riesgo identificados como obstaculizadores para la realización de esta especialidad de la medicina tradicional, se cuenta con la falta de espacios públicos para realizar esta actividad. Lo más común es que los componedores de huesos atiendan en sus casas lo cual limita la masividad y alcance a la comunidad.

Transmisión de la especialidad de medicina tradicional

La señora Teresa tiene un aprendiz, se trata de su hijo Pedro quién desde hace ya diez años se desempeña como componedor de huesos. Pedro tiene 44 años, según la señora Teresa: “él ya ha empezado a arreglar tobillos y dedos, que él atendió en su casa. Y una niña de 11 años también le he enseñado, ella le está tomando el gusto a la actividad”.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la especialidad

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre esta especialidad de la medicina tradicional que se efectúa en la localidad de Lampa.



Las manos de la señora Teresa Fuente: 1.

Bibliografía

Boccaro, G. (2004). Del buen gobierno en territorio Mapuche, notas acerca de una experiencia en salud complementaria. En *Cuadernos de Antropología N° 20*, pp. 113-129.

CONADI (2004). *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato. Informe de la comisión de trabajo autónoma Mapuche*. Pueblo Mapuche Wijice. Volumen III · Tomo III. En: <http://www.memoriachilena.cl/upload/mi973056855-7.pdf>. Biblioteca del Bicentenario. Pehuén Editores.

Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla (2007). *Medicina indígena y alimentación tradicional del pueblo de Chapiquiña*. Programa de salud y pueblos indígenas. Servicio de salud de Arica, Gobierno de Chile.

Kottak, C. (2002). *Antropología Cultural*. Novena edición. Mac Graw Hill. Impreso en España.

OPS (1999). *Sistemas de salud tradicionales en América Latina y el Caribe: información de base*. Informe técnico del proyecto. División de Desarrollo de sistemas y servicios de salud. OPS-OMS.

Eva Noelia Cabello Meneses



Localidad de Lipangue, el cuadro negro (1) indica la ubicación de la casa de la entrevistada. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultora individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 04 de noviembre de 1957

Localización: Localidad de Lipangue, Lampa

Correo: ecabellomeneses11@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidades: Poeta popular

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

Según María Consuelo Hayden: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico” (Hayden, 2011:2).

Desde una perspectiva sociológica, el éxodo y sobrepoblación de las urbes debido a la migración permanente o estacional de personas de las zonas rurales de nuestro país, trajo consigo la llegada de los cantores populares o payadores al ámbito urbano (Hayden, 2011).

Don Juan Uribe Echeverría (1973) describe el costumbrismo en la poesía popular del siglo XIX, señalando a don Bernardino Guajardo como y el más famoso y antiguo de los poetas populares conocidos, en 1881 publicó las primeras hojas de un romance autobiográfico de la vida y aventuras del Poeta Popular. No obstante, el mismo autor nos manifiesta que desde el siglo XVII: “cantaban décimas a lo humano y a lo divino, en casamientos, bautizos, novenas y velorios de angelitos, se sintieron estimulados patrióticamente por los episodios de la guerra contra España (1865-1866), y compusieron décimas glosadas en cuartetos —el metro favorito—, (...)” (Uribe, 1973: 14).

En esta época los Poetas Populares comenzaron a vender hojas grandes y medianas, encabezadas por un grabado y que tenía versos a lo divino o versos a lo humano, estos últimos eran los predominantes, los cuales se referían a las noticias más espeluznantes y curiosas de la semana (Uribe, 1973). Posteriormente se editaron pequeños folletos con décimas y glosas costumbristas, que comprendía “brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc.” (Uribe, 1973: 16-17).

Finalmente, respecto a la definición y transición de “cantor a poeta”, a este respecto Hayden señala que: “(...) se llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez; (...)” (2011: 4).

En la actualidad, existen ocho poetas populares en la comuna, las cuales participan de

un taller que se realiza en la Casa de la Cultura de Lampa. Marcos Cuevas, a cargo de esta iniciativa en la Casa de la Cultura, nos señala que: “la poesía popular da cuenta en verso de la realidad cotidiana de los habitantes de las diferentes localidades de la comuna, en tanto, es un registro histórico y contextual provisto de una sensibilidad y emotividad poética. Se diferencia respecto a la poesía docta o tradicional, en que no está construida a partir de un lenguaje muy elaborado, de un léxico refinado y tampoco se encuentra florida con figuras literarias. No obstante, los poetas populares de la comuna generan en su obra una poesía llena de sentimientos y realidad, que transmite la vibración más genuina que da cuenta de la existencia humana, quizás una de las características primordiales que encierra el acto poético”.



Eva Cabello en la casa de la Cultura de Lampa. Fuente: 1.

Descripción de la tradición y expresión oral

La señora Eva Cabello es poeta popular y cantora de diferentes estilos musicales. En la poesía algunos de sus referentes son los poetas Pablo Neruda y Gabriela Mistral, sin embargo dentro de su trabajo busca crear una poesía rimada que tengan versos sencillos, entretenidos y que encanten a la audiencia.

La inspiración de su obra está dada por las historias, acontecimientos, paisajes y personajes populares de su localidad rural. Lipangue, Chicauma, los caminos de tierra, la campana de la escuela, las cosas que van pasando y las historias de las personas del campo son algunos de los elementos inspiradores para la producción de su poesía, “la poesía criolla de lo rural” como ella la define.

Respecto al canto, interpreta sus canciones a partir de diversos ritmos como lo son las cuecas, tonadas y rancheras; también realiza adaptaciones de versos a lo divino y utiliza *La biblia del pueblo* para su trabajo de religión en la escuela de Lipangue.

Motivo de la tradición y expresión oral

Desde su niñez ha tenido un interés y gusto por la escritura, lo cual se complementó con su aprendizaje en el canto. Siente que su creación literaria y musical es un quehacer cotidiano, que siente propio, que la enriquece y le da alegría.

Convocantes

Uno de los principales públicos que disfrutan de las canciones, payas y poemas de la entrevistada lo constituyen los alumnos de la escuela rural de Lipangue de la cual es profesora. Asimismo, las personas de la comunidad que participa de los actos y festejos tradicionales de la escuela presencian las actuaciones lideradas por Eva en compañía de sus alumnos o con su esposo con quién se presentan tiene un grupo musical.

Condición de emplazamiento

Las presentaciones, actos festivos y actividades de canto y poesía pueden realizarse al aire libre, como al interior de gimnasios u otro tipo de espacios techados.

Temporalidad de ocurrencia

Respecto de la creación de canciones y de poesías estas acontece de manera no planificada, es decir, “la inspiración le puede llegar” mientras se encuentra haciendo clases en la escuela de Lipangue, cuando se encuentra realizando labores domésticas, etc. En ese momento, busca algún soporte de registro que le permita anotar la idea para luego desarrollarla con más tiempo. Por su parte, las actividades, actos y presentaciones de canto y poesía ocurren de manera planificada y acordada con las organizaciones a cargo de su desarrollo.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

La entrevistada nos señala que para posibilitar una óptima transmisión y mantención de la poesía popular y el canto a las nuevas generaciones, se hace necesario la construcción e implementación de salas o espacios adecuados que permitan a los

cultores transmitir de forma sistemática las tradiciones y expresiones de la cultura local para los niños y niñas de la localidad de Lipangue.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

En general, se señala la falta de espacios de presentación y encuentro donde se dé a conocer el trabajo de los poetas populares. En segundo lugar, existen limitaciones económicas que hacen que los cultores no puedan dedicarse de lleno a la creación y difusión de su obra entre las audiencias. Todo lo anterior, se relaciona con una falta de apoyo de las instituciones públicas para el desarrollo de este tipo de actividad cultural en la comuna.

Según lo señalado por la entrevistada, el trabajo de producción artística de los poetas populares requiere de la ejecución de proyectos a largo plazo que permitan rescatar y acompañar la producción creativa, incentivando el intercambio de experiencias y difusión de las obras de los poetas. En este contexto, no existen iniciativas gubernamentales que apoyen la creación, difusión y el encuentro a nivel comunal como regional.

Transmisión de la tradición y expresión oral

La entrevistada trabaja como profesora de religión de la Escuela de Lipangue, allí enseña y presenta a alumnos de primero a sexto básico los versos a lo divino rescatados por don Miguel Jorda en su libro *La biblia del pueblo*. Del mismo modo, enseña y presenta sus propias canciones, como también payas, brindis y canciones del folklore a los niños y niñas del establecimiento. No obstante, dentro del grupo de estudiantes no existe un aprendiz específico sobre el cual trabaje más profundamente.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios detallados referidos a los poetas populares presentes en la comuna de Lampa. No obstante, existen registros documentales y audiovisuales sobre Griselda Núñez quien es una de las poetas populares de la comuna.

El Cesante

(Poema en décimas)

Es malo estar sin trabajo

Es malo estar sin trabajo
Uno se siente pequeño
No sale nunca del paso
Por más que le hagamos empeño

Hasta pierde los amigos
Hasta pierde los amigos
Y todo le sale mal
Por eso le digo amigos
El trabajo hay que cuidar

Ahora está la moda
Ahora está la moda
Que trabaje la mujer
El hombre se queda en casa
Y qué le vamos a hacer

Uno busca un trabajito
Uno busca un trabajito
Le piden mucho papel
Lo citan todo el día
Y el tiempo lo hacen perder

Busquen un trabajo fácil
Busquen un trabajo fácil
Pero que valga la pena
Aunque no sea muy limpio
Pero al fin que sea pega

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Hayden, M. (2011) Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920). *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011. Consultado el nov 8, 2012, de

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

Prado, P., Saavedra, E. & Silva, M. (2000). *Donde me crie, me nació. Reminiscencias de Lampa*. FOSIS-SENDA.

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1973). *Tipos y cuadro de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*.

Pineda Libros. Serie Mayor. Primera edición, Noviembre 1973.

Miguel Díaz Donaire



Valle de Til-Til, el punto rojo indica el poblado, en el 1 está indicado la ubicación de la fábrica de aceitunas zajadas. Fuente: Google Earth. Elaboración propia

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 10 de abril de 1977

Lugar de nacimiento: Comuna de Til-Til

Localización: Valle de Til-Til. Tapihue Norte

Correo: miandodi@hotmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Comerciante en encurtidos. Alimentos y culinaria. Ejecutor recetario doméstico/tradicional

Antecedentes históricos de la manifestación

En sus orígenes el valle de Til-Til fue habitado por comunidades indígenas de Aconcagua y Mapocho quienes cultivaban las tierras agrícolas y explotaban los lavaderos de oro, constituyéndose en uno de los grupos humanos que formaban parte del sistema imperial del Inka. La dominación española del siglo XVI trajo consigo la intensificación de la condición minera de la zona, como también, la introducción de nuevos animales y frutos, entre los cuales se encontraban los olivos.

En este sentido, el Municipio de Til-Til señala que “A lo largo del tiempo, la comuna fue asimilando una serie de elementos que perfilan la identidad de sus habitantes y sus dinámicas socioculturales. La figura de Manuel Rodríguez, el cultivo de las tunas y aceitunas, la actividad minera, la ganadería y las tradiciones ligadas a la vida campesina, se han constituido en factores determinantes”.¹⁸

Fue así como el valle de Til-Til a lo largo del siglo XX fue reconocido por su producción de aceitunas, que tradicionalmente se comercializaban en las estaciones de tren de la localidad y en Santiago se adquirirán en las grandes ferias. Este boom de la aceituna zajada de Til-Til fue decayendo producto de la mayor demanda de aceitunas de mesa que posibilitó el surgimiento de nuevos valles (Huasco, Copiapó, Azapa, etc.) que produjeron sus propias variedades de frutos. Asimismo, se mecanizaron e integraron una base química a la producción de las aceitunas, lo cual en conjunto con otros procesos, fue gatillando la paulatinamente disminución y pérdida de la producción de las aceitunas zajadas de Til-Til.

Descripción de la técnica artesanal tradicional de producción de aceitunas zajadas

Según nuestro entrevistado, las aceitunas zajadas a mano corresponden a una actividad de producción tradicional y propia del valle de Til-Til, cuyo propósito fue mejorar la calidad y sabor del fruto que por las condiciones del clima tendía a ser más duro.

El proceso de producción comprende los siguientes pasos: en primer lugar, se cosecha la aceituna y se manda a zajar, en este caso, la variedad de aceitunas de mesa sevillana. El zajado consiste en realizar de cuatro a cinco cortes en el fruto, luego de lo cual se lo deja de uno a dos días al aire libre. La segunda parte, es la fermentación que se hace con sal y agua. Luego de esto, se procesa con lejía que es el líquido que se produce de la mezcla de cenizas de espino con agua hervida. Finalmente, la lejía un líquido toma un intenso color amarillo. La tercera parte es el proceso de revoltura, donde las aceitunas se mantienen en grandes envases que permiten la cocción de la aceituna. En esta etapa

¹⁸ En Web: <http://www.tiltil.cl/historia.htm>

se debe tener cuidado de ir mirando y revolviendo la aceitunas por cerca de un mes. Luego de esto, la aceituna está lista para ser envasada, luego de un proceso que dura alrededor de cinco meses.

Ahora bien, el zajado de las aceitunas se constituía en un trabajo remunerado realizado principalmente por las mujeres, quienes incluían esta actividad de manera complementaria y paralela a las tareas que por su condición de género ya realizaban en su hogar. Así, en la producción de las aceitunas zajadas de Til-Til intervenían una cadena de trabajadoras que desde sus casas e individualmente eran capaces de zajar hasta 100 kilos de aceitunas diarias.

Finalmente, para la producción de lejía se podía recolectar las cenizas que se producían en gran cantidad y naturalmente por las cocinas a carbón, los braceros a leña, etc., tecnologías de uso cotidiano de las familias de Til-Til.



Aceitunas zajadas en la tina de salado. Fuente: 1

Motivo de la manifestación

La motivación principal de la producción de aceitunas zajadas es económica y productiva. En segundo lugar, existe una motivación social que es generar una fuente laboral a mujeres de Til-Til, como también, rescatar parte de la producción de olivos de la comuna.

Convocantes

Se trata de una actividad productiva que involucra a los productores de aceitunas, las personas encargadas del zajado, la empresa a cargo del procesamiento y comercialización y finalmente los consumidores.

Condición de emplazamiento

El cultivo y cosecha de los olivares del valle de Til-Til ubicados al aire libre. En tanto, el zajado, los procesos productivos, de conservación y envasado se desarrollan al Interior de las bodegas de la empresa productora.

Temporalidad de ocurrencia

Tradicionalmente, la cosecha de los olivares se realiza durante todo el mes de abril, luego de lo cual, considerando un proceso total de producción de cinco meses, a partir del mes de agosto se puede contar con una producción de aceitunas zajadas.



Aceitunas zajadas y aceite de Oliva de Til-Til. Fuente: 1

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

En los últimos cinco años la producción de olivos de Til-Til se ha orientado al mercado del aceite de oliva, con lo cual las plantaciones de aceitunas de mesa ha disminuido considerablemente. Por lo tanto, la producción de las aceitunas de mesa a disminuido producto de la desvalorización en relación al mercado del aceite y la tradición del zajado a mano es menos frecuente entre los productores.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

El entrevistado identificó que uno de los factores materiales que afecta la producción de las aceitunas zajadas es la falta de cenizas de espino para la producción de la lejía. Se debe considerar que en la actualidad el uso de carbón, leña, entre otros productos que producen cenizas ha disminuido considerablemente.

Transmisión de la técnica tradicional artesanal de producción de aceitunas zajadas

Respecto a la técnica del zajado a mano, el entrevistado manifiesta que existe una cultura entre las personas que antiguamente habían zajado a mano. Esas personas podrían enseñarles a otras personas, pues no es una técnica esencialmente difícil, no obstante la dificultad radica en llegar a ser eficiente en la cantidad que se produce. Dentro de las características productivas más valoradas para el zajado a mano, destaca la minuciosidad y paciencia.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre la producción tradicional de aceitunas zajadas de Til-Til.

Bibliografía

<http://www.tiltil.cl/historia.htm>

I. Municipalidad de Til-Til. *Catálogo. Servicios turísticos de la comuna de Til-Til.*

Corporación de Desarrollo de Til-Til. En: www.tiltil.cl/Archivos/catalogotiltil.pdf

Agrupación de Cuasimodistas Nuestra señora del Carmen, Til-Til



Ubicación (1) de la parroquia Nuestra Señora del Carmen en la ciudad de Til-Til. Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Integrantes: 66 personas

Tipo: Mixto

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1992

Lugar: Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Til-Til

Localización: Comuna de Til-Til

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos/ Fiesta religiosa

Especialidad: Fiesta de Cuasimodo, Cuasimodo

Antecedentes históricos de la Fiesta de Cuasimodo

“El Cuasimodo” o “Correr a Cristo” es una fiesta que surge en Chile durante el periodo colonial (SIGPA, 2011). Su origen se remonta al Concilio de Trento proclamado por la iglesia católica entre 1545 y 1563, el cual estableció como obligación que todos los creyentes debían acudir a comulgar al menos una vez al año, en Pascua de Resurrección, sin importar su aislamiento geográfico ni sus dificultades físicas de desplazamiento. Desde aquí se crea la necesidad de llegar con la Comunión hasta los hogares de ancianos y/o enfermos católicos que no podían acercarse a la Iglesia, muchos de los cuales vivían en recónditas zonas rurales, lejos de los poblados.

Ya en la época republicana temprana, específicamente en el periodo anárquico (1825-1830, aprox.), la inestabilidad política del momento, según variados historiadores, influyó en un aumento de la delincuencia, presentándose gran cantidad de bandoleros rurales que acechaban a los transeúntes en la soledad del campo. De acuerdo a la tradición oral, el Cuasimodo surgió gracias al celo de unos sacerdotes Dominicos que salían a llevar la comunión a los enfermos dispersos por los campos durante la Pascua, montados a caballo y llevando el Santísimo bajo el poncho. Los sacerdotes que recorrían largos caminos despoblados portando utensilios sagrados de plata, oro y otros objetos de valor comenzaron a ser presa fácil de estos hambrientos forajidos. Por otra parte, el mal estado de los caminos y la premura que solían tener estas carrozas por acaparar gran cantidad de feligreses en largas distancias, provocaba una gran cantidad de accidentes y contratiempos de todo tipo, quedando los sacerdotes y sus colaboradores abandonados en medio de la nada. Ante esto, grupos de pobladores rurales creyentes ofrecieron crear caravanas especiales de resguardo, que a manera de escolta acompañaran la carroza del cura en sus sagrados viajes de Comunión. Los jinetes de escolta indicaban el recorrido y, eventualmente, protegían al sacerdote de asaltos durante el trayecto.

Según el historiador Juan Guillermo Prado (2012) la primera descripción de la Fiesta de Cuasimodo fue realizada por la viajera británica Mary Graham en el año 1822. Es sorprendente observar como en esta descripción se señalan características del Cuasimodo que perduran hasta hoy, donde en medio de una algarabía de campanas y jinetes, un sacerdote se trasladaba a entregar la Comunión a los enfermos. Al respecto, la aparición de Cuasimodo por esos años, vino a disminuir la ocurrencia de ataques de bandoleros a transeúntes en los caminos rurales del valle central.

Ya a mediados del siglo XIX, es menester referirse a las declaraciones que realiza el político argentino Domingo Sarmiento en 1842, refiriéndose a Cuasimodo: “Estas mojigangas (fiestas) están hoy relegadas a algunos villorrios insignificantes, y es de esperar que en honor de la religión y la civilización desaparezcan de todas partes (...). En un pago inmediato (de Santiago) llamado Renca, se reúne el paisanaje a caballo en

la placeta inmediata a la iglesia el día de Cuasimodo en que se acostumbra a llevar en gran ceremonia el viático a los enfermos. El cura sale a caballo, y la inmensa turba de caballeros que lo acompañan, dan tales carreras, tal polvareda levantan, tantas pechadas dan con los caballos y tal algazara hacen, que más visos tiene de un combate o de unas cañas (fiesta ecuestre), que de un acompañamiento de cristianos que reverencian y adoran las sagradas formas” (Prado, 2012: 14). Muchos otros políticos, religiosos y pensadores criticaron a Cuasimodo como una fuente de borracheras, orgías y expresión fútil del bajo pueblo, pensándose que bastaría con un par de ruidos de sable para hacerla desaparecer. Sin embargo, arraigada en lo más profundo de la cultura chilena que recién se perfilaba en aquel siglo XIX, en el uso del caballo, del huaso chileno y la devoción católica, Cuasimodo se transformó en la institución religiosa-popular más importante de la zona central y una de las más masivas de Chile.

En Til-Til los inicios de esta festividad se asocian al surgimiento de la celebración del Cuasimodo de Lampa que en la segunda mitad del siglo XIX contaba con más de 200 feligreses a caballo acompañando al Santísimo. Así, los relatos señalan que el 20 de abril de 1857 el párroco Francisco Saturnino Belmar dirige una carta al Arzobispo de Santiago, manifestando lo exitoso de la celebración de la Fiesta de Cuasimodo en Lampa, con lo cual: “Por las razones que ahora he tenido i a la vista de los resultados voy a repetir la misma solemnidad en Tiltel y en la Cañada de Colina, punto limítrofe del curato” (Prado, 2012: 22).

Ahora bien, no es hasta los primeros años de la década de los ochenta cuando se registra el inicio de la celebración de la Fiesta de Cuasimodo en Til-Til (Prado, 2012). Al respecto, la entrevistada nos señala que desde 1992 lidera la realización del Cuasimodo en Til-Til, el cual se había dejado de correr por motivos de enfermedad y fallecimiento del presidente de la agrupación. El relato señala que en la década de los ochenta fue el párroco Manríquez quien trajo la fiesta al pueblo de Til-Til, cuatro veces antes de 1992 se corrió Cuasimodo en la comuna.

Por último, cabe destacar que al alero de la Agrupación de Cuasimodistas de Til-Til en el año 2004 se creó el conjunto musical de cuasimodistas Los Olivos, el cual se caracteriza por realizar la misa campesina que interpreta cantos religiosos, tonadas y cuecas. En el año 2007 el conjunto Los Olivos viajó a Brasil acompañando la comitiva nacional de cuasimodistas, para presentarse ante el Santo Papa Benedicto XVI.

Descripción de la Fiesta de Cuasimodo

Los preparativos de la Fiesta de Cuasimodo comienzan con la visita del párroco a las casas (de 28 a 34 aprox.) de las personas que participarán de la Eucaristía. El día de celebración es la directiva de la agrupación la primera que se dirige hacia el punto de

encuentro en Polpaico, cerca de las cuatro de la mañana. En este recorrido, la gente se va uniendo por el camino, rumbo a la iglesia de Polpaico, desde ahí se inicia el viaje a las seis de la mañana hacia Til-Til, el punto de reunión es el monumento de Manuel Rodríguez lugar donde se organiza un desayuno.

A las nueve de la mañana el párroco entrega la bendición a todos los participantes y comienza el recorrido de corredores y cuasimodista, los cuales en sus coches, caballos, bicicletas y vehículos motorizados, realizan el recorrido por el pueblo de Til-Til, la caravana transita por sus principales calles, como lo son: Arturo Prat, Avenida La Paz, Las Monjitas, entre otras. Durante el camino y en las paradas el grupo musical de cuasimodista Los Olivos interpreta cantos religiosos, tonadas y música del campo chileno. En cada hogar por donde pasa la Fiesta de Cuasimodo se prepara un altar, el tiempo aproximado de cada visita es alrededor de veinte minutos. En relación a la participación de la comunidad, la agrupación de cuasimodista de Til-Til destaca que en Avenida La Paz, alrededor de veinte vecinos preparan un cóctel para todos los corredores y cuasimodistas que participan de la Fiesta.



Cuasimodista de Til-Til cruzando el puente hacia el pueblo viejo. Fuente: 2 Álbum fotográfico de Til-Til.

La caravana se dirige cerca de la 13.00 horas a la Parroquia de nuestra señora de La Merced en la Plaza de Til-Til, por tradición y en el marco de la festividad el conjunto de cuasimodistas Los Olivos realiza una misa a la chilena. La misa finaliza alrededor de las 15.00 horas luego de lo cual los participantes de la fiesta regresan a sus hogares.

Cada cuasimodista o corredor prepara su Traje de cuasimodista, por lo general la

esclavina es blanca con bordes amarillos. Dentro de los elementos más característicos de la ornamentación de la caravana se encuentran la bandera papal y la bandera de Chile. Por parte de la agrupación, existe la libertad que cada participante adorna los coches, caballos y bicicletas según su costumbre. Finalmente, por motivos de seguridad de los ciclistas, se acostumbra que estos se integren más cerca del pueblo de Til-Til y no cuando el recorrido transita por la autopista.

Motivo de la manifestación

La entrevistada señala que la Fiesta de Cuasimodo se realiza como un acto de fe del pueblo católico (donde Jesucristo vuelve a nacer), con el propósito de llevar la comunión o Eucaristía a las personas enfermas, a los ancianos, a las personas que están en los hospitales que no pueden llegar a la iglesia. En este sentido, comprende un acto de fe y de solidaridad con la comunidad católica de la comuna.

Convocantes

En la realización de la Fiesta de Cuasimodo de Til-Til participan diferentes actores de la sociedad civil, organizaciones religiosas, como también del gobierno comunal, dentro de los cuales se destacan el apoyo general a: la Ilustre Municipalidad de Til-Til, Carabineros, Bomberos, Defensa Civil, La Asociación Nacional de Cuasimodistas de Chile, entre otras. Finalmente, mucha gente de la comuna acompaña y participa del día de la fiesta.



Condición de emplazamiento

La Fiesta de Cuasimodo involucra el recorrido de una caravana de ciento de corredores y cuasimodistas principalmente por las calles de las zonas urbanas de Til-Til. Asimismo, involucra las casas de los enfermos donde se realiza la Eucaristía y finalmente la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen donde se desarrolla la celebración de la misa de término de la fiesta.

Temporalidad de ocurrencia

La Fiesta de Cuasimodo se realiza el primer domingo después de semana Santa o Pascua de Resurrección. Los corredores se reúnen dos veces al año y participan solo el día de la Fiesta de Cuasimodo. Por su parte, los cuasimodistas concurren a todas las actividades de la Iglesia, además, de las procesiones a la Virgen del Carmen, de Santa Rosa, al Templo Votivo de Maipú, entre otras. Por lo general se reúnen una vez al mes.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

Desde una perspectiva interna la Agrupación de Cuasimodistas de Til-Til, manifiesta que uno de los factores materiales que hace difícil la mantención de correr Cuasimodo montado a caballo, son los altos costos asociados a mantener y criar los caballos y la dificultad para conservarlos en el pueblo de Til-Til. En segundo lugar, se reconoce como un factor de riesgo la falta de recambio dentro de la directiva de la Agrupación, la cual desde su inicio continúa siendo la misma. En este contexto, la organización se ha enfrentado a la dificultad de traspasar el mando a una nueva directiva la cual se haga cargo de realizar las distintas funciones de organización, formación y de transmisión de la Fiesta de Cuasimodo, lo cual eventualmente puede dificultar o poner en riesgo la continuidad de la festividad en Til-Til.

Factores de riesgo respecto a la realización de la Fiesta de Cuasimodo

La entrevistada no reconoce factores de riesgo que afecten la realización de la Fiesta de Cuasimodo en la comuna de Til-Til.

Transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

La transmisión de las prácticas y las normas de los cuasimodistas está normado por el Manual del Cuasimodista, documento creado por la Asociación Nacional de

Cuasimodistas de Chile. Por otra parte, la Agrupación de Cuasimodistas de Til-Til está encargada de organizar, planificar y guiar las actividades de la festividad de Cuasimodo. Con el propósito de difundir la Fiesta de Cuasimodo en la comuna de Til-Til, la Agrupación ha fomentado la realización de Cuasimodo en la localidad de Caleu, logrando que desde hace ya cuatro años (2008) se corra Cuasimodo y que se haya formado una directiva en dicha localidad. A nivel familiar, son los abuelos, padres y familiares los que han estimulan la participación e integración de los integrantes más jóvenes de las familias desde temprana edad, lo cual va desarrollando una tradición familiar que mantiene viva la Fiesta de Cuasimodo en Til-Til.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la Fiesta de Cuasimodo

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales que den cuenta de la Fiesta de Cuasimodo de Til-Til. No obstante, en el marco del proyecto Fondart: Álbum fotográfico de Til-Til: Nuestra Historia Recorre La Comuna, se ha recopilado registro fotográfico de algunas de las familias que conforman la Agrupación de Cuasimodistas de Til-Til, además, de los registros audiovisuales que se han hecho de las presentaciones del conjunto musical de cuasimodistas Los Olivos en diferentes canales de televisión (TVN y C13).



Entrega de la comunión a enfermos. Fuente: 2 Álbum fotográfico de Til-Til.

Bibliografía

Prado, J. G. (2012). *Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino*. Segunda edición. Editorial

Alba S. A.

I. Municipalidad de Til-Til (2012). Álbum fotográfico de Til-Til: Nuestra Historia Recorre La Comuna. Proyecto ejecutado por la Oficina de Cultura de la I. Municipalidad de Til-Til, financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través de Fondart Regional 2012. <http://fotostiltil.com/fiestas-religiosas/>

SIGPA (2011). Folio CNCA 149, Fiesta Popular, región Metropolitana. Cuasimodo de Renca. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://www.portalpatrimonio.cl/ficha:Cuasimodo-de-renca.html>

Juana Rosa Vicencio Vicencio



Extremo norponiente de la comuna de Til-Til, se indica en el nº 1 la ubicación de la casa de la entrevistada en Caleu en el sector del Llano. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 25 de junio de 1958

Lugar de nacimiento: Localidad de Caleu

Localización: Sector el Llano, Localidad de Caleu, comuna de Til-Til

Ámbito del PCI UNESCO: Conocimientos y usos relacionados con La naturaleza y el universo

Especialidad: Composedora de huesos/Medicina tradicional

Antecedentes históricos

Diversas disciplinas de las Ciencias Sociales han dado cuenta de la prevalencia de tradiciones culturales locales respecto a conocimientos, especialidades y oficios de medicina ancestral o tradicional en todo el continente americano. En este sentido, “la investigación transcultural muestra que las percepciones de buena y mala salud, junto con las amenazas y problemas de salud, están culturalmente construidas. Grupos étnicos y culturas diferentes reconocen diferentes dolencias, síntomas y causas, y han desarrollado sistemas distintos de sanidad y de estrategias de tratamiento” (Kottak, 2002: 346).

En la medicina tradicional o ancestral se requiere de una estructura social compuesta por expertos o especialistas, quienes conservan, resguardan y mantiene en práctica un cúmulo de saberes y costumbres vinculadas a la sanación o curación de enfermedades, a ceremonias o rituales y al parto indígena (Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla, 2007). Con base en lo anterior, existe abundante literatura que evidencia que en las culturas de la región Andina, la zona Central y el sur de nuestro territorio, han existido especialistas denominados: “componedor de huesos o huesero” en el caso de la cultura Aymara (Op cit, 2007: 17), “*ngatamchefe* o componedor de huesos en el caso de los especialistas en salud mapuche-lafkenche” (Boccaro, 2004:120).

Según la definición del mundo Aymara, el componedor de huesos o husero es la “la persona que posee un conocimiento para solucionar problemas de dislocación de los huesos (...). Para solucionar tales situaciones el componedor lo realiza sobre la base de masajes que le permiten mover los huesos, como una forma de tratamiento médico, para reintegrarlos a su posición natural” (Íbid, 2007:17).

A lo largo de nuestra historia, dichos especialistas se mantuvieron vivos y activos en la vida colonial y republicana de nuestro país, manteniendo sus conocimientos vigentes como parte de las tradicionales campesinas y de los sistemas de medicina ancestral de nuestros pueblos originarios.

En la actualidad los componedores de huesos o huseros son reconocidos por la Organización Panamericana de la Salud dentro de los principales especialistas de terapias tradicionales de nuestro país, no obstante no existe un registro formal que dé cuenta de su número exacto (OPS, 1999).

En el caso de la entrevistada, la señora Juana comenzó a interesarse de niña en la compostura de huesos, observando a don Manuel “el mosco”, quien tenía el único quiosco de abarrotes en Caleu. Cuando ella iba a comprar observaba como trabajaba don Manuel, aprendió solo mirando como él arreglaba los dedos, los pies, cuando se caen las personas y se le hunden las costillas, entre otras dolencias. A los quince años

atendió a su primer paciente, lo primero que arregló fue un dedo. En esa época en Caleu no había luz, era solo un campo donde se producía tabaco y carbón vegetal.



La señora Juana Vicencio en compañía de su esposo Carlos en su casa en Caleu. Fuente: 1.

Descripción de la especialidad de medicina tradicional

La técnica de compostura de huesos comienza con una detallada revisión de los huesos afectados por el dolor o la contusión, luego realiza masajes para lo cual aplica sobre sus manos un lubricante gel que permite generar calor en la parte afectada.

Sus manos se deslizan suavemente por la zona afectada, al encontrar los puntos con problemas y sobre la base de masajes recompone la dislocación del hueso o el tejido dañado (Club de Adultos Mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla, 2007).

Motivo de la manifestación

La entrevistada nos señala que ser componedora de huesos lo siente como un “don”, del cual se siente orgullosa puesto que todas las personas no poseen dicha habilidad de arreglar y componer huesos. Según su opinión, es muy gratificante entregar esta ayuda a personas que son aquejadas por dolencias y accidentes, con lo cual puede dar una respuesta transitoria y de emergencia antes de la atención de los policlínicos o servicios de urgencia de salud.

Convocantes

Diferentes personas que viven en la localidad de Caleu como de la comuna de Til-Til se acercan a la casa de la señora Juana para ser atendidos. En ocasiones, le solicitan su ayuda para solucionar accidentes y luxaciones leves que sufren los niños y niñas de la Escuela de Caleu donde trabaja. Jóvenes que tienen accidentes deportivos, a caballo y de otro tipo son atendidos; en general llegan las personas que tienen fe en el don de compostura de huesos.

Condición de emplazamiento

La atención entregada por la señora Juana se realiza al interior de su casa, en las casas de las personas afectadas por algún dolor o en el colegio de Caleu donde trabaja como manipuladora de alimentos.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año recibe gente interesada en atenderse con ella. Por otra parte, existen tratamientos que por su gravedad o por el grado de dislocación de los huesos requieren de una serie de sesiones.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la especialidad

En Caleu existen solo dos personas que componen huesos, la señora Juana señala que existe entre la comunidad mucho interés por que ella de un tratamiento a las lesiones, dolencias y luxaciones leves que las personas padecen. En relación a la transmisión, reconoce que no existen muchos jóvenes interesados en continuar o especializarse como componedores de huesos al interior de la comunidad de Caleu considerando que la habilidad y el don de la compostura requieren de mucha habilidad y su aprendizaje es difícil.

Factores de riesgo respecto a la realización de la especialidad

La entrevistada no reconoce factores de riesgo que obstaculicen la realización de la especialidad de medicina tradicional en la localidad de Caleu.

Transmisión de la especialidad

La señora Juana ha enseñado a uno de sus hijos a componer huesos. Su hijo Marcelo se encuentra interesado en aprender y ya ha practicado con algunas lesiones leves. Hasta

la fecha ella no tiene la seguridad de que él pueda seguir manteniendo viva la especialidad de medicina tradicional que ella aprendió de manera autodidacta.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la especialidad

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre esta especialidad de la medicina tradicional que se efectúa en la localidad de Til-Til.

Bibliografía

Boccaro, G. (2004). Del buen gobierno en territorio Mapuche, notas acerca de una experiencia en salud complementaria. En *Cuadernos de Antropología N° 20*, pp. 113-129.

CONADI (2004). *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato. Informe de la comisión de trabajo autónoma Mapuche*. Pueblo Mapuche Wijice. Volumen III · Tomo III. En: <http://www.memoriachilena.cl/upload/mi973056855-7.pdf>. Biblioteca del Bicentenario. Pehuén Editores.

Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla (2007). *Medicina indígena y alimentación tradicional del pueblo de Chapiquiña*. Programa de salud y pueblos indígenas. Servicio de salud de Arica, Gobierno de Chile.

Kottak, C. (2002). *Antropología Cultural*. Novena edición. Mac Graw Hill. Impreso en España.

OPS (1999). *Sistemas de salud tradicionales en América Latina y el Caribe: información de base*. Informe técnico del proyecto. División de Desarrollo de sistemas y servicios de salud. OPS-OMS.

Carlos Vicencio Correa



Localidad de Caleu. Se indica el sector del Llano (1), y el sector de Capilla (2) lugar de origen del Baile Chino de Caleu. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 25 de agosto de 1963

Lugar de nacimiento: Caleu, El Llano.

Localización: Sector el Llano, localidad de Caleu, Comuna de Til-Til

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos/Fiesta religiosa

Especialidad: Baile Chino, flautero, tamborero

Antecedentes históricos de los bailes chinos

La investigación de Claudio Mercado señala que: “Los antecedentes más antiguos de la tradición de bailes chinos en Chile Central se remontan a la cultura Aconcagua, que se desarrolló entre el año 900 y 1400 de nuestra era. De aquella época se conservan algunas flautas de piedra muy semejantes a las que los chinos usan en la actualidad. Ellas forman parte de un proceso de desarrollo músico-ritual, que abarcó una gran área de Los Andes del sur (...) En Chile central esta influencia se superpone a una tradición propia de la región mapuche, que destaca por la creación de una gran variedad de flautas de piedra, dando como resultado los hermosos instrumentos Aconcagua, cuyo desarrollo plástico y acústico revela un gran dominio de la artesanía en piedra. Estos instrumentos son de tamaño medio, con paredes muy delgadas, de un perfecto acabado, de hermoso y equilibrado diseño funcional y musical” (2003: 53).

Con la llegada de hueste conquistadora española a la zona de Chile central, se comienza a desarrollar un gran proceso de mestizaje entre las tradiciones locales y las de los españoles, lo que en nuestro caso se refiere al plano de la cosmovisión y la ritualidad. La religión católica, sus divinidades y santos idolatrados, el calendario litúrgico y la comunicación verbal con la divinidad (Ibíd., 55), se constituyen en algunos de los elementos de la religión católica que son introducidos y reproducidos, conformando y dando sustento a la religiosidad popular presente hasta nuestros días.

Siguiendo a Mercado, es posible identificar desde 1550 relatos de cronistas como Rodolfo Lenz (Mercado, 2003) que describen la presencia de instrumentos similares y danzas en fiestas rituales en el norte chico y en la zona central. En el siglo XVII, XVIII y XIX distintos estudiosos y viajeros dan cuenta de la continuidad de esta tradición en la zona Central (Ibíd., 55-58).

Finalmente, el autor señala que en 1800 se funda el Baile Chino de Los Andes, el más antiguo del Aconcagua. En 1864 según la oralidad y la memoria, se habría fundado por la familia Reyes y Morales el baile de Cay Cay en Olmué (González, 2011), fecha que Mercado la fija en el año 1865. Finalmente, se señala que el Baile de La Quebrada de Puchuncaví se iniciaría en 1886 (Mercado, 2003: 58).

Respecto a la fecha de Fundación del Baile Chino de Caleu no existe en la literatura consultada una referencia concreta. No obstante, en 1930 existe una descripción de Luis Délano sobre la fiesta de Corpus Christi de Olmué donde se señala la presencia del Baile Chino de Caleu, entre otros más de la provincia de Aconcagua (Mercado, 2003: 59).



Baile Chino de Caleu. Entre 1930 y 1940. Fuente: 2 Archivo fotográfico de Til-Til.

Descripción de la fiesta popular

Los bailes chinos son cofradías de músicos danzantes que expresan su fe a través de la música y el baile en rituales llamados "Fiestas de Chinos". Estas festividades congregan bailes de distintos pueblos en una misma localidad para celebrar determinada fecha del calendario litúrgico" (SIGPA, 2011a). "Estas organizaciones, llamadas cofradías, están conformadas, generalmente, por diferentes familias, entre las cuales, muchas veces, existen relaciones de parentesco (González, 2011: 58).

Un Baile Chino habitualmente está compuesto por dos filas contrapuestas de flauteros, uno o más tamboreros, un bombero y un alférez. El alférez es quien se encarga de transmitir, a través de un canto improvisado en décimas, los deseos e inquietudes de su gente a la imagen venerada. Aunque la tradición de los Chinos presenta una gran uniformidad a lo largo del territorio que abarca, —desde Valparaíso hasta La Serena (e incluso hasta el Norte Grande donde llegaron con el auge salitrero)—, destacan algunas diferencias propias del ámbito cultural de cada región (SIGPA, 2011a).

Por una parte, en el Norte Chico, donde la tradición de los Chinos se extiende desde el norte de Petorca hasta Copiapó, los bailes son de origen minero, con un alto índice de componente indígena, siendo su danza y su música de ritmos bastante simples y reposados. Por otra parte, hacia el sur, en la zona que comprende las cuencas de Petorca y del Aconcagua y las caletas del litoral, los bailes están compuestos esencialmente por pescadores y campesinos, quienes ejecutan un baile mucho más enérgico donde el sonido de las flautas suele ser más fuerte y vivaz. Pese a estas distinciones, todos los bailes chinos se reconocen como miembros de una antigua tradición originaria de Chile, de ahí que en las grandes fiestas religiosas, como La Tirana, La Candelaria de Copiapó y Andacollo, sean ellos quienes tengan el privilegio de portar el anda de la Virgen durante la procesión (SIGPA, 2011a).

La ejecución de la música está dada por una banda de flauteros, entre 10 y 24, que bailan en dos filas paralelas soplando sus instrumentos, (...). El tañedor del bombo o bombero se sitúa al centro y atrás, cerrando el grupo. El tamborero va en el medio, entre ambas filas de flauteros, tocando un pequeño tambor y guiando los movimientos de la danza” (Mercado, 2003: 25).

En este caso, se hace mayor referencia al tamborero: “quien dirige la dinámica del baile, señalando los cambios de mudanza, mediante indicaciones que realiza con el tambor, coordinando tanto el cambio de paso, pulsación, intensidad y articulación de la música que acompaña la danza. Esta labor la realiza a través de códigos de movimientos que ejecuta con el tambor” (SIGPA, 2011b).

Don Carlos Vicencio ha participado como tamborero y flautero del Baile Chino de Caleu. Nos aclara en la entrevista que el Baile Chino de Caleu proviene de la localidad de Capilla, por lo tanto, él como Llanino participa como invitado y ha “parchado” como parte de la banda de flauteros o como tamborero del Baile Chino de Caleu.

Según Luis Vicencio, hijo del entrevistado, el Baile Chino de Caleu se caracteriza por ser ordenado, con una buena vestimenta y seriedad. Por eso “se considera un baile bien mirado y respetado por parte de los demás bailes chinos de la región”.

Motivo de la manifestación

El entrevistado nos señala que su principal motivación para bailar Chino es religiosa, como un acto de fe a las deidades católicas. Especial devoción expresa hacia El Niño Dios de Las Palmas, la Virgen del Rosario de Andacollo y a San Pedro apóstol.

Desde un punto de vista religioso, su asistencia y participación en el Baile se sustenta con el pago de mandas donde se pide por el cuidado y la protección de su familia y seres queridos.



Viaje del Baile Chino de Caleu a la fiesta de Ventanas en el año 1994. Álbum familiar de Carlos Vicencio.
Fuente: 3 Entrevistado.

Convocantes

El entrevistado señala que una de las principales familias Astorga y Sáez son las principales familias Capillanas que han organizado y han levantado el Baile Chino de Caleu. Antiguamente, el Baile Chino de Caleu disponía de un total de aproximado de cincuenta integrantes, mayoritariamente de la localidad de Capilla de Caleu. Identifica a Jhonny Lizana como uno de los alféreces que ha llevado la bandera del baile. La Escuela básica de Capilla Caleu y su parroquia son organizaciones que apoyan al baile, asimismo, el I. Municipio de Til-Til a través de la Oficina de Cultura. Finalmente, en las fiestas se registra la presencia de fieles del santo o deidades veneradas, integrantes de la comunidad o visitantes de otras localidades que acompañan a los bailes, como también turistas; asimismo, comerciantes quienes montan ferias de venta de distintos productos para los asistentes a la fiesta.

Condición de emplazamiento

Las fiestas populares que se realizan en los pueblos y comunidades con motivo de homenajear a sus santos patronos, a la Virgen, al Niño Dios u otra fecha del ciclo

litúrgico católico (González, 2011; Mercado, 2003), se realizan fundamentalmente al exterior cuando se realiza el saludo entre los bailes, a la imagen venerada, luego la procesión y finalmente la despedida. Como también, al interior de las casas, comedores y lugares acondicionados para desarrollar el recibimiento (almuerzo o cena comunitaria), y la vigilia de Canto a lo divino que se realiza en la capilla o en una casa de las familias a cargo de la fiesta.

Temporalidad de ocurrencia

Algunas de fechas de las principales fiestas populares a las cuales asiste el Baile Chino de Caleu son: la fiesta de la Virgen de Lourdes de Cay Cay que se realiza el último domingo de noviembre, la fiesta del Niño Dios de Las Palmas de Alvarado el 24 de diciembre, la fiesta de San Pedro de Ventanas que se realizó el domingo 10 de julio del 2012, entre otras.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión del Baile Chino de Caleu

El entrevistado relata que el Baile Chino de Caleu tuvo un período de receso de aproximadamente diez años, donde “el baile estuvo parado” producto de la migración de José Sáez uno de sus precursores e iniciadores del Baile Chino. Otro de los factores que a su juicio dificulta la mantención del baile de Caleu es la falta un alférez dentro de la localidad de Caleu, el cual representante a los Chinos en las fiestas, como también, motive la mantención y participación del Baile en las diferentes festividades de la zona. En este sentido, el entrevistado manifiesta la necesidad de realizar un proceso formativo de nuevos alférez dentro del Baile de Caleu.

En un contexto general, se reconoce por parte del entrevistado la poca participación de los integrantes del baile en las reuniones, tomando en consideración que muchos de ellos producto de razones laborales han migrado de la localidad (temporal o permanentemente) o por motivos familiares que les hagan privilegiar otras actividades sobre su participación en el Baile Chino. Producto de esta situación, este año 2012 el Baile Chino de Caleu solo participó en la fiesta de San Pedro desarrollado en Ventanas.

Factores de riesgo respecto a la realización del Baile Chino de Caleu

Se identifica como uno de los factores materiales que dificulta la realización y participación del Baile Chino de Caleu en las fiestas populares del calendario religioso, a la falta de recursos monetarios. Dentro de los ítems de gastos no cubiertos, se puntualiza en la imposibilidad de costear la renovación y/o compra de las flautas para

los nuevos o antiguos integrantes del Baile Chino.

Transmisión de la práctica del Baile Chino de Caleu

A juicio de Carlos Vicencio, la ejecución y práctica del tamborero no es difícil de aprender, sin embargo requiere de un buen estado físico para realizar las mudanzas, y por sobre todo de mucho entusiasmo y precisión para acompañar el canto del alférez. En la actualidad, él enseña a tocar el tambor a algunos niños que se acercan a su casa a solicitarle su experiencia como tamborero.



Baile Chino de Cale en fiesta de Niño Dios de las Palmas de Alvarado año 2002. Fuente: Claudio Mercado (2003).

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales del Baile Chino de Caleu

Según nuestra revisión bibliográfica, dentro de principales obras que profundizan sobre los bailes chinos (Ruiz, 1995; Mercado, 2003; González, 2011) no existe un tratamiento en profundidad que señale antecedentes históricos de la creación del Baile Chino de Caleu o rasgos característicos del mismo. No obstante, en el trabajo de Claudio Mercado se presentan algunas fotografías del Baile Chino de Caleu.

En el año 2011, en el marco de un proyecto Fondart ejecutado por la I. Municipalidad de Til-Til, se desarrollaron registros audiovisuales de talleres que se proponen impulsar la continuidad y desarrollo futuro del Baile Chino de Caleu, así como de su participación en la fiesta de la Virgen de Lourdes de Cay Cay el año 2011, entre otros registros (I. Municipalidad de Til-Til, 2011; 2012).

Bibliografía

Mercado, C. (2002). "Ritualidades en conflicto: los bailes Chinos y la Iglesia Católica en Chile central", *Revista Musical Chilena*, LVI/197 (enero-junio), pp. 39-76.

Mercado, C. (2003). *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile Central*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago de Chile.

González, D. (2011). *Discurso y Ritual. Fragmentos desde la religiosidad Popular*. - Memoria para optar al título de Antropólogo Social. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2011, 188 p.

I. Municipalidad de Til-Til (2011) "Tugar tugar: salir a buscar el sentido perdido", proyecto de conservación del patrimonio cultural inmaterial, bailes chinos de Caleu. Proyecto ejecutado por la Oficina de Cultura de la I. Municipalidad de Til-Til, financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través de Fondart Regional 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=cBLxRHCX9fw>

I. Municipalidad de Til-Til (2012). Entrevista a Nelson Villanueva. "Tugar tugar: salir a buscar el sentido perdido", proyecto de conservación del patrimonio cultural inmaterial, bailes chinos de Caleu. Proyecto ejecutado por la Oficina de Cultura de la I. Municipalidad de Til-Til, financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través de Fondart Regional 2011. <http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=qc2BgSsU53k&feature=endscreen>

Ruiz, A. (1995). "Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica", *Revista Musical Chilena*, XLIX/184 (julio-diciembre), pp. 65-83.

SIGPA (2011a). Folio CNCA 135, Fiesta Popular, región de Valparaíso. Virgen de Lourdes de Cay Cay. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura,

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://www.portalpatrimonio.cl/ficha:virgen-de-lourdes-de-cay-cay.html>

SIGPA (2011b). Folio CNCA 17. Cultor Colectivo, región de Valparaíso. Baile Chino de Loncura. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional

de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://www.portalpatrimonio.cl/ficha:baile-chino-de-loncura.html>

González, D & Lorenzo, S. (2011). Memoria Ritual y Archivo Oral del Canto a lo Alférez (sitio web). Proyecto financiado con el aporte del Fondart Regional de Valparaíso. <http://documentosdecultura.cl/index.html>

Vicuña, C. & Jones, G. (1999). Caleu está soñando. Documental sobre bailes chinos en Caleu. 12:10 Minutos. Touchstone Center Publications. En: <http://turismotiltil.blogspot.com/2011/07/documental-sobre-bailes-chinos-en-caleu.html>

c. Provincia de Talagante



Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

1. Luis Sergio Pereira Rojas
2. Rafael Antonio Arce Vidal
3. Carlos Enrique Duarte Vera
4. Cuasimodo de la parroquia San Ignacio de Loyola
5. Margarita del Carmen Olivares Villegas
6. Marta Contreras Zapata
7. Agrupación Huellas de Greda
8. Joselito Seimen Melo Villarroel
9. Iriana Larenas Serrano
10. Olga Álvarez Carreño
11. Basilio Mendoza Adasme
12. Agrupación de Cuasimodistas de Isla de Maipo
13. Fiesta de la Virgen de la Merced
14. Grupo de Bailantes Chinos
15. Portadores del Anda de la Virgen de la Merced
16. Club de Huasos la Villita
17. Julio Yáñez Aguilera

Antecedentes históricos de la especialidad de medicina tradicional

Diversas disciplinas de las Ciencias Sociales han dado cuenta de la prevalencia de tradiciones culturales locales respecto a conocimientos, especialidades y oficios de medicina ancestral o tradicional en todo el continente americano. En este sentido, “la investigación transcultural muestra que las percepciones de buena y mala salud, junto con las amenazas y problemas de salud, están culturalmente construidas. Grupos étnicos y culturas diferentes reconocen diferentes dolencias, síntomas y causas, y han desarrollado sistemas distintos de sanidad y de estrategias de tratamiento” (Kottak, 2002: 346).

En la medicina tradicional o ancestral se requiere de una estructura social compuesta por expertos o especialistas, quienes conservan, resguardan y mantiene en práctica un cúmulo de saberes y costumbres vinculadas a la sanación o curación de enfermedades, a ceremonias o rituales y al parto indígena (Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla, 2007). Con base en lo anterior, existe abundante literatura que evidencia que en las culturas de la región Andina, la zona Central y el sur de nuestro territorio, han existido especialistas denominados: “componedor de huesos o huesero” en el caso de la cultura Aymara (Op cit, 2007: 17), “*ngatamchefe* o componedor de huesos en el caso de los especialistas en salud mapuche-lafkenche” (Boccaro, 2004: 120).

Según la definición del mundo Aymara, el componedor de huesos o husero es la “la persona que posee un conocimiento para solucionar problemas de dislocación de los huesos (...) Para solucionar tales situaciones el componedor lo realiza sobre la base de masajes que le permiten mover los huesos, como una forma de tratamiento médico, para reintegrarlos a su posición natural” (Íbid, 2007:17).

A lo largo de nuestra historia, dichos especialistas se mantuvieron vivos y activos en la vida colonial y republicana de nuestro país, manteniendo sus conocimientos vigentes como parte de las tradicionales campesinas y de los sistemas de medicina ancestral de nuestros pueblos originarios.

En la actualidad los componedores de huesos o huseros son reconocidos por la Organización Panamericana de la Salud dentro de los principales especialistas de terapias tradicionales de nuestro país, no obstante no existe un registro formal que dé cuenta de su número exacto (OPS, 1999).

Descripción de la especialidad de medicina tradicional

Don Luis Pereira hace 42 años que desempeña el oficio de componedor de huesos, realiza masajes, trabajo de relajación, entre otros.

Cuando tenía 24 años trabajó tomando notas y transcribiendo las clases en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Ese fue su primer encuentro con la medicina, lo cual le permitió conocer la anatomía del cuerpo humano.

Recuerda que su primer trabajo fue componer una fractura de clavícula, se encontraba en una cancha de fútbol y ocurrió un accidente, en ese momento tuvo que enderezar la clavícula del deportista. Desde ahí comenzó a trabajar con los clubes de fútbol durante un tiempo. Luego comenzó a trabajar de manera independiente en su casa en Santiago.

Trabaja con cremas y hace masajes encargados por kinesiólogos. En algunos casos, solicita radiografías para evaluar si la lesión puede ser tratada por él o requiere trabajo de un traumatólogo.

El entrevistado nos cuenta que dentro de sus reglas de trabajo, esta una muy importante, que se trata de que no atiende a personas que han sido atendidas por otros componedores. Esto porque le ha sucedido que los componedores han hecho malos trabajos, empeorando la situación original de la lesión.

Motivo de la especialidad de medicina tradicional

El entrevistado nos relata que siente el oficio de componedor de huesos como un hobby, que lo mantiene activo y contento de poder ayudar a solucionar las dolencias físicas de las personas.



Las manos y brazos del componedor de huesos son su principal herramienta de trabajo. Fuente: 1.

Convocantes

Actualmente lo visitan pacientes habituales, que anteriormente han sido atendidos por él. En su mayoría provienen de distintas comunas de Santiago y de Rancagua. Las lesiones más comunes son tendinitis, fracturas y problemas de tensión. Él interactúa directamente con los pacientes.

Condición de emplazamiento

La atención entregada por don Luis se realiza al interior de su casa donde vive, como se encuentra en silla de ruedas no realiza trabajo en los domicilios de los pacientes.

Temporalidad de ocurrencia

Atiende gente de manera variable. Hay días donde atiende a muchas personas, especialmente desde marzo a septiembre, esto debido a la proliferación de problemas asociados al invierno.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la especialidad de medicina tradicional

El entrevistado reconoce que en la actualidad no existen personas interesadas en aprender el oficio de componedor de huesos. En este sentido, estima que es muy difícil que se mantenga la tradición de los componedores al servicio de la comunidad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la especialidad de medicina tradicional

Uno de los elementos que de alguna manera dificulta el trabajo de los componedores de huesos, es que muchas veces entre los componedores existe rivalidad y envidia. Por esta razón es que a él no le gusta opinar del trabajo que realizan los otros componedores.

Transmisión de la especialidad de medicina tradicional

En Padre Hurtado existen dos componedores de huesos. En su caso, hasta la fecha ha enseñado a dos personas los secretos de su oficio.



Casa del entrevistado en Padre Hurtado. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la especialidad de medicina tradicional

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre esta especialidad de la medicina tradicional que se efectúa en la comuna de Padre Hurtado.

Bibliografía

Boccaro, G. (2004). Del buen gobierno en territorio Mapuche, notas acerca de una experiencia en salud complementaria. En *Cuadernos de Antropología N° 20*, pp. 113-129.

CONADI (2004). *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato. Informe de la comisión de trabajo autónoma Mapuche*. Pueblo Mapuche Wijice. Volumen III · Tomo

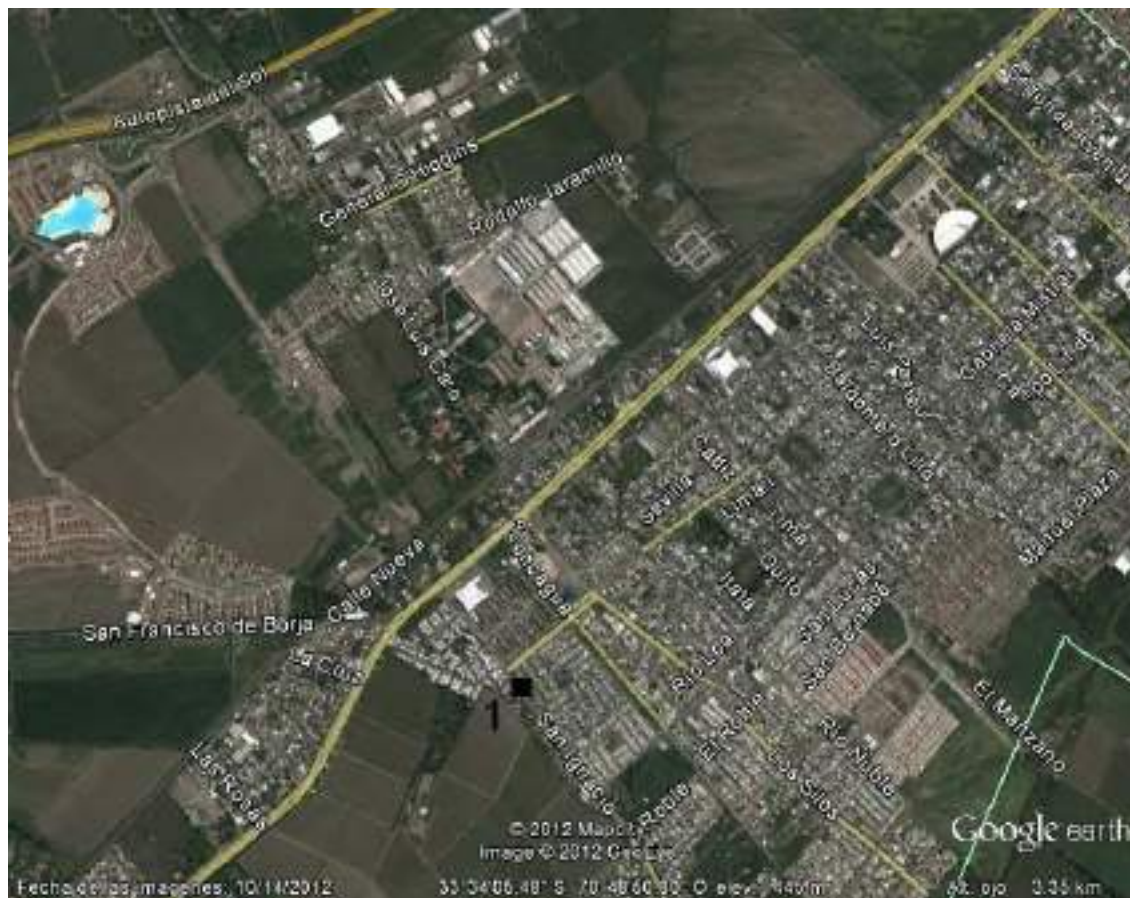
III. En: <http://www.memoriachilena.cl/upload/mi973056855-7.pdf>. Biblioteca del Bicentenario. Pehuén Editores.

Club de adultos mayores Juntuma de Chapiquiña & Comunidad Indígena Pukara de Copaquilla (2007). *Medicina indígena y alimentación tradicional del pueblo de Chapiquiña*. Programa de salud y pueblos indígenas. Servicio de salud de Arica, Gobierno de Chile.

Kottak, C. (2002). *Antropología Cultural*. Novena edición. Mac Graw Hill. Impreso en España.

OPS (1999). *Sistemas de salud tradicionales en América Latina y el Caribe: información de base*. Informe técnico del proyecto. División de Desarrollo de sistemas y servicios de salud. OPS-OMS.

Rafael Antonio Arce Vidal



Casa del entrevistado ubicado en la comuna de Padre Hurtado. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 30 de mayo de 1940

Lugar: Olivar Alto, O'Higgins.

Localización: Padre Hurtado

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Artesano en madera/Miniatura

Antecedentes históricos de la manifestación

La producción de miniaturas y juguetes a lo largo del país se ha centrado en el trabajo de la madera, la cerámica. Dentro de la enorme gama de objetos creados para el disfrute de grandes y chicos, hay cierta iconografía que ha trascendido el paso del tiempo y ciertas costumbres de juegos que han traspasado a muchas generaciones.

Tal es el caso de los gimnastas, personajes tallados en madera que cuelgan de un par de hilos de algodón, el cual es tensado y destensado por la mano de quien está jugando, al apretar con su mano dos varillas verticales que le dan estructura a la pieza. Con simples movimientos de mano el gimnasta da vueltas a los hilos, se para de cabeza o queda con los pies suspendidos en el aire. Actualmente es común encontrarlo personificando a los iconos televisivos del momento: Batman, Superman, Bart Simpson, Mickey Mouse, etc.

Dentro de la tradición juguetera, los reclusos de talleres al interior de diversos centros penitenciarios, han desarrollado un lenguaje propio a través de caballitos, carretas y otros elementos, los que son vendidos a la comunidad, transformándose en un ingreso y en un incentivo para salir a delante.

En el caso de las miniaturas, lo más clásico son las cerámicas de Pomaire y Quinchamalí, que recrean los distintos utensilios domésticos, como ollas, teteras, tazas y las mismas cocinas utilizadas por madres y abuelas y que sirven para jugar a las muñecas o simplemente de adorno (MAPA, 2010).

Descripción de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado pertenece a una familia de artesanos, su padre Gerardo Arce y su abuelo José del Carmen Arce se dedicaban a esta actividad. En este ambiente creativo creció, desde niño estuvo muy cerca de la artesanía. Según nos relata, ellos hacían artesanía antigua, canastos de mimbre, escobas, etc. Él aprendió mirando a sus familiares, también en el colegio con las clases de manualidades. En este contexto, define el aprendizaje de su artesanía como autodidacta.

Desde esa época que siempre tuvo un espacio acondicionado como taller dentro de su casa. Comenzó realizando artesanía como hobby, hacia cochecitos de madera, juguetes para niños los cuales regalaba a sus hijos o familiares.

Desde el año 1985, luego de jubilar como litógrafo se dedicó por completo a la artesanía

en madera. Además, del trabajo en madera pinta cuadros.

En la actualidad realiza diferentes trabajos de artesanía con materiales reciclados y nuevos. En madera utiliza el pino, roble, raulí y alerce. Realiza trabajos en miniatura, reproducciones a escala, animales, también trabajos a pedido.

Como anécdota nos cuenta que debido a su fisonomía trabaja como viejo pascuero en diciembre, un trabajo que se relaciona con su oficio de artesanos de miniatura (Boletín DOS 2012).



Coches de madera, uno de sus trabajos favoritos. Fuente: 1.

Motivo de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado nos relata que su artesanía la hace fundamentalmente con amor, con cariño, con ganas. Se constituye en un hobby que reporta escasos beneficios económicos pero que entrega satisfacción personal a su creador.

Convocantes

El entrevistado participa activamente de diferentes organizaciones comunitarias, como la Junta de Vecinos de su sector, la organización de artesanos itinerantes de Padre Hurtado, entre otras.

El año 2012 participó como beneficiario del programa Servicio País Cultura, en el

desarrollo de un proyecto que buscó formar una asamblea con todos los entes culturales de la comuna. Participa en diferentes exposiciones culturales representando a la municipalidad de Padre Hurtado.

Condición de emplazamiento

El trabajo de producción de artesanía en miniatura la desarrolla al interior de su taller. Las ferias, encuentros y actividades sociales en las cuales participa se desarrollan tanto al aire libre, como en espacios cubiertos.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año realiza su producción de artesanía, sin embargo a partir del segundo semestre genera mayor cantidad de piezas para comercializarlas para las festividades de fin de año.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado nos señala que uno de los principales factores de riesgo para la mantención de la artesanía es la desmotivación de los jóvenes por continuar con la tradición. Al respecto, nos plantea que los jóvenes reconocen que la artesanía no es un trabajo rentable, el cual generará niveles de ingresos muy bajo por sobre sus expectativas económicas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la técnica artesanal tradicional

Se identifica como uno de los factores materiales que dificulta el trabajo productivo de los artesanos, a la falta de fomento y financiamiento monetario a este sector. En este sentido, la oferta de financiamiento existente desde Fosis o Sercotec no se adapta a las características económicas y los perfiles de los negocios de los artesanos.

Paralelamente, se reconoce la existencia de barreras arancelarias muy altas, donde se estima como excesivo los gastos por concepto de impuesto por ventas.

Sumado a esto, la artesanía ha sido impactada negativamente y se ha desvalorizado, producto de la llegada de una gran cantidad de productos importados como parte de los Tratados de Libre Comercio suscritos por nuestro país (TLC). Sostiene que el impacto ha sido muy negativo para este sector, puesto que los compradores han dejado de comprar artesanía nacional.

Finalmente, a nivel interno, reconoce la poca participación que los propios artesanos tienen de los espacios de comercialización presentes en la comuna, los cuales desde su perspectiva, no satisfacen sus expectativas económicas.

Transmisión de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado reconoce que muy pocas personas se interesan en aprender la artesanía en miniatura. En la actualidad no tiene aprendices que posibiliten la mantención de este tipo de trabajo artesanal.



Máscara realizada con madera de palma chilena reciclada. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

En noviembre del año 2012 se realizó un encuentro con representantes de seis comunas: El Bosque, Calera de Tango, Padre Hurtado, Isla de Maipo, María Pinto y Alhué, para señalar los patrimonios materiales e inmateriales de cada comuna.

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción de artesanía en miniatura en la comuna de Padre Hurtado. No obstante, se registran estudios que abarcan colecciones a nivel regional y nacional, realizados por el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA, 2010).

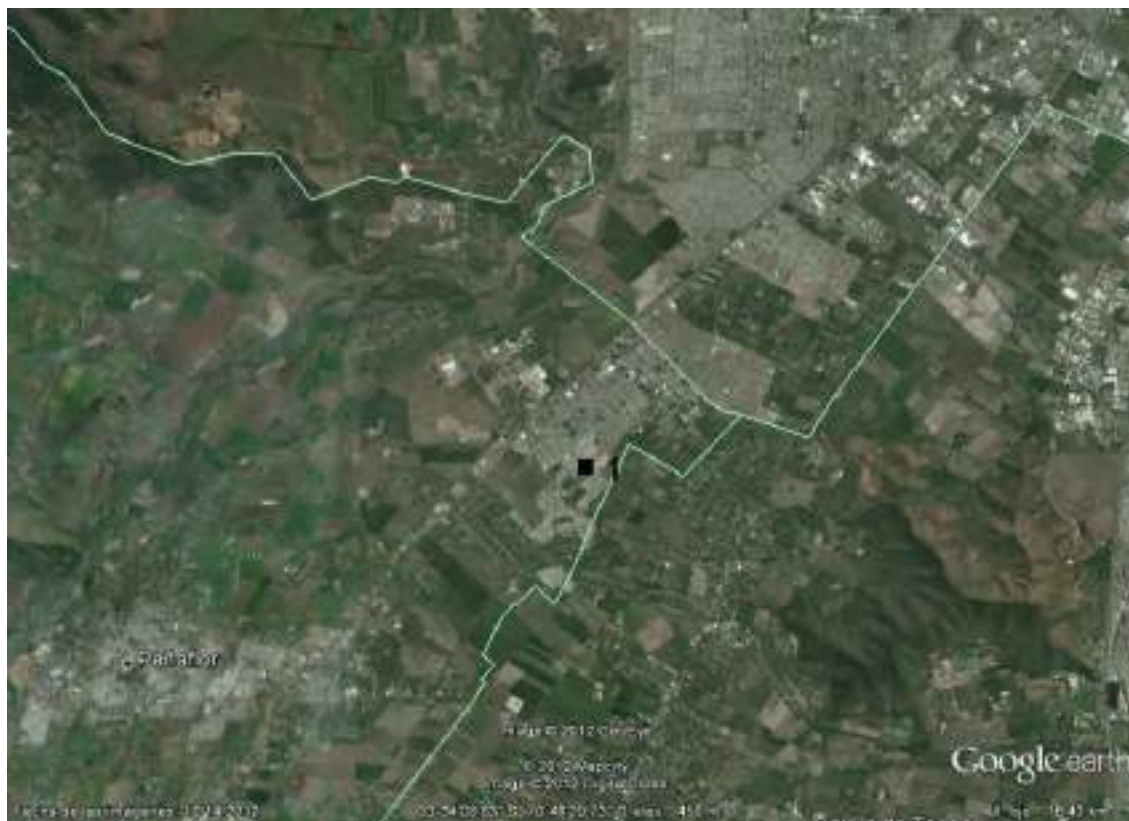
Bibliografía

Boletín DOS Diciembre 2012. http://www.participemos.gob.cl/wp-content/uploads/2012/01/Bolet%C3%ADn-DOS_web.pdf

Encuentro regional de artistas locales: <http://www.cultura.gob.cl/programas/exitoso-encuentro-regional-de-artistas-locales-se-realizo-en-maria-pinto/>

MAPA (2010). Miniaturas y Juguetes, Chile. Proyecto Financiado a partir de Fondart. En Sitio Web: <http://www.museomapa.cl/contenedor.php?idMenu=4&nombre=Miniatura+y+Juguetes>

Carlos Enrique Duarte Vera



Casa del entrevistado (1) ubicada en la comuna de Padre Hurtado. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 12 de diciembre de 1941

Lugar de nacimiento: comuna de Cerrillos en la R. Metropolitana

Localización: comuna de Padre Hurtado

Ámbito del PCI UNESCO: Artes del espectáculo

Especialidad: Arpista, guitarrista

Antecedentes históricos de la práctica musical

En el siglo XVI los españoles que llegaron a conquistar y dominar Sudamérica, además de traer e imponer su idioma y cultura, trajeron instrumentos tales como guitarricos, bandurrias, mandolinas, arpas, vihuelas y algunas canciones. En este contexto, algunos autores señalan que desde el período colonial, el arpa fue uno de los instrumentos utilizados en catedral, iglesias y para la actividad musical de la época (Palmerio, 1996). Sería en el siglo XVII donde el arpa se diseminó y popularizó en fondas y chinganas, “convirtiéndose en elemento indispensable de las fiestas y en las celebraciones del ciclo agrario” (Ibíd.).

La cantora y el arpa es una figura que está muy presente en el imaginario chileno, concentrándose la mayoría de las cantoras en la zona central y sur de nuestro territorio (Ibíd.).

La célebre maestra Margot Loyola puntualiza en su obra que “la importancia de una cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio (...) Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad (Loyola, 2006: 32).

Siguiendo el planteamiento anterior, “la cantora se especializa en determinado tipo de canto” (Loyola, 2006: 29), como es el caso de la cantora de rodeos que “(...) adquieren fama en la animación de rodeos” (Ibíd.). Ahora bien, “su origen está en las “cantadoras” tradicionales de trilla. No se sabe fehacientemente en el origen del rodeo —que era una labor que se realizaba para separar los animales que bajaban de la cordillera después del invierno— se practicaba este oficio” (CNCA, 2009: 56).

La presencia y dedicación de hombres arpista fue una situación reciente, pues “A partir de los primeros años de la década de 1940 y en forma paulatina, el género masculino empieza a incorporarse sin limitaciones y calificativos al cultivo del arpa. Principalmente en el contexto urbano, donde comienzan a aparecer nuevas agrupaciones artísticas, como los dúos de hombres, los cuartetos mixtos y conjuntos folklóricos, siendo estos últimos los que más han contribuido al mantenimiento de esta práctica instrumental” (Loyola, 2006: 133).

El entrevistado nos relata que en Chile, el arpa era un instrumento casi de uso exclusivo del género femenino. Recuerda a Alberto Rey como uno de los primeros varones que comenzó a tocarla, el cual por su estatura debió hacerlo de pie. Desde ahí la mayoría de los arpistas varones interpretan el instrumento de pie. El arpa se masificó al amparo de los rodeos, de las Quintas de recreos, entre otros lugares donde se tocaba la música

folklórica popular.

Reconoce que en nuestro país, los arpistas más reconocidos han sido Juan Carrasco, José Veliz, Luis Farías, entre otros músicos del medio artístico.

Descripción de la práctica musical

Carlos Duarte comenzó a tocar la guitarra a los veinte años. De formación autodidacta. En 1970 conformó el dúo Los Compadres de Malloco en conjunto con Armando Serrano. Con el dúo participó del festival de la Radio Ignacio Loyola (1970 y 1972). En la década del setenta, Segundo Rocha arpista y luthier se unió al grupo. Fue este músico quien lo motivo a tocar el arpa.

Respecto a la interpretación del instrumento, el entrevistado nos señala que una condiciones imprescindibles para tocar el arpa de manera autodidacta, es el conocimiento de los temas, puesto que la ejecución es personal en función al propio estilo de cada arpista. Dentro de las agrupaciones folklóricas en las cuales ha participado, como arpista interpreta las introducciones, los bises y el final. A su juicio el arpa cumple dos funciones, la introducción y el acompañamiento. El término “muñequear” se refiere a “alargar” una canción siguiendo una secuencia musical.

Dentro de su repertorio tradicional de tonadas, valeses y cuecas, destaca: *Sale Valparaíso*, *La pollita*, *El rodeo*, *Rancho de totoras*, *Septiembre*, entre otros, la mayoría son temas de Luis Bahamonde.

Pertenece al conjunto folklórico Cantalar de Peñaflo. El grupo comenzó como un trio (arpa y dos guitarras) y una cantante, además de bailarines. En la actualidad el grupo lo componen cinco personas, dos guitarras, un acordeón, un bajo y una cantante. En solitario su nombre es Carlitos Duarte y su Arpa Maravillosa. Además, integra ocasionalmente el conjunto de Talagante, Trebulcano.

Don Carlos Duarte interpreta un arpa del tipo india. La afinación de su arpa es Mi mayor.

Motivo de la práctica musical

Toca el arpa por hobby, señala que este instrumento le ha dado muchas satisfacciones. Asimismo, goza participando de las actividades donde exista público, disfruta del aplauso y la gratificación al finalizar los espectáculos.

Convocantes

En su carrera musical ha participado en numerosos escenarios a lo largo del país. Diferentes instituciones públicas y privadas lo han contactado para presentarse en las

celebraciones de fiestas patrias, encuentros, fiestas típicas, entre otras festividades.

Condición de emplazamiento

Las presentaciones musicales que el entrevistado realiza acontecen en escenarios techados, como también en lugares al aire libre.



Carlos Duarte trabaja como administrador de predios agrícola en la localidad de Lonquén. Fuente: 1.

Temporalidad de ocurrencia

Carlos Duarte practica con su arpa en promedio tres horas a la semana, aparte debe afinar y realizar un trabajo de mantención del instrumento.

Dentro del calendario anual, la gran mayoría de las presentaciones a las cuales es contratado como solista o en algunos de los conjuntos folklóricos, se desarrollan en el mes de septiembre cuando se celebran las fiestas patrias en nuestro país.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica musical

El entrevistado reconoce que los altos costos de la mantención y adquisición del instrumento, se constituye en uno de los factores que pone en riesgo la incorporación de nuevos aprendices, como también, la mantención de ciertos cultores de este instrumento.

Respecto a la transmisión y la formación de nuevas generaciones, reconoce que los jóvenes tienen mayor disposición e interés por participar de grupos de bailes que de conjuntos musicales. Asimismo, la cueca urbana y la cueca chora son géneros musicales a los cuales los jóvenes se están acercando de manera más masiva en desmedro de los ritmos más tradicionales como la tonada y la cueca campesina.

Un último elemento que influye negativamente respecto a la transmisión y difusión de la música folklórica chilena, es que los programas radiales dedicados a la transmisión de la música chilena son insuficientes frente a la influencia de la música de los grandes sellos discográficos extranjeros.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica musical

Se identifica como uno de los factores que dificulta la realización de actividades formativas, como de presentación en los espectáculos parte de las agrupaciones folklóricas, el hecho de que no existen espacios públicos, tales como, centros culturales, teatros, etc. en las diferentes comunas de la provincia de Talagante (exceptuando el caso de la capital provincial).

Transmisión de la práctica musical

En la actualidad el entrevistado no posee ningún aprendiz al cual enseñe la ejecución del arpa.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica musical

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios que aborden la historia, origen o se refieran específicamente a agrupaciones folklóricas pertenecientes a la comuna de Padre Hurtado.

Bibliografía

CNCA (2007). Chile al aguaito. Nuestro patrimonio puesto en sonido. *Disco 2: La tonada chilena: Margot Loyola*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Departamento de fomento y desarrollo. Programa de identidad y patrimonio. Chile.

CNCA (2010). *Mujeres sabias*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Santiago, Chile.

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

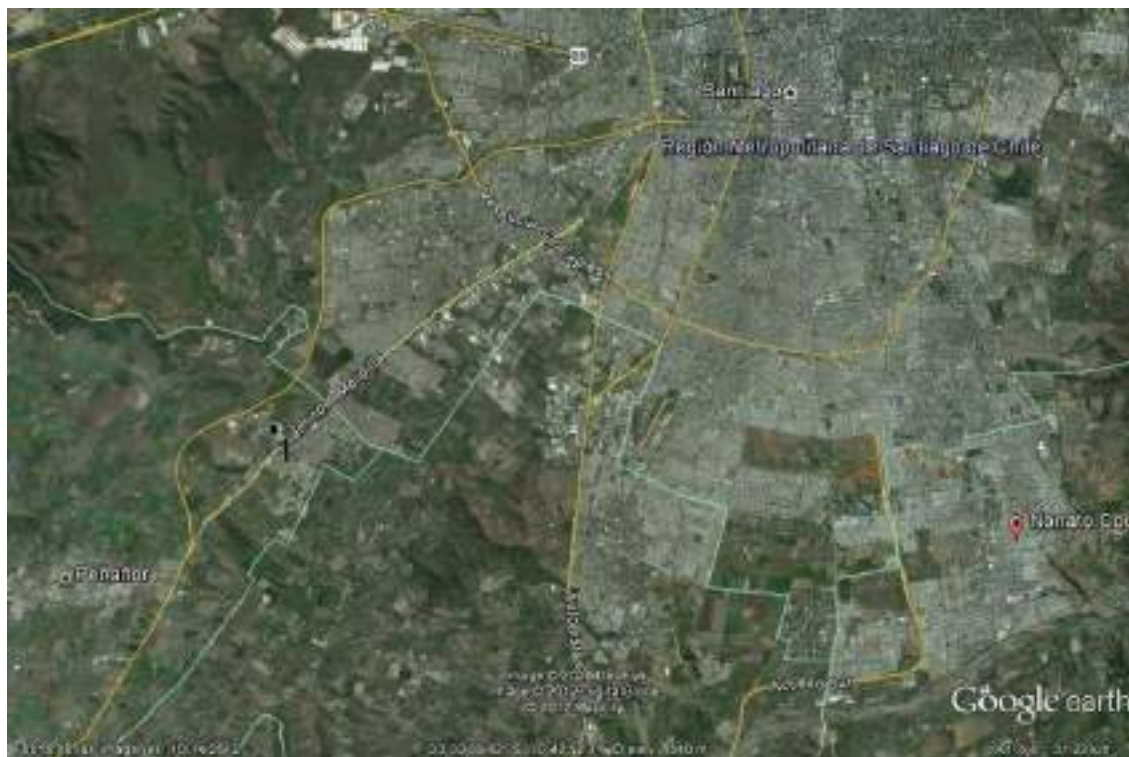
Revista EL Arado (2012). La esencia de la tradición está en el alma del pueblo: Entrevista a Margot Loyola. Nº 43. Julio 2012. Pp. 23-28. Asociación Nacional del Folklore de Chile ANFOLCHI. Financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart Regional.

Faúndez, B. (2001). *Cantoras de rodeo*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart. Santiago, Chile.

Loyola, M. (2006). *La Tonada: Testimonio para el futuro*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Palmiero, T. (1996). *El arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Universidad de Chile. En: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/tesis/palmiero.html>

Cuasimodo de la parroquia San Ignacio de Loyola



Ubicación de la Parroquia San Ignacio de Loyola en Padre Hurtado (1). Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Integrantes: 55 personas

Tipo: Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 01 de abril de 1944

Lugar: Parroquia San Ignacio de Loyola

Localización: Padre Hurtado

Correo: gloriaester11@hotmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Fiesta de Cuasimodo

Antecedentes históricos de la Fiesta de Cuasimodo

“El Cuasimodo o “Correr a Cristo” es una fiesta que surge en Chile durante el periodo colonial (SIGPA, 2011). Su origen se remonta al Concilio de Trento proclamado por la iglesia católica entre 1545 y 1563, el cual estableció como obligación que todos los creyentes debían acudir a comulgar al menos una vez al año, en Pascua de Resurrección, sin importar su aislamiento geográfico ni sus dificultades físicas de desplazamiento. Desde aquí se crea la necesidad de llegar con la Comunión hasta los hogares de ancianos y/o enfermos católicos que no podían acercarse a la Iglesia, muchos de los cuales vivían en recónditas zonas rurales, lejos de los poblados.

Ya en la época republicana temprana, específicamente en el periodo anárquico (1825-1830, aprox.), la inestabilidad política del momento, según variados historiadores, influyó en un aumento de la delincuencia, presentándose gran cantidad de bandoleros rurales que acechaban a los transeúntes en la soledad del campo. De acuerdo a la tradición oral, el Cuasimodo surgió gracias al celo de unos sacerdotes Dominicos que salían a llevar la comunión a los enfermos dispersos por los campos durante la Pascua, montados a caballo y llevando el Santísimo bajo el poncho. Los sacerdotes que recorrían largos caminos despoblados portando utensilios sagrados de plata, oro y otros objetos de valor comenzaron a ser presa fácil de estos hambrientos forajidos. Por otra parte, el mal estado de los caminos y la premura que solían tener estas carrozas por acaparar gran cantidad de feligreses en largas distancias, provocaba una gran cantidad de accidentes y contratiempos de todo tipo, quedando los sacerdotes y sus colaboradores abandonados en medio de la nada. Ante esto, grupos de pobladores rurales creyentes ofrecieron crear caravanas especiales de resguardo, que a manera de escolta acompañaran la carroza del cura en sus sagrados viajes de Comunión. Los jinetes de escolta indicaban el recorrido y, eventualmente, protegían al sacerdote de asaltos durante el trayecto.

Según el historiador Juan Guillermo Prado (2012) la primera descripción de la Fiesta de Cuasimodo fue realizada por la viajera británica Mary Graham en el año 1822. Es sorprendente observar como en esta descripción se señalan características del Cuasimodo que perduran hasta hoy, donde en medio de una algarabía de campanas y jinetes, un sacerdote se trasladaba a entregar la Comunión a los enfermos. Al respecto, la aparición de Cuasimodo por esos años, vino a disminuir la ocurrencia de ataques de bandoleros a transeúntes en los caminos rurales del valle central.

Ya a mediados del siglo XIX, es menester referirse a las declaraciones que realiza el político argentino Domingo Sarmiento en 1842, refiriéndose a Cuasimodo: “Estas mojigangas (fiestas) están hoy relegadas a algunos villorrios insignificantes, y es de esperar que en honor de la religión y la civilización desaparezcan de todas partes (...). En un pago inmediato (de Santiago) llamado Renca, se reúne el paisanaje a caballo en

la placeta inmediata a la iglesia el día de Cuasimodo en que se acostumbra a llevar en gran ceremonia el viático a los enfermos. El cura sale a caballo, y la inmensa turba de caballeros que lo acompañan, dan tales carreras, tal polvareda levantan, tantas pechadas dan con los caballos y tal algazara hacen, que más visos tiene de un combate o de unas cañas (fiesta ecuestre), que de un acompañamiento de cristianos que reverencian y adoran las sagradas formas” (Prado, 2012: 14). Muchos otros políticos, religiosos y pensadores criticaron a Cuasimodo como una fuente de borracheras, orgías y expresión fútil del bajo pueblo, pensándose que bastaría con un par de ruidos de sable para hacerla desaparecer. Sin embargo, arraigada en lo más profundo de la cultura chilena que recién se perfilaba en aquel siglo XIX, en el uso del caballo, del huaso chileno y la devoción católica, Cuasimodo se transformó en la institución religiosa-popular más importante de la zona central y una de las más masivas de Chile.

En la actualidad, Roberto Cartagena es uno de los primeros cuasimodistas que se encuentra vivo y que corrió por primera vez en 1944, en dicha ocasión el grupo de cuasimodista estuvo integrado por el Padre Alberto Hurtado. Como documento histórico, en su poder se encuentra la nómina de los 18 corredores que participaron de la festividad en ese año, entre los cuales había una mujer. En aquella oportunidad utilizaron un coche prestado por el comandante Portales, el recorrido también incluyó a Santa Rosa de Chena.

Dentro de la bibliografía consultada, se registra como antecedente que en 1975 “un informe del Equipo Pastoral del Santuario Nacional de Maipú indicaba” que se efectuaba Cuasimodo en Padre Hurtado (Prado, 2012: 69).

Descripción de la Fiesta de Cuasimodo

Los entrevistados recapitulan la historia de la Fiesta de Cuasimodo en Padre Hurtado, señalando que en la medida que Padre Hurtado fue creciendo, se fueron integrando cada vez más poblaciones al recorrido. Desde un comienzo se realizan dos fiestas de Cuasimodos con el propósito de abarcar todas las localidades de la comuna, tanto los sectores urbanos como los rurales.

Ahora bien, el Cuasimodo en Padre Hurtado centro que abarca las villas, San Ignacio, la nueva estrella, entre otras, se corre en la fecha oficial, es decir, el primer domingo después de semana Santa. Y la siguiente semana, se corre el Cuasimodo rural, donde se sale de la parroquia Santa Teresa El Trebal. En dicha ocasión, la comunidad prepara a los corredores un desayuno de chocolate y pan amasado a partir de las siete de la mañana, luego salen a recorrer la capilla del Sagrado Corazón de la Esperanza, la capilla Los Aramos, La capilla de San Luis y la Capilla de Santa Mónica. Al final se realiza una misa en un espacio abierto y los miembros de la comunidad preparan alimentación para

los corredores.

Muchos carruajes y caminos polvorientos son el contexto del Cuasimodo rural. Francisco Salamanca es el actual presidente de la Agrupación de Cuasimodistas de Padre Hurtado. Uno de los detalles característicos de la fiesta es que los padres corren con pañuelos en la cabeza. El Cuasimodo de Padre Hurtado nunca se ha detenido. Por el contrario, han ido aumentando la cantidad de corredores de Cuasimodo en bicicletas, de autos y ha existido una buena relación con los párrocos.



Uno de los primeros registros fotográficos de la Fiesta de Cuasimodo en Padre Hurtado. Fuente: 3.

Motivo de la Fiesta de Cuasimodo

Según el entrevistado, ser cuasimodistas es un llamado de fe en Jesucristo resucitado. Asimismo, para muchos corresponde a una tradición familiar, que se va transmitiendo de generación en generación. La señora María Luisa Errázuriz y don Manuel Tagle fueron las personas que llevaron esta idea al Padre Alberto Hurtado e iniciaron esta tradición en la comuna de Padre Hurtado.

Convocantes

En la Fiesta de Cuasimodo participan diferentes actores de la sociedad civil, organizaciones religiosas, como también del gobierno comunal, dentro de los cuales se destacan en el apoyo general a: la Ilustre Municipalidad de Padre Hurtado, Carabineros,

Bomberos, entre otras. La comunidad del Trebal ofrece un desayuno para los corredores del Cuasimodo rural que se realiza la semana siguiente de la fecha oficial.

Condición de emplazamiento

La Fiesta de Cuasimodo involucra el recorrido y la procesión de una gran cantidad de jinetes, bicicletas, autos, entre otros medios de transporte que se desplazan por las calles de las zonas urbanas de Padre Hurtado, como también, por caminos rurales de algunos sectores rurales de la comuna. Asimismo, involucra las casas donde hay enfermos, la Parroquia San Ignacio de Loyola y las distintas iglesias donde se realizan las misas da inicio de la procesión.

Temporalidad de ocurrencia

La Fiesta de Cuasimodo se realiza el primer domingo después de semana Santa. El Cuasimodo urbano se inicia el día domingo a las 9.30 desde la Parroquia San Ignacio de Loyola. En la hora de almuerzo se realiza una pausa en San Ignacio, momento en que los corredores almuerzan, la caravana regresa aproximadamente a las 18.00 horas a la Parroquia San Ignacio de Loyola.

El domingo siguiente se realiza el Cuasimodo rural, el cual se inicia a las siete de la mañana. Finaliza la actividad con una misa al aire libre y se prepara un almuerzo a los corredores.

En octubre los cuasimodistas le rinden un homenaje al Padre San Alberto Hurtado, este año la romería al Santuario se realizó el 19 de octubre. Participaron los cuasimodistas del Decanato de Peñaflor, compuesto por las agrupaciones de Cuasimodos de Santa Rosa, Padre Hurtado, El Prado y Malloco.

Finalmente, en marzo se realiza una romería al cementerio de Padre Hurtado para visitar a los cuasimodistas fallecidos.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

Los entrevistados manifiestan que no existen factores de riesgo que dificulten la transmisión y mantención de la Fiesta de Cuasimodo en Padre Hurtado.

Factores de riesgo respecto a la realización de la Fiesta de Cuasimodo

Los entrevistados aseguran que no existen factores de riesgo que dificulten la

realización de la Fiesta de Cuasimodo en Padre Hurtado.



Entrega de la comunión, década de los ochenta. Fuente: 3 Entrevistado

Transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

La transmisión de la Fiesta de Cuasimodo es una actividad que se desarrolla fundamentalmente a nivel familiar. En cada familia, los niños y los jóvenes son los que van a asegurando mantener la tradición.

Por otra parte, a través de la radio San Ignacio y la radio Local, los jóvenes que participan de la iglesia se informan de las diferentes actividades programas, como es el caso de la peregrinación al Santuario de los Andes. Existe también un boletín local que permite informar a los corredores y a la comunidad de las actividades que se están realizando por parte de la agrupación.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la Fiesta de Cuasimodo

Los entrevistados nos informan que existe una tesis (periodismo) de la Fiesta de Cuasimodo de Padre Hurtado, en la cual se realizaron entrevistas y se registró fotográficamente la Fiesta de Cuasimodo. Asimismo, se cuenta con las actas o registros históricos de algunas parroquias, donde se enumera y registra el nombre de las organizaciones que están presentes en la iglesia. Finalmente, existe una gran cantidad de material audiovisual y fotográfico de la Fiesta de Cuasimodo en los registros personales de los corredores.



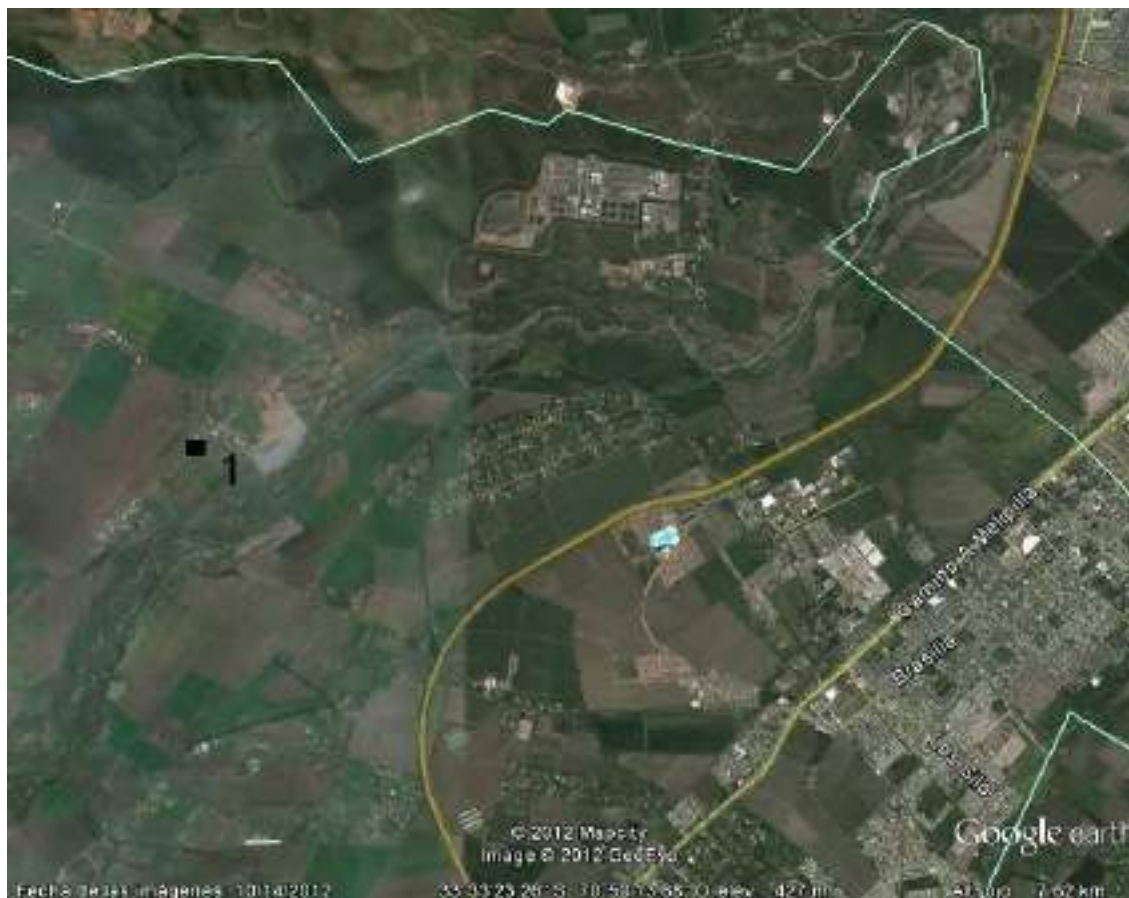
Cuasimodista de Padre Hurtado. Fuente: 3 entrevistado.

Bibliografía

Prado, J. G. (2012). *Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino*. Segunda edición. Editorial Alba S. A.

Memoria Chilena (2004) Página Web: Cuasimodo, Religiosidad Popular. Memoria Chilena. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam). En sitio web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=religiosidadpopular

Margarita del Carmen Olivares Villegas



Ubicación de la casa (1) de la entrevistada en el villorrio Santa Luisa, Padre Hurtado. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 18 de septiembre de 1932

Lugar: Fundo Lo Prado, comuna de Curacaví.

Localización: Villorrio Santa Luisa, Padre Hurtado

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidad: Cantora campesina

Antecedentes históricos de la práctica musical

Según María Consuelo Hayden: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico” (Hayden, 2011:2).

Desde una perspectiva sociológica, el éxodo y sobrepoblación de las urbes debido a la migración permanente o estacional de personas de las zonas rurales de nuestro país, trajo consigo la llegada de los cantores populares o payadores al ámbito urbano (Hayden, 2011).

Don Juan Uribe Echeverría (1973) describe el costumbrismo en la poesía popular del siglo XIX, señalando a don Bernardino Guajardo como y el más famoso y antiguo de los poetas populares conocidos, en 1881 publicó las primeras hojas de un romance autobiográfico de la vida y aventuras del Poeta Popular. No obstante, el mismo autor nos manifiesta que desde el siglo XVII: “cantaban décimas a lo humano y a lo divino, en casamientos, bautizos, novenas y velorios de angelitos, se sintieron estimulados patrióticamente por los episodios de la guerra contra España (1865-1866), y compusieron décimas glosadas en cuartetos —el metro favorito—, (...)” (Uribe, 1973: 14).

En esta época los Poetas Populares comenzaron a vender hojas grandes y medianas, encabezadas por un grabado y que tenía versos a lo divino o versos a lo humano, estos últimos eran los predominantes, los cuales se referían a las noticias más espeluznantes y curiosas de la semana (Uribe, 1973). Posteriormente se editaron pequeños folletos con décimas y glosas costumbristas, que comprendía “brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc.” (Uribe, 1973: 16-17).

Finalmente, respecto a la definición y transición de “cantor a poeta”, a este respecto Hayden señala que: “(...) se llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez (...)” (2011: 4).

Ahora, en relación al canto campesino se señala que “Este canto sincrético pasó a formar

parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, valeses y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa” (CNCA; 2012).

La célebre maestra Margot Loyola puntualiza en su obra que “la importancia de una cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio (...) Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad (Loyola, 2006: 32).

Descripción de la práctica musical

Margarita del Carmen Olivares comenzó a cantar a los siete años de edad, lo primero que aprendió fueron unos valecitos. Vivía en el fundo de Lo Prado de Curacaví. Sus hermanos eran cantores a lo divino que participan de velorios de angelitos. Aprendió de sus hermanos a tocar guitarra traspuesta.

Toca guitarra y trató de aprender a tocar el acordeón pero le vendieron el instrumento. Cuando era niña, tocaba en los actos del colegio, en las fiestas, entre otras actividades familiares. En la iglesia integró un grupo que se llamaba Acción católica donde cantaban tonadas, cuecas y valeses. Recorrió diferentes lugares de la comuna, entre los que se destaca lo Vásquez.

Uno de los significativos recuerdos de su adolescencia es que realizó su catequesis con el Padre Alberto Hurtado. Esto se produjo pues era costumbre del dueño del fundo Lo Prado de Curacaví, que se invitara por período de tiempo a los seminaristas que se encontraban en Marruecos, nombre con el cual se denominaba a la actual comuna de Padre Hurtado.

Producto de la prohibición de su marido por tocar guitarra no pudo seguir participando de esta actividad de manera más completa durante gran parte de su vida.

Fue recién en el año 1999 donde su interés por retomar el canto la llevó a poner un aviso en la radio con el propósito de organizar un grupo musical de adultos mayores. Luego de su vuelta al canto, ha escrito al menos siete canciones. Con su canción *Proyecto de Amor*, participó en el festival de la voz del adulto mayor de Padre Hurtado y ganó el primer premio, además de dos primeros lugares en festivales de la voz de otras

comunas de la provincia de Talagante.



Margarita Olivares junto a su guitarra. Fuente: 1.

Motivo de la práctica musical

Para la entrevistada, el canto y la interpretación de la guitarra se constituyen en una de sus pasiones, con las cuales se siente más a gusto en la vida. Siente que nació con el “don” de la guitarra.

Convocantes

Dentro de las organizaciones que han acogido las presentaciones musicales de la entrevistada, se destaca a la iglesia de Santa Lucía, donde participa del coro de adultos mayores. Asimismo, el colegio del sector es uno de los escenarios donde se presenta más comúnmente.

Condición de emplazamiento

Margarita del Carmen Olivares tiene dentro de sus máximas que su asistencia como cantora depende de que si la invitan formalmente de manera escrita, si no es de esta forma no participa de la actividad. Se ha presentado en recintos y espacios al aire libre y techados.

Temporalidad de ocurrencia

La entrevistada no participa muy habitualmente de actos públicos, sino que solamente cuando la invitan de manera formal. En su casa canta en sus momentos libres, para reuniones familiares entre otras actividades.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica musical

La entrevistada sostiene que las generaciones actuales no tienen interés por cultivar el canto campesino, muchos de sus familiares le han manifestado que encuentran difícil tocar de esa manera.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica musical

En su vida, uno de los factores que obstaculizó el desarrollo del canto campesino fue la prohibición que su esposo de realizar esta práctica musical. No obstante, en la actualidad su pasión e inquietud por la música la llevó a no aceptar tales prohibiciones y retomar el canto y la guitarra.



La señora Margarita Olivares en su casa de Padre Hurtado. Fuente: 1.

Transmisión de la práctica musical

La señora Margarita del Carmen Olivares no ha enseñado a ningún familiar o aprendiz externo su oficio de cantora.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen investigaciones que aborden específicamente la historia o la obra de cantores campesinos de la comuna de Padre Hurtado.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Hayden, M. (2011) Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920). *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y

Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011. Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

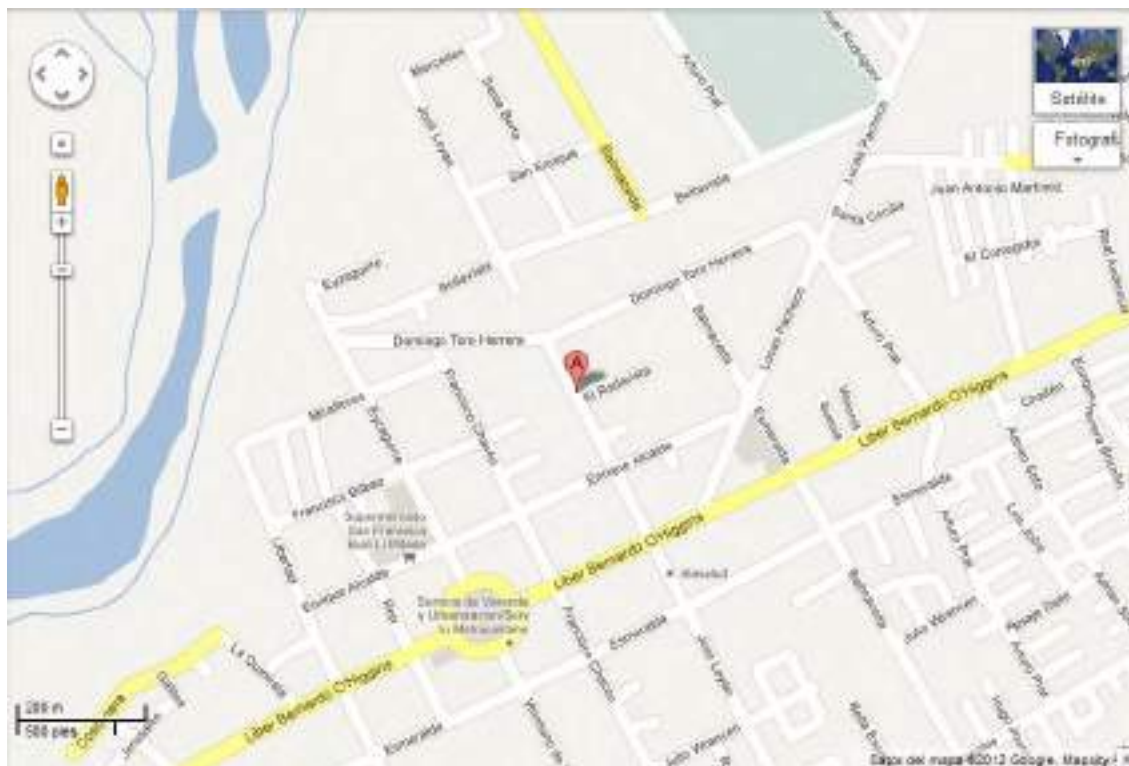
Loyola, M. (2006). *La Tonada: Testimonio para el futuro*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1973). *Tipos y cuadro de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*.

Pineda Libros. Serie Mayor. Primera edición, Noviembre 1973.

Marta Contreras Zapata. Representante de Huellas de Greda



José Leyán 581, Talagante. Taller Huellas de Greda. Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: Diciembre 2011

Lugar: Talagante

Localización: Talagante

Dirección: José Leyán 581

Teléfono: 28129245

995212047

Correo: huellasdegreda@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Alfarería, Cerámica, Loza

Antecedentes históricos de la tradición

- **Loceras de Talagante:** Esta artesanía de estilo muy particular que se remonta a la colonia con la influencia de las monjas Claras que enseñaban a las mujeres del pueblo sus artes y oficios y que continúa vigente en una reducida producción familiar. De brillantes colores e ingenuas formas, sus piezas no superan los 20 cm de altura y se moldean a mano, se olean y cuecen en forma muy rudimentaria. Luego se aplican los esmaltes de colores básicos en una labor minuciosa y delicada. Famosas son la imaginería religiosa como Cuasimodo, los Nacimientos y los picarescos retratos de frailes, beatas y demonios, todos confeccionados por “loceras” de Talagante con una técnica de barro fino, cocido y pintado con esmaltes.

A 35 kilómetros al sudoeste de Santiago se encuentra la Villa de Santa María de Talagante, hoy Talagante, fundada en 1837 durante la presidencia de Joaquín Prieto. En fechas del siglo XIX que no se han podido precisar con exactitud, comenzó a aparecer una cerámica policromada que perdura hasta el día de hoy, y que al igual que la cerámica de las monjas Claras y la de las hermanas Gutiérrez es un sello característico y diminutivo. Esta artesanía que es característica, tiene la particularidad de reproducir las tradiciones, costumbres y escenas cotidianas del mundo campesino, su naturaleza y fauna.

- **Origen:** Si bien es cierto la historia de la loca policromada de Talagante ha trascendido las fronteras de nuestro país, siendo reconocida en todo el mundo no todos conocen el origen, o como llegó a manos de la familia Díaz Jorquera (6 generaciones) la última en la actualidad muy bien representada por la artesana talagantina María Olga Espinoza.

La Corporación Histórica Patrimonial ACAI Talagante ha dado con unos archivos donde María Díaz Jorquera expone el verdadero origen y la forma en que esta artesanía pasó a ser parte de la vida diaria de su familia: “Yo aprendí esta artesanía cerámica policromada de mi madre, ella aprendió de su madre, y ya va en la 5ª generación, ellas nos comentaron desde niñas que esta artesanía provenía de las monjas Clarisas, pero como salió esto para afuera, porque esto era propio del convento, bueno este funcionó durante un tiempo como reclusorio de mujeres, y ellas al estar adentro aprendieron esta artesanía, dos de estas reclusas luego de cumplir sus años de condena fueron hospedadas por nuestra tatarabuela que era muy humanitaria y fue así que estas dos señoras traspasaron este arte a nuestra familia”.

En el mismo documental ella cuenta como se trabaja la greda para esta cerámica:

“Yo compro la greda en Pomaire pero en terrones secos, tengo que colarla y lavar la greda para que quede lo más fina posible, para botarle todos los terrones y arena, en los meses de calor cuesta más trabajarla, luego de cocerla y pintarla se le da un baño de cola”. Expone también que en los colegios en vez de enseñar a los niños a trabajar con plasticina podrían usar la greda, pidiendo que la tradición no termina finaliza contando que sus hijas continuaran con esta tradición familiar.

- **Artesanía Propia de Talagante:** Ciudad de larga tradición alfarera, Talagante ubicada a 35 km de Santiago, es la cuna de una cerámica típica, producto de una sola familia (Díaz Jorquera), que se ha preocupado de transmitirla de madre a hijas.

Son características de esta cerámica policromada las figuras de tamaño pequeño (20 centímetros) de carácter costumbrista y religioso. En ella se ha mantenido por años los mismos procedimientos de fabricación. La única variante que se ha presentado con el tiempo ha sido la pintura que en ella se utiliza, que antiguamente era fabricada por las mismas artesanas y que hoy es de tipo industrial. Como materias se usan la greda y la arena. Como herramientas las manos.

Las piezas producidas son obras de carácter escultórico, que reproducen tipos y costumbres populares de tamaño pequeño y de colores muy vivos. Ejemplo típicos personajes como el Cuasimodo, la fonda y la lavandera.

- **Inspiración:** Proviene de una base popular, el pueblo y sus costumbres, trabajos e inquietudes el que sirve de modelo. Podemos decir también que, al igual que en otras manifestaciones del folklore, como la poesía y el canto se pueden distinguir piezas inspiradas y relacionadas con lo “divino” y lo “humano”, como el Cuasimodo, el confesionario, la fonda, la topeadura y el tornillero.

Las característica primordial de narratividad de la cerámica de Talagante, proviene también la sencillez elemental de sus piezas, lo que permite una generalización de las características más sobresalientes de los tipos interpretados, condensando un conocimiento de lo chileno no por el tema y su interpretación, sino por su esencia misma, lo que demuestra el agudo sentido de observación de las loceras.

- **Estilo:** El estilo de la artesanía de Talagante de acuerdo con el contenido de sus temas, se puede entender como “contar un cuento de greda”, expresión que se aplica en lo argumental y lo formal.

La ornamentación se basa principalmente en la línea y el color. El empleo de la primera desemboca en dos resultados; uno mesurado y geometrizable propia de la cestería general de la cruz o de las botellas de vidrio con capas superpuestas de

tierra; otro ampuloso, denso y dinámico aunque sin abandonar la continuidad y el orden de secuencias en su ocupación del espacio visible en los estribos de gran factura.

- **Materia prima:** La materia prima es la greda, que se extrae en las mina de los cerros próximos al poblado. La fabricación de una vasija o pieza comienza con el momento de la pudrición de la greda, la cual se trabaja remojada e agua para que se hidrate y ablande para poderla modelar, esto por tres o cuatro días.

Luego se amasa y de modela con las manos. Una vez confeccionada se deja orear, para luego darle el acabado y pulido. Posteriormente se cuece en horno.

Descripción de la tradición

Actualmente no salen a buscar la greda, sino que llega la greda y esa hay que refinarla, pero en los últimos años traen la greda preparada. Si bien aprendieron, pero no se sigue todo el proceso, solo era necesario el poderlo conocer. Dentro de este grupo hay una compañera que vive en El Paico y descubrió greda lista para procesar así que probablemente retomarán el antiguo arte de la greda.

Se parte amasando la greda, se saca el aire, se agrega arena para darle firmeza a la figura. Después se va moldeando. Si se hace figura humana, la profesora enseñó que se elabora en base a figuras geométricas, como tronco y cabeza, después se pega piernas y extremidades. Así se les enseñó la técnica y esa es la que quieren mantener. Las figuras humanas originales son de cuello largo y se ocupaba molde para las caras. Todas las piezas son únicas, todas distintas. Después que se hace se deja secar, en verano, cinco o seis días, en invierno unas tres semanas. Posteriormente se hace la quema, primero se entibian, después en un tarro se hace una cama de papel de diario con carbón y con eucaliptus que da calor homogéneo, después se ponen los monitos y se tapa, hasta una dos o tres horas, y se sacan una vez que se deja enfriar. Ese mismo día se encola con cola de carpintero para darle el sello y que no absorba tanta pintura. Después se pinta. Cada una de las integrantes tiene su opción de colores. Cuando comenzaron habían pensado en tener una temática común, pero con el tiempo se dieron cuenta de que las habilidades eran distintas, es así como algunas hacen más figuras humanas.

De las figuras originales señalan: “nosotros no hacemos lo que hacen las maestras, Cuasimodos y otras figuras. Ya que sería copiar un trabajo, prefieren innovar ya que se creen que tienen que variar en las formas. Creemos que tenemos un respeto y una lealtad. La gente pide el huaso, el Cuasimodo, la amasandera, y le explicamos que tenemos que hacer una actualización de las temáticas. Yo no puedo hacer una amasandera en horno de barro porque no la veo, yo veo otras cosas, ya que hay otras temáticas mas actualizadas como la señora que está tendiendo en el tendedero de

mimbre, que yo lo vi, ya que mi mamá lo usaba en mi infancia, la cueca brava, la abuelita que es la vecina de mi compañera que vive en El Paico, el señor de los ajos lo vi en La Vega, la de los Melones, la señora pelando la gallina es mi mamá, el caqui es de la casa de Grete, son temáticas que nosotros vemos. El patrimonio evoluciona, hay que ver que se considera como tal, la técnica más que la misma figura. Nosotros conservamos la técnica actual, como el quemado de la cerámica”.

Motivo de la tradición

La agrupación Huellas de Greda partió en diciembre del 2012. Ximena (una de sus integrantes) llevaba cinco años con María Olga Espinoza que es de la familia original. Marta tomó el curso el año 2010. El año 2011 tomó el curso se invitó a participar a gente que quisiera darle un sentido cultural a este oficio, como también a quienes quisieran aprender. Así se certificaron y se quisieron agrupar de manera informar, y así comenzaron a hacerlo más en regla. Comenzaron a trabajar la greda y a pensar en el nombre; surgió Huellas de Greda, como forma de seguir la huella que dejó la cerámica talagantina en nuestro pueblo.

Marta Contreras indica que se interesó cuando estudió en la escuela de artesanos, donde aprendió en dos años cerámica. Siempre quiso saber dónde se encontraba la cerámica policromada de Talagante, pero no hay tienda ni nada, así vi que había un curso de cerámica policromada. Fue adquiriendo la técnica de cerámica que les enseñó la profesora, donde la hacen de piezas sólidas y no ahuecadas, donde se quema a campo abierto, en un tarro con leña en una fogata, es un aprendizaje nuevo para las personas que han tenido un aprendizaje más formal en torno a esta técnica.

Indican que “La gracia de esto es que hay un contexto histórico que se puede contar, como la señora que veo en la feria, los animalitos de mi parcela, el caqui de la casa de una compañera. El proceso es lento pero tiene una satisfacción importante”.

Particularidad de esta cerámica: el uso de los colores la hace particular. Antiguamente se hacía pintura, ellos hacían esos colores, los cuales quizás eran menos brillantes.

Huellas de greda la integran: Marta (Peñaflor), Ximena (Lonquén), Beatriz (El Paico), Gretel (Entre Talagante y Nantagua), Yenli (Talagante), Angélica (Talagante) y una socia honoraria que es mayor.

Convocantes

El propio interés de las alfareras por reunirse. Han ocurrido otras instancias que son convocadas por la Biblioteca de Talagante, la Corporación Cultural y el Consejo Regional de la Cultura y las Artes

La comunidad los recibe muy bien, pero hace falta mayor publicidad en torno a la cerámica.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la comuna de Talagante.

Temporalidad de ocurrencia

La dedicación es temporal, ya que se complementa con otras actividades.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición

- Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte.
- Falta del conocimiento en el proceso general productivo, ya que se simplifica este arte y tradición, quitándole el valor real al trabajo en alfarería.
- Falta de maestros: Las loceras originales son dos, la cuales no tienen mayor descendencia.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición

- Poca publicidad: falta de un espacio comunitario para la venta.
- Falta de ayuda de estamentos gubernamentales locales para potenciar su artesanía que le otorga identidad a la comuna.
- Poca valorización del trabajo: muchas veces no se está dispuesto a pagar por el precio justo del trabajo que se ofrece,

Transmisión de la tradición

Señalan: “Actualmente no hay gente aprendiendo el oficio. La corporación cultural de Talagante, enseña a hacer los monitos, pero no está muy avalado. Si bien tenemos que enseñar a los niños, ya que es la edad en que se pueden interesar. Se quiere enseñar que donde uno vive hay un origen alfarero y enseñar el amor por el trabajo manual”.

A futuro creen que ese oficio se va a mantener, ya que las mujeres que trabajan son de distintas edades y enfoques. También depende hartito de poder mostrar el producto, vender y tener los recursos para poder mantener este oficio, como una subsistencia.

Referencias bibliográficas

Barros Ovalle, L. (1989). *Talagante entre visto*. Santiago de Chile: Municipalidad de Talagante, Edit. Antártica.

Bustos Valdivia, H. (2008). *Historia de Talagante*. Chile: Corporación Cultural de Talagante.

Corporación Cultural de Talagante (2009). *Letras de Talagante: cuentos y poemas*. Santiago, Chile: Ediciones La Garza Morena.

González, N.; Murúa, M. (2010). *Cerámica policromada metropolitana: tradición e identidad*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Museo de Arte Popular Americano: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Ruiz-Tagle, C. (1987). Antología de Talagante. Ilustre Municipalidad de Talagante. <http://www.talagantemipueblo.cl/loceras-de-talagante-maria-diaz-y-olga-diaz-jorquera/>

<http://locerastalagantinas.blogspot.com/>

<http://www.culturatalagante.cl/museo/lineal/policromada.html>

Registro fotográfico



Marta Contreras en la Feria Internacional de Artesanía.

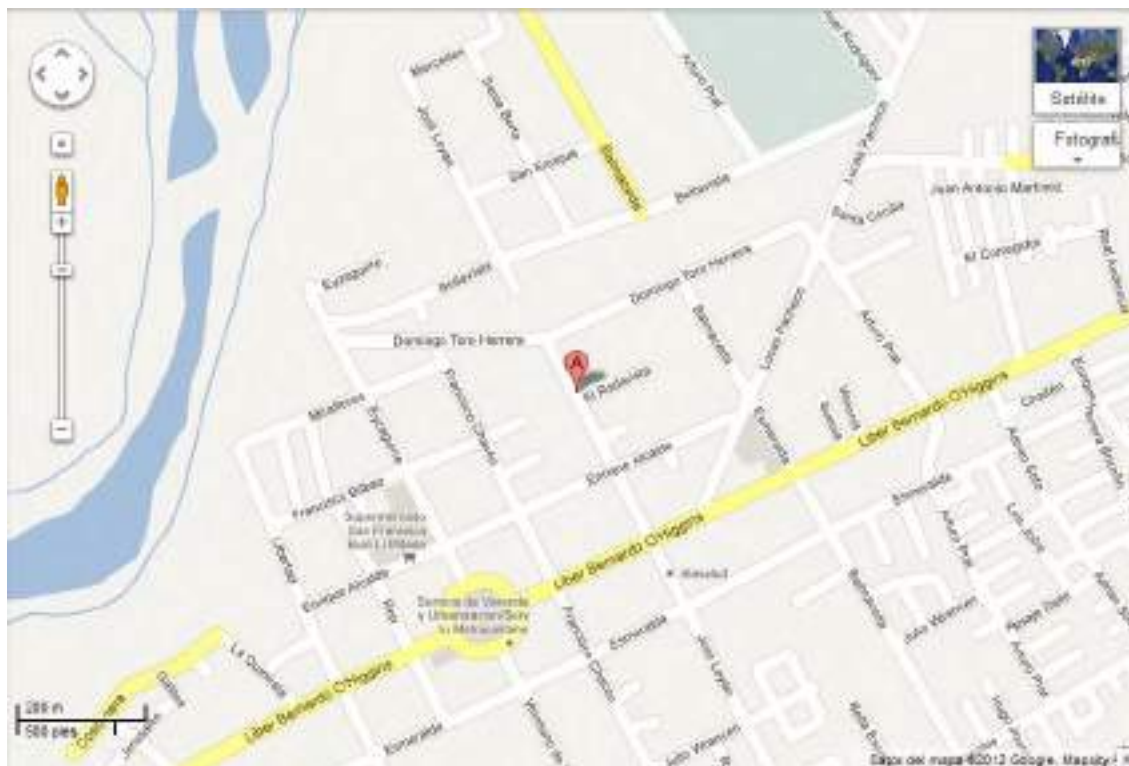


Marta y Ximena en la Feria Internacional de Artesanía.



Monitos de cerámica Policromada de Talagante.

Huellas de Greda



José Leyán 581, Talagante. Taller Huellas de Greda. Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: Diciembre 2011

Lugar: Talagante

Localización: Talagante

Dirección: José Leyán 581

Teléfono: 28129245 - 995212047

Correo: huellasdegreda@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Alfarería, Cerámica, Loza

Antecedentes históricos de la tradición

- **Loceras de Talagante:** Esta artesanía de estilo muy particular que se remonta a la colonia con la influencia de las monjas Claras que enseñaban a las mujeres del pueblo sus artes y oficios y que continúa vigente en una reducida producción familiar. De brillantes colores e ingenuas formas, sus piezas no superan los 20 cm de altura y se moldean a mano, se olean y cuecen en forma muy rudimentaria. Luego se aplican los esmaltes de colores básicos en una labor minuciosa y delicada. Famosas son la imaginería religiosa como Cuasimodo, los Nacimientos y los picarescos retratos de frailes, beatas y demonios, todos confeccionados por “loceras” de Talagante con una técnica de barro fino, cocido y pintado con esmaltes.

A 35 kilómetros al sudoeste de Santiago se encuentra la Villa de Santa María de Talagante, hoy Talagante, fundada en 1837 durante la presidencia de Joaquín Prieto. En fechas del siglo XIX que no se han podido precisar con exactitud, comenzó a aparecer una cerámica policromada que perdura hasta el día de hoy, y que al igual que la cerámica de las monjas Claras y la de las hermanas Gutiérrez es un sello característico y diminutivo. Esta artesanía que es característica, tiene la particularidad de reproducir las tradiciones, costumbres y escenas cotidianas del mundo campesino, su naturaleza y fauna.

- **Origen:** Si bien es cierto la historia de la loca policromada de Talagante ha trascendido las fronteras de nuestro país, siendo reconocida en todo el mundo no todos conocen el origen, o como llegó a manos de la familia Díaz Jorquera (6 generaciones) la última en la actualidad muy bien representada por la artesana talagantina María Olga Espinoza.

La Corporación Histórica Patrimonial ACAI Talagante ha dado con unos archivos donde María Díaz Jorquera expone el verdadero origen y la forma en que esta artesanía pasó a ser parte de la vida diaria de su familia: “Yo aprendí esta artesanía cerámica policromada de mi madre, ella aprendió de su madre, y ya va en la 5ª generación, ellas nos comentaron desde niñas que esta artesanía provenía de las monjas Clarisas, pero como salió esto para afuera, porque esto era propio del convento, bueno este funcionó durante un tiempo como reclusorio de mujeres, y ellas al estar adentro aprendieron esta artesanía, dos de estas reclusas luego de cumplir sus años de condena fueron hospedadas por nuestra tatarabuela que era muy humanitaria y fue así que estas dos señoras traspasaron este arte a nuestra familia”.

En el mismo documental ella cuenta como se trabaja la greda para esta cerámica: “Yo compro la greda en Pomaire pero en terrones secos, tengo que colarla y lavar la greda para que quede lo más fina posible, para botarle todos los terrones y

arena, en los meses de calor cuesta más trabajarla, luego de cocerla y pintarla se le da un baño de cola”. Expone también que en los colegios en vez de enseñar a los niños a trabajar con plastilina podrían usar la greda, pidiendo que la tradición no termina finaliza contando que sus hijas continuaran con esta tradición familiar.

- **Artesanía Propia de Talagante:** Ciudad de larga tradición alfarera, Talagante ubicada a 35 km de Santiago, es la cuna de una cerámica típica, producto de una sola familia (Díaz Jorquera), que se ha preocupado de transmitirla de madre a hijas.

Son características de esta cerámica policromada las figuras de tamaño pequeño (20 centímetros) de carácter costumbrista y religioso. En ella se ha mantenido por años los mismos procedimientos de fabricación. La única variante que se ha presentado con el tiempo ha sido la pintura que en ella se utiliza, que antiguamente era fabricada por las mismas artesanas y que hoy es de tipo industrial. Como materias se usan la greda y la arena. Como herramientas las manos.

Las piezas producidas son obras de carácter escultórico, que reproducen tipos y costumbres populares de tamaño pequeño y de colores muy vivos. Ejemplo típicos personajes como el Cuasimodo, la fonda y la lavandera.

- **Inspiración:** Proviene de una base popular, el pueblo y sus costumbres, trabajos e inquietudes el que sirve de modelo. Podemos decir también que, al igual que en otras manifestaciones del folclore, como la poesía y el canto se pueden distinguir piezas inspiradas y relacionadas con lo “divino” y lo “humano”, como el Cuasimodo, el confesionario, la fonda, la topeadura y el tornillero.

Las característica primordial de narratividad de la cerámica de Talagante, proviene también la sencillez elemental de sus piezas, lo que permite una generalización de las características más sobresalientes de los tipos interpretados, condensando un conocimiento de lo chileno no por el tema y su interpretación, sino por su esencia misma, lo que demuestra el agudo sentido de observación de las loceras.

- **Estilo:** El estilo de la artesanía de Talagante de acuerdo con el contenido de sus temas, se puede entender como “contar un cuento de greda”, expresión que se aplica en lo argumental y lo formal.

La ornamentación se basa principalmente en la línea y el color. El empleo de la primera desemboca en dos resultados; uno mesurado y geometrizable propia de la cestería general de la cruz o de las botellas de vidrio con capas superpuestas de tierra; otro ampuloso, denso y dinámico aunque sin abandonar la continuidad y el orden de secuencias en su ocupación del espacio visible en los estribos de gran

factura.

- **Materia prima:** La materia prima es la greda, que se extrae en las mina de los cerros próximos al poblado. La fabricación de una vasija o pieza comienza con el momento de la pudrición de la greda, la cual se trabaja remojada e agua para que se hidrate y ablande para poderla modelar, esto por tres o cuatro días.

Luego se amasa y de modela con las manos. Una vez confeccionada se deja orear, para luego darle el acabado y pulido. Posteriormente se cuece en horno.

Descripción de la tradición

Actualmente no salen a buscar la greda, sino que llega la greda y esa hay que refinarla, pero en los últimos años traen la greda preparada. Si bien aprendieron, pero no se sigue todo el proceso, solo era necesario el poderlo conocer. Dentro de este grupo hay una compañera que vive en El Paico y descubrió greda lista para procesar así que probablemente retomarán el antiguo arte de la greda.

Se parte amasando la greda, se saca el aire, se agrega arena para darle firmeza a la figura. Después se va moldeando. Si se hace figura humana, la profesora enseñó que se elabora en base a figuras geométricas, como tronco y cabeza, después se pega piernas y extremidades. Así se les enseñó la técnica y esa es la que quieren mantener. Las figuras humanas originales son de cuello largo y se ocupaba molde para las caras. Todas las piezas son únicas, todas distintas. Después que se hace se deja secar, en verano, cinco o seis días, en invierno unas tres semanas. Posteriormente se hace la quema, primero se entibian, después en un tarro se hace una cama de papel de diario con carbón y con eucaliptus que da calor homogéneo, después se ponen los monitos y se tapa, hasta una dos o tres horas, y se sacan una vez que se deja enfriar. Ese mismo día se encola con cola de carpintero para darle el sello y que no absorba tanta pintura. Después se pinta. Cada una de las integrantes tiene su opción de colores. Cuando comenzaron habían pensado en tener una temática común, pero con el tiempo se dieron cuenta de que las habilidades eran distintas, es así como algunas hacen más figuras humanas.

De las figuras originales señalan: “nosotros no hacemos lo que hacen las maestras, Cuasimodos y otras figuras. Ya que sería copiar un trabajo, prefieren innovar ya que se creen que tienen que variar en las formas. Creemos que tenemos un respeto y una lealtad. La gente pide el huaso, el Cuasimodo, la amasandera, y le explicamos que tenemos que hacer una actualización de las temáticas. Yo no puedo hacer una amasandera en horno de barro porque no la veo, yo veo otras cosas, ya que hay otras temáticas mas actualizadas como la señora que está tendiendo en el tendedero de mimbres, que yo lo vi, ya que mi mamá lo usaba en mi infancia, la cueca brava, la abuelita que es la vecina de mi compañera que vive en El Paico, el señor de los ajos lo vi en La

Vega, la de los Melones, la señora pelando la gallina es mi mamá, el caqui es de la casa de Grete, son temáticas que nosotros vemos. El patrimonio evoluciona, hay que ver que se considera como tal, la técnica más que la misma figura. Nosotros conservamos la técnica actual, como el quemado de la cerámica”.

Motivo de la tradición

La agrupación Huellas de Greda partió en diciembre del 2012. Ximena (una de sus integrantes) llevaba cinco años con María Olga Espinoza que es de la familia original. Marta tomó el curso el año 2010. El año 2011 tomó el curso se invitó a participar a gente que quisiera darle un sentido cultural a este oficio, como también a quienes quisieran aprender. Así se certificaron y se quisieron agrupar de manera informar, y así comenzaron a hacerlo más en regla. Comenzaron a trabajar la greda y a pensar en el nombre; surgió Huellas de Greda, como forma de seguir la huella que dejó la cerámica talagantina en nuestro pueblo.

Indican que “La gracia de esto es que hay un contexto histórico que se puede contar, como la señora que veo en la feria, los animalitos de mi parcela, el caqui de la casa de una compañera. El proceso es lento pero tiene una satisfacción importante”.

Particularidad de esta cerámica: el uso de los colores la hace particular. Antiguamente se hacía pintura, ellos hacían esos colores, los cuales quizás eran menos brillantes.

Huellas de greda la integran: Marta (Peñaflor), Ximena (Lonquén), Beatriz (El Paico), Gretel (Entre Talagante y Nantagua), Yenli (Talagante), Angélica (Talagante) y una socia honoraria que es mayor.

Convocantes

El propio interés de las alfareras por reunirse. Han ocurrido otras instancias que son convocadas por la Biblioteca de Talagante, la Corporación Cultural y el Consejo Regional de la Cultura y las Artes

La comunidad los recibe muy bien, pero hace falta mayor publicidad en torno a la cerámica.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la comuna de Talagante.

Temporalidad de ocurrencia

La dedicación es temporal, ya que se complementa con otras actividades.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

- Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte.
- Falta del conocimiento en el proceso general productivo, ya que se simplifica este arte y tradición, quitándole el valor real al trabajo en alfarería.
- Falta de maestros: Las loceras originales son dos, la cuales no tienen mayor descendencia.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición

- Poca publicidad: falta de un espacio comunitario para la venta.
- Falta de ayuda de estamentos gubernamentales locales para potenciar su artesanía que le otorga identidad a la comuna.
- Poca valorización del trabajo: muchas veces no se está dispuesto a pagar por el precio justo del trabajo que se ofrece,

Transmisión de la tradición

Señalan: “Actualmente no hay gente aprendiendo el oficio. La corporación cultural de Talagante, enseña a hacer los monitos, pero no está muy avalado. Si bien tenemos que enseñar a los niños, ya que es la edad en que se pueden interesar. Se quiere enseñar que donde uno vive hay un origen alfarero y enseñar el amor por el trabajo manual”.

A futuro creen que ese oficio se va a mantener, ya que las mujeres que trabajan son de distintas edades y enfoques. También depende harto de poder mostrar el producto, vender y tener los recursos para poder mantener este oficio, como una subsistencia.

Referencias bibliográficas

Barros Ovalle, Ladislao (1989). *Talagante entre visto*. Santiago de Chile: Municipalidad de Talagante, Edit. Antártica.

Bustos Valdivia, Hernán (2008). *Historia de Talagante*. Chile: Corporación Cultural de Talagante.

Corporación Cultural de Talagante (2009). *Letras de Talagante: cuentos y poemas*. Santiago, Chile: Ediciones La Garza Morena.

González, Nury. Murúa, Macarena (2010). *Cerámica policromada metropolitana: tradición e identidad*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Museo de Arte Popular Americano: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Ruiz-Tagle, Carlos (1987). *Antología de Talagante*. Ilustre Municipalidad de Talagante.
<http://www.talagantemipueblo.cl/loceras-de-talagante-maria-diaz-y-olga-diaz-jorquera/>

<http://locerastalagantinas.blogspot.com/>

<http://www.culturatalagante.cl/museo/lineal/policromada.html>

Registro fotográfico



Marta y Ximena en la Feria Internacional de Artesanía.



Monitos de cerámica Policromada de Talagante.

Joselito Seimen Melo Villarroel



Avenida Los Libertadores 1158. Taller Muebles Forjarte. El Monte. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 16 de agosto de 1963

Lugar: Hospital de Talagante

Localización: Comuna de El Monte

Dirección: Av. Los Libertadores 1158

Teléfono: 09240 86 35

mueblesforjarte@gmail.com

www.mueblesforjarte.cl

Ámbito del PCI UNESCO: Artesano en fierro forjado

Antecedentes históricos de la práctica

Las forjas en hierro es una tradicional actividad del desarrollo de las artes en Chile. Las primeras labores fueron realizadas por artesanos foráneos, los cuales se fueron perfeccionando principalmente en los talleres de los jesuitas de Calera de Tango. Constituidos en talleres, elaboraban artefactos rústicos y otros de gran categoría artística, para el uso ornamental y práctico de la arquitectura, y el uso doméstico.

Con el tiempo y la llegada de nuevos estilos, este oficio fue desapareciendo, encontrándose actualmente pocos cultores que se dedican a la forja en hierro.

Descripción de la práctica

Se enciende un fuego y atisba en una fragua con carbón, donde se calienta el hierro y se comienza a dar golpes al hierro para darle la forma que se quiere lograr.

Motivo de la manifestación

Comenzó haciendo restauraciones de faroles. Posteriormente fabricó faroles y otros elementos como réplicas de faroles y rejas. Se dio cuenta que la forja en hierro era su vida y que de esto él quería transformar su sustento.

Convocantes

Son únicos los artesanos en forja en hierro, en la comuna de El Monte.

Condición de emplazamiento

Algunos talleres aislados a lo largo del territorio nacional.

Temporalidad de ocurrencia

Es un oficio del cual subsiste, con un taller formado y personal contratado, que funciona permanentemente.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

La poca venta de los productos se transforma en un riesgo, al no poder obtener una retribución económica para poder comprar materiales y subsistir.

No existe una formalidad en el poder transmitirlo. En torno a ello si se muere el maestro

desaparece la tradición.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La falta de ayuda es un factor de riesgo que considera el cultor, principalmente para poder exponer los productos y venderlos, tanto en el ámbito comunal como en festivales y actividades desarrolladas.

Existe un potencial mercado, pero falta el apoyo para la salida de los productos, como así mismo la capacitación en ese mismo ámbito. Sin la venta no se puede subsistir este oficio, ya que hay que costear materiales e insumos de trabajo.

Falta un reconocimiento de la comunidad ante un trabajo que es tradicional y parte de las herencias tradicionales de la creación de nuestro patrimonio artístico.

Transmisión de la práctica

Cuando salí del colegio comencé a trabajar cosas con fierro. Autodidacta en la tema de las forja. La primera forja la hizo a los 25 años en la casa de Pedro de Valdivia, ahí tenía una fragua, en esa época hacía faroles. Tenía un taller propio pero no tenía lugar donde vivir como propio. Sin embargo en sus inicios tuvo un trabajo distinto a la forja, ya que esta tarea no daba para vivir, dedicando el tiempo libre a esta actividad.

Le ha enseñado a su hijo, quien aprendió y le traspasó los conocimientos, al igual que a un sobrino, que son aquellos que componen el taller.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística.

Registro fotográfico



Joselito Melo Villarroel

Iriana Larenas Serrano



Los Libertadores 1015, El Monte. Casa de la Sra. Iriana Larenas Serrano. Viñita Santa Adela. Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 12 de Junio de 1934

Lugar: Manantiales

Localización: Comuna de El Monte

Dirección: Los Libertadores 1015 “Viñita Santa Adela”

Chicha Bicentenario

Teléfono: 028181190

Ámbito del PCI UNESCO: productor Chichero.

Antecedentes históricos de la práctica

Los orígenes de la fabricación de chicha se remontan a tiempos inmemorables dentro de la cultura latinoamericana. Sin embargo en Chile central, lo que hoy conocemos como “chicha” se hace referencia al producto obtenido del procesamiento de la uva.

En El Monte, no existe un registro del origen de la chicha o plantaciones de vides. Según se podría inferir, puede haber sido influencia de los monjes franciscanos, quienes asentados en estas tierras desde mediados del siglo XVI, habrían traído desde el exterior parras, las que plantaron para obtener vino de misa y cubrir sus propias necesidades.

Muchas las familias que habitaban la zona, lo hacían en terrenos abundantes, divididos en chacras o parcelas, las cuales plantaban abundantemente hortalizas, frutales y vides. De ellas producían la chicha, mediante un complejo proceso. La producción estaba destinada al consumo doméstico y para las celebraciones.

El esposo de la Sra. Iriana, Salvador Jara, trabajaba produciendo chicha. Él era del El Monte, nacido y criado en Lo Chacón. Él trabajaba en la producción como una tradición familiar. La Sra. Iriana se interesó en continuar con esta práctica una vez que falleció su esposo en el año 1992, de quien había aprendido todas las técnicas del cultivo y del procesamiento de la uva. Por lo que continuó trabajando, ahora con la ayuda de un primo.

Descripción de la práctica

La producción de chicha es temporal, ocurre en los meses de marzo y abril de cada año, etapa en que ocurre la maduración de la uva. La cepa que se ocupa es la denominada “moscatel”. Todo el proceso es parte de un largo trabajo durante todo el año. Se inicia con el cuidado de las parras, hay que podarlas, cultivarlas, desinfectarla. Las parras que posee tienen más de 50 años. Todos los productores artesanales cultivan la uva, la cosechan y procesan.

En primer lugar se revisan las parras, ya que hay racimos que están maduros y otros verdes, ya que se tiene que sacar solamente la uva madura. Se extrae de la parra la uva, transportándose en cajas, donde se limpian y comienzan a la molienda. El jugo que se extrae cae en la piqueta, desde ahí se filtra y pasa directamente al fondo de cobre de cerca 600 litros. Temprano se prepara el fuego, el cual se va controlando. Sobre este se coloca el fondo de cobre y se cuece por cinco horas en total. En todo el proceso se pierde un porcentaje en la cocción. En este proceso se genera una espuma la cual se va retirando.

La chicha tiene su proceso en modo de prepararse. Una de las reglas es no meter mano

antes de hervir, ya que se puede cortar. Recién cuando aflora la espuma blanca al momento de hervir, se puede proceder a manipular, procediendo a retirarla con un espumador de cobre. Una vez que se termina con el proceso de la cocción se deja reposar para que enfríe del hervor y se deposita en las tinajas de greda y se tapa.

En su casa hay dos hectáreas de parras, la cual un 50% es de ella, y la otra de una persona a quien vendió el terreno pero no tiene mayor interés en producir. La Sra. Iriana produce cerca de 5.000 litros al año, la cual se vende principalmente en septiembre. Además en los últimos años está produciendo vino pipeño.

La buena calidad de su chicha le llevó a obtener el Premio Bicentenario, el cual fue entregado por el Club de Huasos Gil Letelier, quienes en conjunto con el periodista Alipio Vera, buscaban la chicha que tomaría el Presidente de la República para la celebración de la Parada Militar en el año 2010. El Presidente tomó dos años seguidos la chicha de la Viñita Santa Adela.

Motivo de la práctica

El principal motivo de esta tradición es poder obtener un producto de calidad, bebestible con contenido de grado alcohólico moderado que se diferencia del vino en torno al dulzor que posee y su misma elaboración. El proceso de la chicha era más rudimentario y requería de menores implementos, por lo que su producción era masiva. Su uso es constante en el diario vivir, como en las celebraciones festivas de las casas de la zona.

Convocantes

Dentro de la comuna ella y otro productor pequeño son los únicos que elaboran chicha. A ellos los están apoyando permanentemente otros organismos como el SAG.

Condición de emplazamiento

Este tipo de manifestación se realiza a lo largo del territorio campesino de la zona central, donde hay productores de uvas. Sin embargo la producción en esta zona ha decaído, a pesar del favorable clima apto para el cultivo y correcto asoleamiento de las uvas y la cepa particular que se encuentra en esta localidad, la cual por años ha sido cultivada y perfeccionada en la zona.

Temporalidad de ocurrencia

La frecuencia en que se manifiesta la práctica, está dada por temporalidad del cultivo

de las uvas en su producción una vez al año. Posteriormente se guarda el producto y dependiendo de la forma de elaboración comienzan los respectivos procesos.

Su uso masivo se debe principalmente a las celebraciones patrias en el mes de septiembre, donde el producto se vende como un brebaje tradicional de la cultura nacional.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Podemos mencionar entre los factores más relevantes:

- No hay interés por parte de las nuevas generaciones de jóvenes el aprender.
- Quiebre de la tradición familiar: los hijos de los actuales productores no quisieron aprender o seguir con esta tradición. Emprendieron otros rumbos profesionales y ven que esta práctica es poco rentable para ellos, además de no interesarse en el cultivo de la uva y producción de la chicha.
- Falta de dedicación a la práctica de la manifestación: junto con otros factores externos, la falta de dedicación a la producción y la comodidad de adquirir el producto va desapareciendo la tradición y también la enseñanza informal.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Se pueden mencionar:

- Falta de recursos monetarios para invertir en el cultivo de las vides: tienen poca capacidad para plantar, aumentar la producción y mejorar la calidad de las vides.
- La pequeña producción no entrega los recursos suficiente para subsistir: la dedicación a la práctica debe ser temporal.
- Amenazas producto de plagas: provoca la desaparición de la cepa.
- Crecimiento poblacional urbano sin planificación: exterminio de las vides por el cambio del uso del suelo.
- Hay que solicitar permisos sanitarios y de venta: este trámite muchas veces se hace engorroso para los productores.

Transmisión de la práctica

Se transmite principalmente por tradición familiar por medio del aprendizaje y la práctica del cultor. Era el caso de su esposo, quien trabajó desde siempre la producción de chicha como tradición familiar. Antes lo hacía como ayuda para su padre, donde se

formó en el aprendizaje de esta práctica, por medio de la observación. Su padre hacía una producción casera para uso familiar.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística. Se pudo comprobar la existencia de registros fotográficos personales en medio electrónicos y un texto editado recientemente en la comuna.

Bibliografía

<http://www.youtube.com/watch?v=AuEVRFum2ug>

<http://www.latercera.com/noticia/nacional/2010/09/680-291991-9-iriana-larenas-serrano-la-productora-de-la-chicha-del-bicentenario.shtml>

<http://www.clubgilletelier.cl/eventos-y-noticias-ano-2011/item/156-selecci%C3%B3n-de-la-%E2%80%9Cchicha-presidencial%E2%80%9D.html?tmpl=component&print=1>

Registro fotográfico



Sra. Iriana con los socios del Club de Huasos Gil Letelier, año 2010. Fuente:
<http://www.clubgilletelier.cl>



Sra. Iriana en la Viñita Santa Adela



Bodega de la Viñita Santa Adela



Bodega de la Viñita Santa Adela

Olga Álvarez Carreño



Baquedano 843, Parada Monteverde, El Monte. Casa de la Sra. Olga Álvarez Carreño. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 1930

Lugar: Lo Chacón, El Monte.

Localización: Comuna de El Monte

Dirección: Baquedano 843

Teléfono: 093272201 (Sra. María Angélica Mejías)

Ámbito del PCI UNESCO: cantora popular.

Antecedentes históricos de la práctica

Los orígenes del canto campesino provienen de la época de la Conquista y la Colonia en América. Soldados y funcionarios de la corona española trajeron consigo versos, canciones y romances de origen principalmente andaluz, que ahora representan una tradición arraigada en el folclor de la zona centro-sur del país, fusionando elementos de la cultura mestiza y otros propiamente indígenas (CNCA, 2012: 118)

Descripción de la práctica

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en decimas o sextinas, interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino.

Se deriva de la motivación de compartir, reunirse en familia y poder disfrutar de un alegre momento. De igual modo a la hora de componer sus sextinas y payas. El mismo cultor relata su vida en sextinas, las que compone espontáneamente en determinados momentos de su existencia.

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos.

Otra de las practicas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético e improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 148)

Este canto sincrético paso a formar parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, vales y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa. Los hombres, por su parte, desarrollaron una lírica de carácter más serio y didáctico, adquiriendo un rol significativo en las celebraciones religiosas, utilizando la forma métrica de la décima y el guitarrón como instrumento. A este oficio se le conoce como “canto a lo poeta”, y ese puede ser Canto a lo humano o Canto a lo divino. Así, el cantor “apoetado” es propio de la zona centro-norte de Chile, mientras que la cantora campesina lo es de la zona centro-sur (CNCA, 2012: 118)

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrados, bíblicos, sobre la Virgen, los

santos y los angelitos. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas.

Motivo de la práctica

Amenizar las fiestas y las reuniones familiares con música campesina. La no existencia de medios en el mundo campesino, ciertamente obligaba a buscar nuevas formas de entretenimiento tanto en la cotidianidad como en los periodos de celebración. Ahí nace la composición e interpretación de melodías y ritmos, que narran en su esencia hechos de la vida, relatos reales, historias de lugares o vivencias.

Para el caso de la señora Olga Álvarez Carreño, fue su entorno familiar el que marcó su vida. En su familia se cantaba, se tocaba la guitarra y se festejaba para las fiestas. Su madre cantaba, entonaba cuecas y otras melodías. Fue la figura materna, la imagen femenina, la que marcó la infancia y la afición por la música, como así mismo era parte de un rol que en el campo chileno es tradicional. Los niños no cantaban, no los dejaban cantar, al menos en instancias oficiales. A medida que ellos fueron creciendo, iban cobrando mayor participación, siempre primero lo hacía su madre y seguido a ella la Sra. Olga y su hermano. Ella recuerda que: “Con mi hermano que era pequeño cantábamos, y como no teníamos con que tañar, mi hermano tomaba un tarro y lo tomaba para tambor. Yo le llevaba la primera voz y él la segunda. La gente siempre decía que nos deberían haber llevado a la radio. Después nos separamos y a lo lejos cantábamos cuando nos reunía”.

Ella en la escuela comenzaba a pensar las cosas, y aprendió algunas nociones de música y guitarra, tareas que dejó de lado al casarse, ya que se dedicó al trabajo en la casa y a cuidar de sus hijos. Se sumaba, al hecho de que su esposo no compartía que ella dedicara tiempo al cultivo de la música y las tradiciones. Recuerda: “mi marido no me dejaba ir a ensayar, igual me arrancaba, porque me gusta, me tira, al igual que andar inventando canciones”.

Fue en el año 2002, cuando participando de un encuentro de adultos mayores en la comuna de El Monte, en un paseo se comenzó a formar el grupo en que actualmente participa: Surcadores de la Amistad.

Desde ese momento comenzó a pensar los pedacitos de estrofas que anteriormente recordaba y de las cuales ya había olvidado alguna, por lo que comenzó a inventar, las agregó a las otras. Fue así como surgió la idea de transformar las historias en canciones, y señala: “dije que voy andar diciendo versos sino mejor transformarla en canciones. Yo

conocía versos, pero solo comunes, las historia las hacia verso y los versos en canciones”.

Respecto a la composición de las canciones señala: “Las canciones cuando las pienso la escribo. Por la noche me veían a la memoria los versos, pero al otro día se me olvidaban, así que en la noche me despertaba y lo escribía y no se me olvidaban, al otro día leía lo que había escrito. Cuando escribo trato de acordarme de las cosas que pongo, cuando escribo las de El Monte, pongo todo mi empeño, todo mi corazón. Cuando canto siento como que estuviera contenta”.

De acuerdo la musicalización: “Yo misma le pongo música a los versos, pero me hace falta que alguien me enseñe como hacerlo. Porque yo ponía melodía con las otras canciones, pero me dijeron que era malo. Antes cantaba solamente en la casa. La parte del folclor estaba dormida. Yo no hablaba, ya que vivía aislada, tenía vergüenza, ahora ya nadie me para”.

La música y el canto forman parte de ella, es una liberación como lo expresan sus versos:

Yo quiero volar

Soy una palomita,
es cierto y no puedo más
yo soy un pájaro triste
que canta por no llorar.
Cantando yo he de querer
cantando yo he de vivir,
y como no se llorar,
cantando yo he de morir.
Quiero volar, quiero volar
y hasta el cielo poder llegar.
Y van pasando los años
y es cierto mi caminar
hay cosas que en este mundo
uno no puede olvidar.
Quisiera que en este mundo
hubiera mucha alegría,
un pajarito en su jaula
cantaba y así decía:
quiero volar, quiero volar.
Y yo quisiera volar
y recorrer por el aire

quisiera llegar al cielo
a juntarme con mi madre.

Convocantes

Se trata de una manifestación que realizaba originalmente en las reuniones familiares, donde se compartía a través del trabajo, la comida y la convivencia.

Ella que aprendió de su madre y en la escuela, transmitió parte de esta tradición a sus hijos, sin embargo, algunos siguen y solamente uno compone.

El municipio local ha involucrado por medio de sus programas de adulto mayor y desarrollo comunal al folclor, con buenos resultados hasta el anterior gobierno local. El actual (2008-2012) ha desvinculado los espacios donde podían desarrollarse el cultivo de las tradiciones locales, dando menor cabida al folclor y la música tradicional. Sin embargo sigue siendo una entidad fundamental en el desarrollo y difusión de este arte.

Condición de emplazamiento

Este tipo de manifestación se realiza a lo largo del territorio campesino de la zona central-norte de Chile, indistintamente de su condición geográfica.

Temporalidad de ocurrencia

La frecuencia en que se manifiesta la práctica, está dada por la espontaneidad de la misma. La cantora por lo general canta y compone todo el día.

Su principal desarrollo y expresión, actualmente, es durante los ensayos que tiene con el grupo folclórico y cuando se realizan festivales, al igual que en ciertas instancias de la vida familiar.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Los factores de riesgo son dados por la falta de cultores de esta disciplina, de quienes compongan canciones, canten y creen música. De acuerdo a ello, la transmisión de esta práctica señala la señora Olga: “mis hijos aprendieron a cantar por mí, pero ninguno compone, solo el mayor compone, pero no lo ha hecho público. Él es director de un conjunto en Australia”.

Es importante el poder transmitir esta disciplina y poder rescatar las creaciones populares que se dan en ciertos contextos, como un modo de incentivar la práctica y conocimiento musical.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La falta de ayuda es un factor de riesgo que considera el cultor. Esta se traduce en la falta de apoyo para realización de esta actividad, ya sea por medio de festivales comunales o para la compra de implemento adecuado, vestimenta e instrumentos para el conjunto. Si bien, en el caso particular que presentamos, se han ganado algunos fondos que le permitieron al conjunto obtener algunos recursos, estos son insuficientes para poder mantener vigente el grupo.

Cree que también hay poca asesoría y ayuda en torno a lo que es el derecho de autor, ya que ella muchas veces ha prestado canciones y otros las han tomado como propias y las han musicalizado. De Igual forma ella tomaba música de otras y las adaptaba a los temas que componía.

Cree además que falta que a ellos alguien le enseñe sobre música, tanto de instrumentos como de música, para que puedan auto valerse en ese campo, sin tener que recurrir a otros folclorista.

Transmisión de la práctica

Se manifiesta en el ámbito familiar, considerando importante el que no es una imposición el perpetuar las raíces folclóricas, ya que es un sentimiento debe nacer del propio interesado. Además cree que debiera transmitirse más en las escuelas y colegios, para dar a conocer este incalculable valor.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística de la zona de El Monte. Sin embargo se han grabado alguno de sus temas y presentado en radios, festivales y por otros folcloristas, que han hecho que la labor de la Sra. Olga sea reconocida entre sus pares.

Recientemente se realizó un video producido por el Municipio de El Monte, mediante su departamento de Cultura: Tesoros Humanos Vivos, donde la Sra. Olga Álvarez fue premiada.

Bibliografía

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Registro fotográfico



Sra. Olga Álvarez Carreño.



María Angélica Mejías y Olga Carreño, integrantes de Surcadores de la Amistad.

Basilio Mendoza Adasme



Casa de la familia del entrevistado ubicada en la calle Eusebio Lillo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 24 de Noviembre De 1961

Lugar de nacimiento: Talagante

Localización: Isla de Maipo

Correo: jbasolca@gmail.com

Web: www.radioisla.cl

Ámbito del PCI UNESCO: Artes del espectáculo

Especialidad: Bailarín de cueca

Antecedentes históricos de la tradición y práctica danzaria

El Nacimiento de la cueca se cifra hacia 1824, en Perú, según investigaciones de Carlos Vega a la fecha de su partida. Fue bautizada con el nombre de zambaclueca, zambacueca, zamacueca y, hoy día, cueca. También la oí nombrar como zamba culeca en norte de Perú (Loyola y Cádiz, 2010: 23).

Desde una perspectiva sociocultural, “Las danzas surgen, se desarrollan y transforman conforme a las influencias culturales del lugar donde se localizan. De este modo, las influencias hispánicas, aborígenes y africanas fueron determinantes en la conformación de la gama de danzas folklóricas” (Guzmán, 2007: 18).

Ahora bien, “Existen distintas teorías respecto de su origen y de su llegada a Chile, sin embargo se ha logrado llegar a consenso en cuanto a su relación con la zamacueca y sus antecedentes arábigo-andaluces”¹⁹ (Memoria Chilena, 2004a).

Su presencia puede ser reconocida a lo largo de todo el territorio nacional, variando la forma coreográfica y musical según la zona geográfica en que se interprete, pero siempre conservando un patrón común que la hace ser un baile único y diferenciado. Asimismo, ha tenido dos funciones predominantes: en primer lugar, el entretenimiento, bailándose en fondas y fiestas con gran algarabía; en segundo lugar, la función documental, en la medida en que actúa como transmisora de la tradición oral en la voz de cantores populares.

En el aspecto estrictamente musical, posee un esquema formal unitario, con una sección repetida que termina formando un fragmento musical de 52 compases, al que se le llama pie. Su duración bordea el minuto veinte segundos. Generalmente se bailan tres pies de cueca.

Su estructura lírica está compuesta por dos estrofas y un remate, con rima en los versos pares. La primera estrofa es una cuarteta, compuesta por cuatro versos de ocho sílabas. La segunda es una seguidilla de siete versos que alternan entre siete y cinco sílabas; el cuarto verso se repite con el agregado de las exclamaciones “sí” o “ay sí” y se conoce como “verso guacho”. La rima de la seguidilla debe ser, siempre, consonante. Al momento del canto, la cueca finaliza con dos versos de siete y cinco sílabas

¹⁹ Para mayor detalle respecto al origen de la cueca se recomienda revisar la página de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecaorigen>

respectivamente, con rima consonante, que se conocen como pareado, cerrojo o remate.

El contenido temático es variado y sumamente rico en términos poéticos. Sus letras son románticas, costumbristas y, desde fines de la década del cincuenta, relacionadas a los bajos fondos de las grandes urbes, estilo conocido como cueca brava o chora.

Si bien originalmente se interpretaba preferentemente en salones, chinganas o quintas de recreo, a medida que pasó el tiempo se hizo música frecuente en restaurantes, salones de evento y ceremonias oficiales. Durante el siglo XX, incluso, ocupó cierta importancia en los medios de comunicación masivos a través de la interpretación en conjuntos de música típica, identificándose así con la estilizada figura artística del huaso (Memoria Chilena, 2004a).

Descripción de la tradición y práctica danzaria

Basilio Mendoza trabaja como taxista en Santiago, fue así como conoció a la maestra Margott Loyola con quién desarrollo una amistad. En este marco, ella tomó contacto con el club de huasos La Villita de Isla de Maipo, del cual fue nombrada socia honoraria. En el desarrollo de esta amistad, ella invitó a Basilio a integrarse al conjunto folklórico Palomar, donde participó desde el año 1998 durante ocho años. El entrevistado nos cuenta que el grupo Palomar realiza proyección folklórica, lo que consiste en interpretar las danzas en la forma más genuina en que se desarrollan y bailan en las diversas localidades de nuestro país.

Actualmente integra el grupo Taller Calahuala, integrado mayoritariamente por profesores y personas de distintas edades. Una agrupación con un cuerpo de bailarines y un grupo de músicos.

Respecto al grupo Taller Calahuala, este se ha presentado en diversos espectáculos a nivel internacional, de los cuales destaca su participación en el año 2012 donde represento a Chile en Corea en una especie de Olimpiada del folklore.

Motivo de la tradición y práctica danzaria

El motivo de su participación como bailarín dentro del grupo es mantener la tradición del baile, en el sentido de mostrar cómo se desarrollan las danzas de manera más genuina en el campo chileno.

A nivel personal, su interés es mostrar al público lo que él aprendió de sus padres, lo que está cargado de una tradición familiar y que es propio de su condición de isleño.

Cuando baila quiere representar un Sentimiento, donde se evoca la experiencia Campesina. La Cueca nunca se baile igual, no posee una estructura rígida.



Familia del entrevistado en la fiesta de la Virgen de la Merced en el año 2011. Fuente: 3 Entrevistado.

Convocantes

El Taller Calahuala es un colectivo con 23 años de trayectoria en la difusión y estudio del canto y las danzas de nuestro país. Un número significativo de sus integrantes son profesores.

El colectivo se reúne en la Parroquia Sagrada Familia ubicado en la comuna de Macul. Diferentes organizaciones apoyan la labor de esta agrupación.

Condición de emplazamiento

Las presentaciones del Taller Calahuala por lo general se realizan en recintos techados de diversa índole. No obstante, en ocasiones se desarrollan al aire libre.

Temporalidad de ocurrencia

La agrupación se reúne todos los sábados a realizar ensayos y prácticas, en el caso de estar preparando una presentación, giras o encuentros, las reuniones se realizan de manera más constante. Las fechas de presentaciones obedecen a calendarios y programaciones anuales, como también a las actividades a las cuales son invitados.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y práctica danzaria

El entrevistado plantea que la enseñanza formal de la cueca ha dificultado la conservación de la cueca tradicional, pues obliga a los aprendices a estructurar el baile en función al conjunto de pasos preestablecido, dejando en un segundo plano la interpretación.

De este modo, la enseñanza y transmisión de la cueca se hace muy difícil cuando se está formando a un bailarín profesional, el cual ya viene con el aprendizaje tradicional. Al respecto, se señala como desafío la posibilidad de re-educarlo respecto a la esencia del baile, es decir, que comprenda que lo que aprendió (La cueca formal) fue adaptada para bailarla en un escenario y no corresponde a la esencia y tradición del baile.

Al respecto argumenta el origen del baile. Rodolfo Reyes Zárate, director del ballet de México, fue contratado en conjunto con otros investigadores para crear la cueca de salón o cueca artística que se masificó en Chile en la época del sesenta.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y práctica danzaria

Se reconoce a nivel general, que los colectivos y agrupaciones que estudian y difunden las danzas y el canto folklórico no posee un apoyo permanente de instituciones públicas. Como ejemplo de esta situación, el conjunto Palomar —una de las agrupaciones más relevantes del país— no tiene un lugar de ensayo estable.

A nivel general, el entrevistado sostiene que en nuestra sociedad no existe un conocimiento de la esencia del folklor nacional.

Finalmente, a nivel del vestuario, existe una pérdida de identidad del vestuario de los bailarines de cueca. Las vestimentas que se utilizan no respetan el origen y las características tradicionales de los bailes.

Transmisión de la tradición y práctica danzaria

En Isla de Maipo desarrolla un programa radial con el propósito de difundir el folklore chileno. Chile país de rincones, es el nombre del programa que se realizan los días

domingo.

Finalmente, el entrevistado apoya aspectos formativos y de desarrollo de contenidos del grupo de folklore Raíz isleña.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y práctica danzaria

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden la práctica de la cueca en Isla de Maipo.

A nivel personal, el entrevistado posee registros fotográficos y audiovisuales de su intervención como bailarín de cueca en las diversas presentaciones y actividades en las cuales ha participado.



El entrevistado en compañía del Alcalde de Isla de Maipo y Francisco Astorga en la celebración de la navidad campesina en el año 2008. Fuente: 3 Entrevistado.

Bibliografía

Garrido, P. (1976). *Biografía de la cueca*. Editorial Nascimento. 2ª edición revisada. Santiago de Chile.

Guzmán, D. (2007). *La Cueca Urbana. Antecedentes históricos y sociales de la danza de tradición popular*. Memoria para optar al Título de profesor especializado en danza. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de danza. Santiago, Chile

Loyola, M. & Cádiz, O. (2010). *La Cueca: danza de la vida y la muerte*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Memoria Chilena (2004a). La Cueca. Presentación. El símbolo más puro de nuestra identidad. Sitio Web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lacueca

Memoria Chilena (2004b). La Cueca. Origen. Sitio Web: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecaorigen>

Navidad Campesina en la medialuna La Villita. En: <http://www.islademaipo.cl/noticias/noticia.php?codigo=420>

Agrupación de Cuasimodistas de Isla de Maipo



Ubicación del santuario de la Virgen de la Merced en Isla de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 150 personas

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1932

Lugar: Casa Parroquial, Santuario Nuestra señora de la Merced

Localización: Isla de Maipo

Correo: jbasolca@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos/ Fiesta religiosa

Especialidad: Fiesta de Cuasimodo, Cuasimodo

Antecedentes históricos de la Fiesta de Cuasimodo

“El Cuasimodo o “Correr a Cristo” es una fiesta que surge en Chile durante el periodo colonial (SIGPA, 2011). Su origen se remonta al Concilio de Trento proclamado por la iglesia católica entre 1545 y 1563, el cual estableció como obligación que todos los creyentes debían acudir a comulgar al menos una vez al año, en Pascua de Resurrección, sin importar su aislamiento geográfico ni sus dificultades físicas de desplazamiento. Desde aquí se crea la necesidad de llegar con la Comunión hasta los hogares de ancianos y/o enfermos católicos que no podían acercarse a la Iglesia, muchos de los cuales vivían en recónditas zonas rurales, lejos de los poblados.

Ya en la época republicana temprana, específicamente en el periodo anárquico (1825-1830, aprox.), la inestabilidad política del momento, según variados historiadores, influyó en un aumento de la delincuencia, presentándose gran cantidad de bandoleros rurales que acechaban a los transeúntes en la soledad del campo. De acuerdo a la tradición oral, el Cuasimodo surgió gracias al celo de unos sacerdotes Dominicos que salían a llevar la comunión a los enfermos dispersos por los campos durante la Pascua, montados a caballo y llevando el Santísimo bajo el poncho. Los sacerdotes que recorrían largos caminos despoblados portando utensilios sagrados de plata, oro y otros objetos de valor comenzaron a ser presa fácil de estos hambrientos forajidos. Por otra parte, el mal estado de los caminos y la premura que solían tener estas carrozas por acaparar gran cantidad de feligreses en largas distancias, provocaba una gran cantidad de accidentes y contratiempos de todo tipo, quedando los sacerdotes y sus colaboradores abandonados en medio de la nada. Ante esto, grupos de pobladores rurales creyentes ofrecieron crear caravanas especiales de resguardo, que a manera de escolta acompañaran la carroza del cura en sus sagrados viajes de Comunión. Los jinetes de escolta indicaban el recorrido y, eventualmente, protegían al sacerdote de asaltos durante el trayecto.

Según el historiador Juan Guillermo Prado (2012) la primera descripción de la Fiesta de Cuasimodo fue realizada por la viajera británica Mary Graham en el año 1822. Es sorprendente observar como en esta descripción se señalan características del Cuasimodo que perduran hasta hoy, donde en medio de una algarabía de campanas y jinetes, un sacerdote se trasladaba a entregar la Comunión a los enfermos. Al respecto, la aparición de Cuasimodo por esos años, vino a disminuir la ocurrencia de ataques de bandoleros a transeúntes en los caminos rurales del valle central.

Ya a mediados del siglo XIX, es menester referirse a las declaraciones que realiza el político argentino Domingo Sarmiento en 1842, refiriéndose a Cuasimodo: “Estas mojigangas (fiestas) están hoy relegadas a algunos villorrios insignificantes, y es de esperar que en honor de la religión y la civilización desaparezcan de todas partes (...). En un pago inmediato (de Santiago) llamado Renca, se reúne el paisanaje a caballo en

la placeta inmediata a la iglesia el día de Cuasimodo en que se acostumbra a llevar en gran ceremonia el viático a los enfermos. El cura sale a caballo, y la inmensa turba de caballeros que lo acompañan, dan tales carreras, tal polvareda levantan, tantas pechadas dan con los caballos y tal algazara hacen, que más visos tiene de un combate o de unas cañas (fiesta ecuestre), que de un acompañamiento de cristianos que reverencian y adoran las sagradas formas” (Prado, 2012: 14). Muchos otros políticos, religiosos y pensadores criticaron a Cuasimodo como una fuente de borracheras, orgías y expresión fútil del bajo pueblo, pensándose que bastaría con un par de ruidos de sable para hacerla desaparecer. Sin embargo, arraigada en lo más profundo de la cultura chilena que recién se perfilaba en aquel siglo XIX, en el uso del caballo, del huaso chileno y la devoción católica, Cuasimodo se transformó en la institución religiosa-popular más importante de la zona central y una de las más masivas de Chile.

Dentro de la bibliografía consultada, se registra como antecedente que en 1975 “un informe del Equipo Pastoral del Santuario Nacional de Maipú indicaba” que se efectuaba Cuasimodo en Isla de Maipo (Prado, 2012: 69). Una estadística realizada el año 1977 determinó que en Isla de Maipo corrieron Cuasimodo 50 jinetes y 60 ciclistas (Ibíd.).

Descripción de la Fiesta de Cuasimodo

Cuasimodo es una procesión a caballo. Corresponde a uno de los actos más nobles que realiza el huaso una vez al año, el domingo posterior a la pascua de resurrección. El huaso acompaña a sacerdote a dar la comunión a los enfermos, formando una escolta que protege el tránsito del párroco y del santísimo sacramento. La Agrupación de Cuasimodistas de Isla de Maipo funciona y se reúne en la antigua casa parroquial en el Santuario de la Virgen de la Merced.

En relación al origen de la Fiesta de Cuasimodo, no existen registros escritos que señalen su fecha exacta. No obstante, el estandarte del Cuasimodo de Isla de Maipo data de 1932, año en el cual don Luis Darío Mendoza corre su primer Cuasimodo. Según la historia oral, sería ese el año en que se organiza el grupo de cuasimodistas de Isla de Maipo, antes de eso solo se juntaban y corrían de manera irregular.

En palabras del entrevistado, la Fiesta de Cuasimodo: “Es una de las misiones más nobles que espera el huaso una vez al año cumplir, para dar la comunión a los enfermos”.

Antiguamente, existía la tradición que al final del recorrido los cuasimodistas corrían una especie de carrera. La idea era que ganaba quién llegaba primero a la iglesia y ponía la bandera. El ganador se adjudicaba el honor de acompañar al huaso al interior del templo a dejar al sagrario. Con el tiempo, esa tradición se perdió por lo peligroso de

realizar corridas en el pavimento, pues antes era de tierra la calle principal.

En la actualidad, el recorrido de la Fiesta de Cuasimodo abarca casi todos los sectores de la comuna, excepto el sector de la Villita que es el más alejado. En el mes de junio se celebra la festividad del Sagrado Corazón, ocasión en la cual se realiza la Fiesta de Cuasimodo en dicho sector, específicamente el último domingo de junio. Esta actividad solo se realiza a caballo, debido a que el sector es netamente rural.

En la fiesta participan alrededor de 100 jinetes y 50 ciclistas. La composición es mayoritariamente de varones. Durante el año los cuasimodistas no tienen actividades ni participan como agrupación de forma activa en la iglesia. Por lo general, los integrantes del grupo llegan el día del Cuasimodo, o se integran un mes antes de la festividad para participar de la organización y planificación de la misma.

Solo parte de la directiva participa de las demás actividades de la iglesia, de las cuales destaca la Fiesta de la Virgen de la Merced, donde los huasos forman parte de la procesión.



A la Izquierda, don Luis Darío Mendoza con 89 años, quizás uno de los cuasimodistas activos más longevos de Chile, Fotografía de la década de los ochenta. Fuente: 3 Entrevistado.

La confección de los pañuelos es realizada por cada una de las familias. Con la visita del papa Juan Pablo II, desde la asociación Nacional se tomó la decisión de que el pañuelo fuese de color blanco. No obstante, el Cuasimodo y los corredores de Isla de Maipo continúa utilizando pañuelos de color, con lo cual se mantiene la tradición y cada persona conserva su identidad.

Las familias hermocean sus casas con flores y en la entrada preparan un altar para indicar que ahí existe un enfermo. En el recorrido, uno de los cuasimodistas se encarga de la campanilla, haciéndola solar para señalar que en este lugar se deben detener. Los huasos forman el arco de banderas y dos de ellos acompañan al párroco en la visita al interior de la casa.

El entrevistado señala que este es el momento más importante, pues en él los corredores perciben el acto noble que están realizando. Se visitan entre 90 y 100 personas. Afuera de la casa los huasos continúan con los vítores en favor de Cristo rey, dándole ánimo y entregando la energía que sienten los huasos en ese día de fiesta.

La idea es que vayan rotando las cuasimodistas que escoltan al párroco, pues según nos señala el entrevistado, este “es un momento mágico, donde se conocen todo tipo de hogares. Los familiares se emocionan al ver a su ser querido en el momento de la comunión, esto es lo que lo convierte en un momento mágico, eso es lo más relevante, más allá de la algarabía y los vítores del recorrido de la calle”.

Tradicionalmente, al finalizar la Fiesta de Cuasimodo se vuelve a la iglesia y se celebra una misa, luego se va a dejar el Santísimo Sacramento al sagrario del Santuario. No obstante, ha acontecido en las últimas décadas que algunos años la Fiesta de Cuasimodo ha coincidió con la fiesta de la vendimia. Cuando esta situación ha ocurrido se han dado dos alternativas de finalización, la primera es que al final se cierre con una misa masiva en la plaza; o por el contrario, que la misa se realice en la mañana antes de la partida. En las ocasiones en que la Fiesta de Cuasimodo no ha coincidido con la fiesta de la vendimia, la actividad concluye con un almuerzo de camarería.

Motivo de la Fiesta de Cuasimodo

A juicio del entrevistado, la motivación principal para correr Cuasimodo es la fe popular. Es algo innato: “no se concibe que el huaso no sea católico. Es la herencia que se traspasó de los españoles, que proviene de los caballeros medievales”.

Convocantes

En la Fiesta de Cuasimodo participan diferentes actores de la sociedad civil, organizaciones religiosas, como también del gobierno comunal, dentro de los cuales se destacan en el apoyo general a: la Ilustre Municipalidad de Isla de Maipo, Carabineros, Bomberos, Radio Isla de Maipo, la Viña Santa Ema, entre otras. Para el almuerzo que se ofrece a los corredores el día de la Fiesta de Cuasimodo se cuenta con la cooperación de la comunidad Isleña.

Condición de emplazamiento

La Fiesta de Cuasimodo involucra el recorrido y la procesión de una gran cantidad de jinetes y bicicletas por las calles de las zonas urbanas de Isla de Maipo, como también, por caminos rurales de algunos sectores rurales de la comuna. Asimismo, involucra las casas donde hay enfermos y el Santuario de la Virgen de la Merced lugar donde se da inicio a la procesión.

Temporalidad de ocurrencia

La Fiesta de Cuasimodo se realiza el primer domingo después de semana Santa. El huaso debe preparar su caballo un mes antes, además de alistar su apero y levantarse muy temprano el día de Cuasimodo.

El día de la fiesta el huaso se levanta aproximadamente a las cinco de la mañana a ensillar el caballo, para luego dirigirse a la iglesia. El recorrido desde el templo parte aproximadamente a las siete de la mañana. El itinerario es preparado por el sacerdote quien ya tiene el listado de enfermos que serán visitados para entregar la comunión. Esta planificación se organiza y ordena con la agrupación para determinar el recorrido final de la fiesta. Los corredores terminan el recorrido aproximadamente a las dos de la tarde.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

Desde una perspectiva interna la Agrupación de Cuasimodistas de Isla de Maipo, manifiesta que uno de los factores materiales que hace difícil la mantención de correr Cuasimodo montado a caballo, son los altos costos asociados a mantener y criar los caballos y la dificultad para conservarlos en el pueblo. No obstante para estos corredores existe la opción de correr en bicicleta.

Factores de riesgo respecto a la realización de la Fiesta de Cuasimodo

El entrevistado reconoce que históricamente han existido algunos factores de riesgo que han afectado la realización de la Fiesta de Cuasimodo, los cuales se trata de problemas que han tenido con las autoridades religiosas. Fue en los años 50 cuando el cura no estuvo de acuerdo con la fiesta, por lo cual los huasos tuvieron que correr solos y visitar a los enfermos por su cuenta.

Transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

Ser cuasimodistas en Isla de Maipo responde a una tradición familiar que se cultiva y reproduce con mucha fuerza. Cada familia se encarga de ir formando e integrando a sus miembros más jóvenes dentro del grupo de cuasimodistas. Algunas de las familias, han desarrollado un ritual de traspaso de la responsabilidad de continuar con la tradición de Cuasimodo dentro de su familia. Este rito consiste en la entrega de las espuelas y la manta por parte de un abuelo hacia su nieto. Con este acto simbólico se demuestra el compromiso del nuevo integrante por continuar con la tradición de correr a Cristo (reportaje canal 13, en bibliografía).

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden el origen y la historia de la Fiesta Cuasimodo en Isla de Maipo. Existe el anhelo dentro de la agrupación de poder realizar una investigación que rescate los orígenes de esta festividad en la comuna. A nivel personal, los miembros de la Agrupación de Cuasimodistas poseen registros fotográficos y audiovisuales de la Fiesta de Cuasimodo.



Familia de cuasimodistas que se participan de la fiesta de la Virgen de la Merced en el año 2011. Fuente: 3 Entrevistado.

Bibliografía

Memoria Chilena (2004) Página Web: Cuasimodo, Religiosidad Popular. Memoria Chilena. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam). En sitio web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=religiosidadpopular

Prado, J. G. (2012). *Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino*. Segunda edición. Editorial Alba S. A.

Reportaje de Isla de Maipo, canal 13 Reporteros: http://www.youtube.com/watch?v=2mE_6vz_Sow (minuto 4:51)

Fiesta de la Virgen de la Merced



Ubicación del santuario de la Virgen de la Merced en Isla de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 2.500 participantes aprox.

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1899

Lugar: Santuario Nuestra señora de la Merced

Localización: Isla de Maipo

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Fiesta Religiosa

Antecedentes históricos de la fiesta religiosa

Según el historiador Alberto Moreira, Isla de Maipo fue un reducto de la etnia picunche, que se asentó en el terreno rodeado de ríos que producía un delta con diferentes terrenos como islas. Este asentamiento permitió que luego surgiera espontáneamente el poblado, sin que nadie lo fundara (Etnomedia, 2006).

Existen varias versiones del origen de la fiesta de la Merced de Isla de Maipo, sin embargo a juicio del historiador Guillermo Inostroza, la fuente más confiable está contenida en los relatos de la escritora María Graham que en su libro *Diario de mi residencia en Chile 1822-1823*, exponen los antecedentes de la fiesta que se realizaba en El Monte, lugar desde donde se trajo la imagen de la Virgen hasta Isla de Maipo:

Lo que ella vio en San Francisco de El Monte el 24 de Septiembre de 1822, en un homenaje de los indígenas a la Virgen de La Merced (...). Fui a la plaza, donde se encuentran la iglesia y el convento de los franciscanos y algunas buenas casas. Me llamó la atención una gran multitud aglomerada a la puerta de una de ellas. Había un grupo de huasos a caballo, con la cabeza descubierta, como si estuvieran ejecutando un acto de devoción. La muchedumbre me abrió paso cortésmente y vi, con no poco asombro, nueve personas que danzaban, como dicen los españoles, con mucho compás. Formaban una figura parecida a la de un juego de bolos, alrededor de un muchacho vestido de una manera grotesca, que de cuando en cuando cambiaba de lugar con otros dos, uno de los cuales tenía Una guitarra y el otro un rabel (Inostroza, 1999, s/p).

La Virgen de la Merced se veneraba en El Monte, en aquella época producto de la persecución que sufrieron los simpatizantes de Los Hermanos Carrera, parte de los devotos se vieron obligados se a sacar la imagen de la Virgen para llevarla a un lugar seguro, que para el caso fue Isla de Maipo por su difícil acceso producto de su condición de aislamiento geográfico generada por la fuerza del río Maipo (Etnomedia, 2006).

Desde su llegada, la imagen de la Virgen comienza a ser venerada por los devotos que llegaron de El Monte. En este sentido, el historiador Guillermo Inostroza sostiene que la danza o baile indio descrito por la escritora inglesa, fue el precursor del actual Baile Chino que se realiza en la Fiesta de la Virgen de la Merced.

Ahora bien, la fuente historiográfica oral y escrita da cuenta de lo acontecido en 1899 cuando comenzó un severo temporal que aumento el caudal del río Maipo y provocó graves inundaciones en Isla de Maipo, además de desbordes e inundaciones en Santiago

y Talagante, entre otras localidades de la región (Inostroza, 1999, s/p).²⁰

Descripción de la fiesta religiosa

La procesión tiene una extensión aproximada de cinco kilómetros. El recorrido comienza en la Iglesia ubicada en la calle Santelices. La procesión da la vuelta por la calle Eusebio Lillo, donde gira a la izquierda por Manuel Rodríguez, continúa por esta calle hasta la esquina de Cortez donde dobla a la izquierda; luego la procesión avanza hasta Santelices esquina Izaga, donde se dobla a la izquierda por Santelices rumbo al Santuario.



El grupo de los Portadores del anda de la Virgen de la Merced en la fiesta del año 2012. Fuente: Tito Alarcón (Identidad y Futuro 2012).

Motivo de la fiesta religiosa

La motivación principal que tienen los diferentes grupos que participan de la Fiesta de la Virgen de la Merced, tiene que ver con la promesa realizada en 1899 luego que se cumpliera el milagro: “Esa era una promesa en la cual comprometían por siempre: “Celebraremos todos los años una grandiosa fiesta en honor a la Virgen, llamándola desde el instante que se realizara el milagro de que río buscara un cause alejado del pueblo, ¡protectora de los Isleños!” (Díptico).

²⁰ Para mayor detalle de los acontecimientos que dan origen a la fiesta de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo, se recomienda revisar el libro: Historia de Isla de Maipo, capítulo IV: El pueblo que gracias a un milagro pudo existir, en: <http://www.inoschile.cl/idm/idm104.htm>

Convocantes

Cada año se estima que participan más de 10.000 personas. En la Isla de Maipo todo se abarrota de gente. Todo el pueblo, sus instituciones y organizaciones participan de la celebración que comprende el día de la procesión y las celebraciones ecuménicas que comienzan 40 días antes.

Respecto a la procesión, destacan el grupo de los bailantes chinos, clubes de huasos, cuasimodistas, bailes religiosos, las Camareras, la Guardia, como también todas las instituciones públicas y privadas, como las fuerzas de orden, seguridad y los bomberos. Naturalmente, las autoridades religiosas y miembros de la iglesia se constituyen en uno de los actores destacados de la organización.

La fiesta es parte de la identidad de los habitantes de Isla de Maipo. Según los entrevistados, es en este lugar donde se realiza la novena más grande de Chile. Durante cuarenta días se reza la novena, todas las instituciones, actores públicos y privados tienen un día destinado en el templo que tiene una capacidad de 300 personas.

Condición de emplazamiento

La fiesta de la Virgen de la Merced se realiza por las calles de la localidad de Isla de Maipo. Las actividades ecuménicas que forman parte de la celebración mayor de la Fiesta se desarrollan al interior del Santuario.



Grupo de Bailantes Chino, como se aprecia, los niños pequeños pueden participar de la procesión en brazos de sus padres o familiares. Fuente: Tito Alarcón (identidad y Futuro 2012).

Temporalidad de ocurrencia

La fecha del milagro es el 24 de septiembre, la fiesta se realiza el domingo próximo más cercano a esa fecha.

A las 11 de la mañana es la misa solemne de la Fiesta de la Virgen de la Merced. Diferentes autoridades eclesiósticas, políticas y comunitarias están presentes. Luego se termina la misa y la imagen se traspasa al anda, quedando a cargo de su cuidado el grupo de la Guardia.

Antes de la procesión se realiza el saludo de los diferentes bailes religiosos, de los clubes de huasos con aproximadamente mil jinetes. La salida de la procesión se realiza entre 4:30 y 5:00 de la tarde. La duración de la procesión es de aproximadamente tres horas. El orden de los grupos dentro de la procesión es el siguiente: primero va el colegio de las religiosas, atrás de ellas los bailes religiosos. En primer lugar, la Diablada, lo sigue el Baile Chino, luego las Camareras, y después los grupos parroquiales, con los sacerdotes y enseguida el Anda de la Virgen de la Merced. Atrás de la imagen vienen los fieles y público asistente.

Durante el recorrido se hacen cinco giros en 360 grados, con el propósito de mostrar la imagen al público. El primer punto es Gálvez y Eusebio Lillo, después en Eusebio Lillo con Manuel Rodríguez, el tercer punto es Manuel Rodríguez con Cortés, el cuarto es llegando a Santelices con Izaga, y la última es en el frontis del templo. Según la opinión de los entrevistados, los giros se constituyen en momentos de alta expectación para los asistentes y observadores de la procesión.

Al final de la procesión se entona la canción nacional, momento en que los cargadores realizan el último esfuerzo físico y se encuentran muy cansados producto de la extensa jornada. Posterior a esto, se deja el anda en banquillos, se baja la imagen que ingresa nuevamente al templo, y se reparten las flores a los asistentes. La gente se agolpa y existe mucha algarabía y desorden para recibir las flores con que se adornó el anda.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la fiesta religiosa

Los entrevistados señala que no existen factores de riesgo que pongan en peligro la transmisión y la mantención de la fiesta religiosa.

Factores de riesgo respecto a la realización de la fiesta religiosa

Los entrevistados señala que en la actualidad no existen factores de riesgo que pongan en peligro la realización de la fiesta religiosa.



Baile de Diablada que participa de la fiesta de la Virgen de la Merced en el año 2012. Fuente: Tito Alarcón (identidad y Futuro 2012).

Transmisión de la fiesta religiosa

Existe un consejo parroquial que funciona durante todo el año, en este consejo están presentes los representantes de todos los grupos y organizaciones que cumplen funciones en la festividad. El consejo sesiona y se reúnen todos los meses del año.

Las distintas organizaciones participantes de la fiesta poseen métodos de transmisión específicos de su tradición.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la fiesta religiosa

La fiesta de la virgen de la Merced posee un registro documental audiovisual realizado por Etnomedia (2006) financiado con fondos del CNCA a través de Fondart y del Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Respecto a fuentes bibliográficas, destaca la publicación del historiador Guillermo Inostroza: Historia de Isla de Maipo, donde se describir los hechos que dan origen y fundamentan la Fiesta religiosa aquí descrita.



Grupo de huasos que participa de la Fiesta de la Virgen de la Merced del año 2012. Fuente: Tito Alarcón (identidad y Futuro 2012).

Bibliografía

Etnomedia (2006). Isla de Maipo. Fiesta de la virgen de la merced. Documental: 37^o minutos. Con aportes del Consejo de la Cultura y las Artes, Fondart; y el Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. En: <http://www.youtube.com/watch?v=3ZyhKfOcvmc&feature=relmfu>

Inostroza, G. (1999). *Historia de la Isla de Maipo*. En: <http://www.inoschile.cl/idm/index.htm>

Origen de la Fiesta de Nuestra Señora de la Merced de Isla de Maipo. Parroquia – Santuario Nuestra Señora de la Merced. Díptico.

Grupo de Bailantes Chino



Ubicación del santuario de la Virgen de la Merced en Isla de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 120 personas aprox.

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1899

Lugar: Iglesia de Isla de Maipo

Localización: Isla de Maipo

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Bailantes Chino

Antecedentes históricos de la tradición

Según el historiador Alberto Moreira, Isla de Maipo fue un reducto de la etnia Picunche, que se asentó en el terreno rodeado de ríos que producía un delta con diferentes terrenos como islas. Este asentamiento permitió que luego surgiera espontáneamente el poblado, sin que nadie lo fundara (Etnomedia, 2006).

Existen varias versiones del origen de la fiesta de la Merced de Isla de Maipo, sin embargo a juicio del historiador Guillermo Inostroza, la fuente más confiable está contenida en los relatos de la escritora María Graham que en su libro *Diario de mi residencia en Chile 1822-1823*, exponen los antecedentes de la fiesta que se realizaba en El Monte, lugar desde donde se trajo la imagen de la Virgen hasta Isla de Maipo:

Lo que ella vio en San Francisco de El Monte el 24 de Septiembre de 1822, en un homenaje de los indígenas a la Virgen de La Merced (...). Fui a la plaza, donde se encuentran la iglesia y el convento de los franciscanos y algunas buenas casas. Me llamó la atención una gran multitud aglomerada a la puerta de una de ellas. Había un grupo de huasos a caballo, con la cabeza descubierta, como si estuvieran ejecutando un acto de devoción. La muchedumbre me abrió paso cortésmente y vi, con no poco asombro, nueve personas que danzaban, como dicen los españoles, con mucho compás. Formaban una figura parecida a la de un juego de bolos, alrededor de un muchacho vestido de una manera grotesca, que de cuando en cuando cambiaba de lugar con otros dos, uno de los cuales tenía Una guitarra y el otro un rabel (Inostroza, 1999, s/p).

La Virgen de la Merced se veneraba en El Monte, en aquella época producto de la persecución que sufrieron los simpatizantes de los hermanos Carrera, parte de los devotos se vieron obligados se a sacar la imagen de la Virgen para llevarla a un lugar seguro, que para el caso fue Isla de Maipo por su difícil acceso producto de su condición de aislamiento geográfico generada por la fuerza del río Maipo (Etnomedia, 2006).

Desde su llegada, la imagen de la Virgen comienza a ser venerada por los devotos que llegaron de El Monte. En este sentido, el historiador Guillermo Inostroza sostiene que la danza o baile indio descrito por la escritora inglesa, fue el precursor del actual Baile Chino que se realiza en la Fiesta de la Virgen de la Merced.

Ahora bien, la fuente historiográfica oral y escrita da cuenta de lo acontecido en 1899 cuando comenzó un severo temporal que aumento el caudal del río Maipo y provocó graves inundaciones en Isla de Maipo, además de desbordes e inundaciones en Santiago

y Talagante, entre otras localidades de la región (Inostroza, 1999, s/p).²¹

La gente mayor —hace cincuenta años atrás— se juntaba alrededor del brasero para contar la historia de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo. Ahí conversaban de las inundaciones que acontecieron en Isla de Maipo en 1898, se hablaba del fraile (en vez del cura). La historia cuenta que hubo unas lluvias de varios días que hicieron que la Isla de Maipo quedara aislada, entonces, los lugareños se empezaron a inquietar porque seguía lloviendo copiosamente por varios días seguidos. Ocurrió que se acercaron al fraile para pedirle la imagen de la virgen para llevarla en romería a la puntilla, en el sector de la Patagua; un grupo llegó al sector más peligroso y dejaron la imagen ahí. Pasado unas horas se acabó la lluvia, y todo el pueblo de Isla de Maipo atribuyó el milagro a la Virgen de la Merced. Es así, como al día siguiente se acercan al fraile para solicitar que se realice una celebración en agradecimiento por el milagro.

En esos años, el patrono de Isla de Maipo era San Antonio, producto de este milagro fue desplazado por la Virgen de la Merced la cual fue nombrada la patrona del pueblo.

Transcurrido los primeros años de la procesión, existían los siguientes grupos: estaban las Beatas, el grupo que hoy se denomina las Camareras, que se preocupan del vestuario de la virgen; existían los huasos que acompañaban a la virgen en sus caballos, con sus mejores vestimentas, se sacaban el sombrero y mostraban su respecto, se trataba de personas que tenían un patrimonio económico. Entonces, existía un grupo de personas sin mayores recursos económicos, que quería hacer un acto de agradecimiento a la virgen, en esa época se hablaba de los chinos (orientales), que venían a trabajar en el servicio doméstico en las casas de los hacendados; con esta comparación, este grupo de personas propuso que para el día de la fiesta podían realizar actividades de limpieza o servicio para servir a la virgen como agradecimiento, dentro de su pobreza.

Es así como surge la idea de que este grupo que participaría en la fiesta, el fraile propone que “con bombos y platillos ellos ocuparon una posición antes de la Virgen en la procesión”, con el objetivo de ir anunciando su paso. Planteó la idea que hicieran bulla, con tarros, con bombos y platillos.

De ahí empieza a existir un orden del concepto de bailantes chinos. Por otro lado, se hablaba que en El Monte había unos hombres que danzaban con unos vestidos largos, idea que se reproduce en este nuevo baile, donde se toma este tipo de traje largo de los chinos (orientales) limpiadores, trabajadores, el cual se modificó con las telas más llamativas que existían en el mercado.

En términos rítmicos, la danza se estructuró en base a un ritmo original, el cual no se

²¹ Para mayor detalle de los acontecimientos que dan origen a la fiesta de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo, se recomienda revisar el libro: Historia de Isla de Maipo, capítulo IV: El pueblo que gracias a un milagro pudo existir, en: <http://www.inoschile.cl/idm/idm104.htm>

asemeja a ninguna danza de tipo china. Los bailantes quisieron darle un ritmo a los sonidos que crearon, lo que con el tiempo se fue dando al tipo de baile que se desarrolla actualmente. La música también es un ritmo propio, uniforme, que se vale de cajas, bombos y acordeón. En general, se acompañan de 8 cajas, 2 bombos y 2 acordeones.

Descripción de la tradicional y práctica danzaria

El grupo de participantes va variando año a año. En ocasiones participan 70 personas y en otros años pueden llegar hasta 130 bailantes chinos. La edad no es un requisito invalidantes para ingresar al grupo. Existe la posibilidad de integrar a niños muy pequeños como bailantes, los cuales participan de la procesión en brazos de sus padres con la vestimenta tradicional.

Cada integrante del grupo se costea sus instrumentos y vestimenta. El vestuario consiste en zapatos o zapatillas, más el traje y el sombrero. Algunos Chinos se dejan bigotes. El pañuelo va en la mano derecha para el lado de afuera. Los trajes se pueden cambiar año a año, o se acondicionan. Los Chinos solo utilizan el traje en la fiesta, para rendir un homenaje a la Virgen y nunca lo utilizan en otro contexto que no sea la festividad.

Una de las características principales es que los Chinos deben bailar toda la procesión y al final deben permitir su ingreso al santuario. Según la tradición, los mayores son los que van más cerca de la Virgen.

Dentro de la organización, existe una persona a cargo del cuidado de los detalles y estructura del Baile Chino, el cual pone especial atención en los niños.

Uno de los momentos importantes posterior a la misa de mediodía, es el saludo que los Chinos le hacen a la Virgen de la Merced. El rito consiste en un saludo, donde se arrodillan y hacen una reverencia, los Chinos son los primeros en hacer el saludo a la imagen. Según los entrevistados, es el momento más emotivo y fundamental de encuentro con la Virgen (En foto anterior).

Cuando fallece un bailante, un familiar el día de la fiesta va a dejar el traje como ofrenda al altar. En otras ocasiones, regala el traje a otro familiar o lo dona para que esa persona continúe con la tradición, como un acto simbólico de transferencia.

Motivo de la tradición y práctica danzaria

Los entrevistados manifiestan que son un grupo que sigue la tradición de bailar en la fiesta de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo. La idea central de los bailantes, es que la intención de participar sea el mantener la tradición de servir a la Virgen, por sobre las motivaciones personales (“pagar mandas”) a las cuales se comprometa cada

persona.



Momento del saludo a la Virgen antes del inicio de la procesión. Fuente: 3 Entrevistado.

Convocantes

Cada año se estima que participan más de 10.000 personas. En la Isla de Maipo todo se abarrotaba de gente. Todo el pueblo, sus instituciones y organizaciones participan de la celebración que comprende el día de la procesión y las celebraciones ecuménicas que comienzan 40 días antes.

Respecto a la procesión, destacan el grupo de los bailantes chinos, clubes de huasos, cuasimodistas, bailes religiosos, las Camareras, la Guardia, como también todas las instituciones públicas y privadas, como las fuerzas de orden, seguridad y los bomberos. Naturalmente, las autoridades religiosas y miembros de la iglesia se constituyen en uno de los actores destacados de la organización. De hecho, existe un consejo parroquial que funciona durante todo el año, en este consejo están presentes los representantes de todos los grupos y organizaciones que cumplen funciones en la festividad. El consejo sesiona y se reúnen todos los meses del año.

La fiesta es parte de la identidad de los habitantes de Isla de Maipo. Según los entrevistados, es en este lugar donde se realiza la novena más grande de Chile. Durante cuarenta días se reza la novena, todas las instituciones, actores públicos y privados tienen un día destinado en el templo que tiene una capacidad de 300 personas.

La Cruz Roja presta apoyo a los bailantes chinos y resguarda a los niños del grupo.

Condición de emplazamiento

La fiesta de la Virgen de la Merced se realiza por las calles de la localidad de Isla de Maipo. Las actividades ecuménicas que forman parte de la celebración mayor de la Fiesta se desarrollan al interior del Santuario.

Temporalidad de ocurrencia

El horario de presentación del grupo es a las 10:30 de la mañana, a las 12.00 es la misa. La directiva coordina ciertas tareas con los miembros del Consejo por lo cual su horario de presentación varía.

La fiesta se celebra el 24 de septiembre porque en el calendario católico antiguo ese día se celebra a la Divina Merced, asimismo, la virgen de la Merced que simboliza la bondad, por lo tanto se encasilla con la historia del milagro.

El día 24 de septiembre se celebra la misa que conmemora el milagro, los Chinos se acercan a saludar a la virgen. El domingo siguiente es el que se celebra la fiesta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y práctica danzaria

En relación a los problemas con la mantención del grupo de bailantes chinos, se plantea que los jóvenes están poco respetuosos de la religión, que no son muy creyentes. En este sentido, se desmotivan con seguir la tradición y ya entrada en la adolescencia tienen a dejar el grupo. Por el contrario, se integran o vuelven al grupo cuando han vivido alguna una situación de peligro, como un accidente o pérdida de un familiar; así, se acercan a pedir ayuda o a solicitar se cumpla alguna petición a la Virgen.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y práctica danzaria

En relación a los factores de riesgo de mantención de la tradición del Baile Chino, el entrevistado nos relata algunos problemas que han tenido con las autoridades religiosas. A continuación, se presenta un diálogo de lo acontecido con un párroco de la iglesia, el cual se presentó a una reunión con la siguiente imposición:

Padre: A ver. Paren los chinos; oye, vamos a colocar una niñitas a bailar en el baile.

Chinos: No po' padre, en el baile la tradición es hombre, bailantes chinos.

Padre: No po, el que aquí manda soy yo.

Chinos (la gente mayor le dice): Los que llevamos la tradición somos nosotros, los curas están de paso, por lo tanto, nosotros mandamos. Los curan van cambiándose, la gente se va quedando y la tradición es la misma.

Luego de eso, algunas de las personas antiguas se retiraron del baile, por la situación conflictiva vivida con el padre. Pues como lo señala el entrevistado, la gente antigua vive la tradición a su manera, y la respeta mucho. Por otra parte, la madre superiora de las monjas se enteró del incidente, y propuso hacer un baile donde puedan participar hombres y mujeres, entonces, ahí se inicia la Diablada del baile de la Tirana, que se integra dentro de la fiesta de la Virgen de la Merced.

Desde una perspectiva general de la fiesta. El entrevistado manifiesta que un factor de riesgo para la Fiesta dice relación con que las generaciones actuales que se integran a bailes nuevos, confunden el verdadero sentido de la fiesta, y la conciben como un carnaval. Desde esta perspectiva, los danzantes cuando están bailando sobreactúan su papel, realizando acciones individualistas —para figurar—, desatendiendo el sentido primordial de la fiesta.

En este momento el presidente del grupo se encuentra enfermo, con lo cual la organización del grupo de Bailantes Chino se encuentra un poco desarticulada, en su reemplazo la autoridad mayor recae en los integrantes que llevan más tiempo en el grupo.



Niños bailantes Chinos, hoy en día algunos de ellos participan en la fiesta. Fuente: 3 Entrevistado.

Transmisión de la tradición y práctica danzaria

A juicio del entrevistado, lo más relevante respecto a la transmisión de contenidos a las nuevas generaciones, dice relación con la enseñanza de la historia y el sentido del baile a los niños, con el sentido de ir instruyéndolos para que se mantenga el sentido original de la devoción y la promesa.

A nivel general, no existe una persona que se encargue de realizar acciones formativas para los nuevos integrantes. Cada familia, con los miembros del baile más antiguos va guiando el camino de las nuevas generaciones de Bailantes, en este sentido, se reconoce la fragilidad de este tipo de sistema formativo pues existen ciertos contenidos que con el tiempo se pueden ir tergiversando.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y práctica danzaria

Por parte de los entrevistados, se sostiene la necesidad de realizar un rescate de la historia oral del grupo de bailantes chinos que se encuentra en la memoria de sus integrantes de mayor edad. Asimismo, se debe incluir una recopilación y puesta en valor de todo el material gráfico y audiovisual del grupo.

María Inés Soto asistente social, realizó su tesis de pregrado en los años 90 en el tema de la fiesta de la Virgen de la Merced. Una monja, la madre Mercedes, escribió un libro sobre la historia de la Isla de Maipo.

La fiesta de la virgen de la Merced posee un registro documental audiovisual realizado por Etnomedia (2006) financiado con fondos del CNCA a través de Fondart y del Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Respecto a fuentes bibliográficas, destaca la publicación del historiador Guillermo Inostroza: Historia de Isla de Maipo, donde se describir los hechos que dan origen y fundamentan la Fiesta religiosa aquí descrita.

Bibliografía

Etnomedia (2006). Isla de Maipo. Fiesta de la virgen de la merced. Documental: 37^o minutos. Con aportes del Consejo de la Cultura y las Artes, Fondart; y el Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. En: <http://www.youtube.com/watch?v=3ZyhKfOcvmc&feature=relmfu>

Inostroza, G. (1999). *Historia de la Isla de Maipo*. En: <http://www.inoschile.cl/idm/index.htm>

Origen de la Fiesta de Nuestra Señora de la Merced de Isla de Maipo. Parroquia – Santuario Nuestra Señora de la Merced. Díptico.

Portadores del anda de la Virgen De la Merced



Ubicación del santuario de la Virgen de la Merced en Isla de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 72 personas aprox.

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1889

Lugar: Iglesia de la Isla de Maipo

Localización: Isla de Maipo

Correo: rgarcia1721@yahoo.com

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Fiesta religiosa

Antecedentes históricos de la fiesta religiosa

Según el historiador Alberto Moreira, Isla de Maipo fue un reducto de la etnia Picunche, que se asentó en el terreno rodeado de ríos que producía un delta con diferentes terrenos como islas. Este asentamiento permitió que luego surgiera espontáneamente el poblado, sin que nadie lo fundara (Etnomedia, 2006).

Existen varias versiones del origen de la fiesta de la Merced de Isla de Maipo, sin embargo a juicio del historiador Guillermo Inostroza, la fuente más confiable está contenida en los relatos de la escritora María Graham que en su libro *Diario de mi residencia en Chile 1822-1823*, exponen los antecedentes de la fiesta que se realizaba en El Monte, lugar desde donde se trajo la imagen de la Virgen hasta Isla de Maipo:

Lo que ella vio en San Francisco de El Monte el 24 de Septiembre de 1822, en un homenaje de los indígenas a la Virgen de La Merced (...). Fui a la plaza, donde se encuentran la iglesia y el convento de los franciscanos y algunas buenas casas. Me llamó la atención una gran multitud aglomerada a la puerta de una de ellas. Había un grupo de huasos a caballo, con la cabeza descubierta, como si estuvieran ejecutando un acto de devoción. La muchedumbre me abrió paso cortésmente y vi, con no poco asombro, nueve personas que danzaban, como dicen los españoles, con mucho compás. Formaban una figura parecida a la de un juego de bolos, alrededor de un muchacho vestido de una manera grotesca, que de cuando en cuando cambiaba de lugar con otros dos, uno de los cuales tenía Una guitarra y el otro un rabel (Inostroza, 1999, s/p).

La Virgen de la Merced se veneraba en El Monte, en aquella época producto de la persecución que sufrieron los simpatizantes de los hermanos Carrera, parte de los devotos se vieron obligados se a sacar la imagen de la Virgen para llevarla a un lugar seguro, que para el caso fue Isla de Maipo por su difícil acceso producto de su condición de aislamiento geográfico generada por la fuerza del río Maipo (Etnomedia, 2006).

Desde su llegada, la imagen de la Virgen comienza a ser venerada por los devotos que llegaron de El Monte. En este sentido, el historiador Guillermo Inostroza sostiene que la danza o baile indio descrito por la escritora inglesa, fue el precursor del actual Baile Chino que se realiza en la Fiesta de la Virgen de la Merced.

Ahora bien, la fuente historiográfica oral y escrita da cuenta de lo acontecido en 1899 cuando comenzó un severo temporal que aumento el caudal del río Maipo y provocó graves inundaciones en Isla de Maipo, además de desbordes e inundaciones en Santiago

y Talagante, entre otras localidades de la región (Inostroza, 1999, s/p).²²

Según cuenta la historia relatada por los entrevistados, las personas se resguardaron en la iglesia buscando la altura, entonces sacaron la imagen de la Virgen y la llevaron a caballo a la puntilla de Lonquén, donde actualmente se encuentra el puente nuevo. Y ahí le pidieron el milagro, que llevara las aguas a los Altos del Cantillana. El milagro se cumplió y la comunidad se comprometió a realizar una fiesta en su honor, nombrándola la patrona de la comuna. No se tiene registro respecto al nombre de los primeros cargadores que participaron de la primera fiesta.

“Los viejos” prometen hacer la fiesta más grande de la zona, prometieron traer bailantes chinos, se le llamaban Chinos por la condición de servidor. Ese día, se comprometen a que la sacarían en procesión al hombro, el anda de la Virgen de la Merced, en agradecimiento al milagro realizado. Y desde ahí que se entiende que las personas que cargan a la Virgen, son los herederos de la promesa.

Respecto al grupo de Portadores del Anda, este se organizó formalmente en el año 1982. Dentro del grupo, se señala que don Pedro Valenzuela, fue uno de los primeros cargadores que participó dentro del grupo. La primera directiva de la agrupación estuvo integrada por: Enrique Fernández presidente, Agustín Mujica tesorero y Ricardo Garcés secretario.

Descripción de la fiesta religiosa

Cargadores, Anderos, Portadores, es lo mismo. El pueblo nos llama los Anderos.

²² Para mayor detalle de los acontecimientos que dan origen a la fiesta de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo, se recomienda revisar el libro: Historia de Isla de Maipo, capítulo IV: El pueblo que gracias a un milagro pudo existir, en: <http://www.inoschile.cl/idm/idm104.htm>



Grupo de los anderos, 1985 aprox. A vuestra izquierda se encuentra el grupo de los fundadores. Fuente: 3 Entrevistado.

El grupo de los anderos lo componen setenta personas, son solo hombres puesto que la promesa la hicieron los hombres. La vestimenta del grupo de Portadores del Anda está compuesta de zapatos negros, pantalón azul marino, camisa blanca y la insignia mercedaria. No se permiten aros ni peinados estrafalarios.

A la fecha, se han integrado solo a dos mujeres, hijas de cargadores fallecidos, una de ellas participa como porta estandarte y la otra como tesorera. Los entrevistados nos plantean que dentro de la fiesta las mujeres cumplen otro rol, ellas integran al grupo de Las camareras de la Virgen, que es el grupo del Sagrado Corazón, que se agrupan alrededor de la festividad.

Respecto a las características del anda. Regularmente, esta tiene cuatro metro de fondo por dos metros cincuenta de ancho. Se carga entre cuarenta y cincuenta personas, todos pegados, hombro con hombro. El peso del anda es relativo, pues depende de las flores con que se adorne. Cuentan la anécdota que en una ocasión llegó a ser tan pesada que les fue muy difícil cargarla, alcanzando el peso de tonelada. En términos estéticos, el anda es una obra de arte, cada año se encarga una institución de confeccionarla. En términos económicos, su costo oscila entre uno y dos millones de pesos.

En la actualidad, existe la idea de que las comunidades de los distintos sectores de la comuna se hagan cargo del costo de la creación del anda. En un comienzo, las familias más adineradas de la comuna solventaban los gastos de confección de esta.

En relación a la procesión, esta tiene una extensión de cinco kilómetros. El recorrido comienza en la Iglesia ubicada en la calle Santelices. La procesión da la vuelta por la calle Eusebio Lillo, donde gira a la izquierda por Manuel Rodríguez, continúa por esta calle hasta la esquina de Cortez donde dobla a la izquierda; luego la procesión avanza hasta Santelices esquina Izaga, donde se dobla a la izquierda por Santelices rumbo al Santuario.

Uno de los días de la novena le corresponde al grupo de Los Portadores del Anda. En la misa se hace un saludo recordando por los anderos fallecidos, luego se lee la historia del grupo. Se desarrolla la homilía, posteriormente toman juramento los nuevos cargadores que se integran al grupo. Se realiza un protocolo donde se llama a tomar juramento al postulante y al padrino que lo presenta al grupo, para luego el cura toma la promesa. Al final se quedan reunidos en la noche y se trabaja en los preparativos del grupo para la fiesta.

Otra de las ceremonias más íntimas del grupo es la romería al cementerio para visitar a los cargadores fallecidos, la cual se realiza el día de la procesión. Para esto, se realiza una misa a las 8.00 de la mañana en el templo, en la plazuela del templo el párroco bendice los quince arreglos florales para los cargadores, desde ahí se va en procesión al cementerio, en dos filas de cargadores seguidos por familiares y amigos, en el cementerio se recuerda a cada uno. Con esta actividad se fortalece la identidad, se recorre tumba por tumba, y los jóvenes aprenden de la historia, fortaleciéndose la idea de que son herederos de la promesa, un pueblo que no olvida sus raíces es un pueblo que conserva su identidad, nos señala el entrevistado. Finalmente, nos relatan otro detalle de la tradición y ritual cuando fallece un andero, la cual es que cuando el féretro se entra a la iglesia y luego se retira rumbo al cementerio en los hombros de los cargadores.

Motivo de la manifestación

El motivo principal del grupo de Anderos es ser heredero de la promesa realizada en 1899: “Esa era una promesa en la cual comprometían por siempre: “Celebraremos todos los años una grandiosa fiesta en honor a la Virgen, llamándola desde el instante que se realizara el milagro de que río buscara un cause alejado del pueblo, ¡protectora de los Isleños!

Convocantes

Cada año se estima que participan más de 10.000 personas. En la Isla de Maipo todo se abarrota de gente. Todo el pueblo, sus instituciones y organizaciones participan de la celebración que comprende el día de la procesión y las celebraciones ecuménicas que

comienzan 40 días antes.

Respecto a la procesión, destacan el grupo de los bailantes chinos, clubes de huasos, cuasimodistas, bailes religiosos, las Camareras, la Guardia, como también todas las instituciones públicas y privadas, como las fuerzas de orden, seguridad y los bomberos. Naturalmente, las autoridades religiosas y miembros de la iglesia se constituyen en uno de los actores destacados de la organización. De hecho, existe un consejo parroquial que funciona durante todo el año, en este consejo están presentes los representantes de todos los grupos y organizaciones que cumplen funciones en la festividad. El consejo sesiona y se reúnen todos los meses del año.

La fiesta es parte de la identidad de los habitantes de Isla de Maipo. Según los entrevistados, es en este lugar donde se realiza la novena más grande de Chile. Durante cuarenta días se reza la novena, todas las instituciones, actores públicos y privados tienen un día destinado en el templo que tiene una capacidad de 300 personas.

Condición de emplazamiento

La fiesta de la Virgen de la Merced se realiza por las calles de la localidad de Isla de Maipo. Las actividades ecuménicas que forman parte de la celebración mayor de la Fiesta se desarrollan al interior del Santuario.



Insignia mercedaria del grupo de los Portadores del Anda de nuestra señora de la Merced.

Fuente: 1.

Temporalidad de ocurrencia

La fecha del milagro es el 24 de septiembre, la fiesta se realiza el domingo próximo más cercano a esa fecha.

A las 11 de la mañana es la misa solemne de la Fiesta de la Virgen de la Merced. Diferentes autoridades eclesíásticas, políticas y comunitarias están presentes. Luego se termina la misa y la imagen se traspassa al anda, quedando a cargo de su cuidado el grupo de la Guardia.

Antes de la procesión se realiza el saludo de los diferentes bailes religiosos, de los clubes de huasos con aproximadamente mil jinetes. La salida de la procesión se realiza entre 4:30 y 5:00 de la tarde.

La duración de la procesión es de aproximadamente tres horas. El orden de los grupos dentro de la procesión es el siguiente: Primero va el colegio de las religiosas, atrás de ellas los bailes religiosos. En primer lugar, La Diablada, lo sigue El Baile Chino, luego las Camareras, y después los grupos parroquiales, con los sacerdotes y enseguida el Anda de la Virgen de la Merced. Atrás de la imagen vienen los fieles y público asistente.

A nivel organización, el grupo de Portadores del anda se define por ser muy disciplinad, existen anderos que cumplen funciones específicas dentro de la planificación. Dentro del grupo están los que guían o dirigen el anda, por ejemplo, que no tope con obstáculos, entre otros; solo una persona grita (gritón), él es que va dando las indicaciones generales; también hay otro grupo que va mirando y entregando información al que grita. Y finalmente los jefes de cuadrilla por cada lado del anda. No todos los cargadores pueden estar en el anda, los que se encuentran afuera permanecen detrás del anda atentos a los cambios, lo cual les puede permitan entrar a cargar el anda.

Durante el recorrido se hacen cinco giros en 360 grados, con el propósito de mostrar la imagen al público. El primer punto es Gálvez y Eusebio Lillo, después en Eusebio Lillo con Manuel Rodríguez, el tercer punto es Manuel Rodríguez con Cortés, el cuarto es llegando a Santelices con Izaga, y la última es en el frontis del templo. Según la opinión de los entrevistados, los giros se constituyen en momentos de alta expectación para los asistentes y observadores de la procesión.

Al final de la procesión se entona la canción nacional, momento en que los cargadores realizan el último esfuerzo físico y se encuentran muy cansados producto de la extensa jornada. Posterior a esto, se deja el anda en banquillos, se baja la imagen que ingresa nuevamente al templo, y se reparten las flores a los asistentes. La gente se agolpa y existe mucha algarabía y desorden para recibir las flores con que se adornó el anda.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la fiesta religiosa

Los entrevistados señalan que no existen factores de riesgo que pongan en peligro la transmisión y la mantención de la fiesta religiosa.

Factores de riesgo respecto a la realización de la fiesta religiosa

Entre los grupos participantes y organizadores de la Fiesta de la virgen de la Merced de Isla de Maipo, se tiene la certeza que la fiesta pertenece a la comunidad y organizaciones de la Isla de Maipo, en este sentido, son ellos los “dueños” de la fiesta.

Al respecto, los entrevistados nos relatan ciertas diferencias que se ha tenido con autoridades religiosas de la Iglesia. En efecto, ciertos párrocos han llegado con la intención de cambiar la identidad, el cronograma o ciertos ritos o tradiciones de la fiesta de la virgen de la Merced, no obstante, sus intentos han sido invalidados por los dirigentes de las organizaciones que conforman el consejo. En este sentido, los entrevistados sostienen que las organizaciones son muy fuertes y se encuentran empoderadas y conscientes de su autoridad frente a la defensa de la fiesta, haciendo prevalecer la tradición, el protocolo y la historia de la fiesta.

Los entrevistados señalan que en la actualidad no existen factores de riesgo que pongan en peligro la realización de la fiesta religiosa.

Transmisión de la tradición de la fiesta religiosa

En el grupo de Portadores del Anda se realizan dinámicas formativas para los nuevos integrantes. Desde los quince años las personas se pueden integrar como cargadores, sin embargo son los anderos más adultos lo que permanecen toda la procesión en su posición dentro del anda.

Al grupo todos los años ingresan entre cinco y siete personas. En general, se trata de jóvenes o adultos, que en palabras del entrevistado son: “gallos con polenta, maceteados, que uno sabe que se la van a poder”.

Además, el grupo de Anderos tiene a una persona que es designada como el guardián de la tradición. Esta persona se preocupa de sacar todo lo pagano de la festividad y de traspasar la motivación fundamental del grupo a los nuevos cargadores que se integran. De esta forma, cada postulante o andero debe declarar que por sobre la manda o solicitud personal que se le haya hecho a la Virgen, lo más trascendente y el motivo principal que le da sentido a su labor es ser heredero de la promesa realizada en 1899, donde se comprometieron: “La llevaremos en nuestros propios hombros y con bailantes chinos igual que en Naltagua y El Monte” (Inostroza, 1999, s/p).

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la fiesta religiosa

El grupo de Anderos habitualmente desarrolla diaporamas con el registro de las fotos y videos tomadas por un fotógrafo y las distintas personas el día de la fiesta. Luego se prepara un cd para entregar a cada uno de los miembros de la agrupación. En este sentido, existen una gran cantidad de fotografías y videos de la agrupación.

La fiesta de la virgen de la Merced posee un registro documental audiovisual realizado por Etnomedia (2006) financiado con fondos del CNCA a través de Fondart y del Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Respecto a fuentes bibliográficas, destaca la publicación del historiador Guillermo Inostroza: Historia de Isla de Maipo, donde se describir los hechos que dan origen y fundamentan la Fiesta religiosa aquí descrita.



El anda chica, década de los noventa. Fuente: 3 Entrevistado.

Bibliografía

Etnomedia (2006). Isla de Maipo. Fiesta de la virgen de la merced. Documental: 37º minutos. Con aportes del Consejo de la Cultura y las Artes, Fondart; y el Archivo Etnográfico Audiovisual del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. En: <http://www.youtube.com/watch?v=3ZyhKfOcvmc&feature=relmfu>

Inostroza, G. (1999). *Historia de la Isla de Maipo*. En: <http://www.inoschile.cl/idm/index.htm>

Origen de la Fiesta de Nuestra Señora de la Merced de Isla de Maipo. Parroquia – Santuario Nuestra Señora de la Merced. Díptico.

Club de Huasos La Villita



Ubicación de la medialuna del Club de Huasos La Villita en Isla de Maipo. Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Integrantes: 40 integrantes

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 25 de diciembre de 1997

Lugar: Medialuna de Isla de Maipo

Localización: Isla de Maipo

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidades: Rodeo

Antecedentes históricos de la actividad deportiva ecuestre

El rodeo nace en la época de la conquista bajo el gobierno de don García Hurtado de Mendoza. Durante su mandato ordenó que cada 24 y 25 de Julio (fiesta del apóstol Santiago) se reuniera el ganado en lo que hoy es la plaza de armas de Santiago para ser marcado y seleccionado. Posteriormente se hizo obligatorio ese rodeo. Aunque el escenario fue el mismo, la fecha se fijó para el 7 de Octubre, día de San Marcos. El objetivo se mantenía, pero ya se exigió que la labor de traslado a los diferentes corrales la hicieran jinetes en caballos extraordinariamente adiestrados.

Fue a fines del siglo XVII que el rodeo comenzó a reglamentarse. La pista en que se separaba el ganado tomó la forma rectangular y tenía una longitud de 75 metros. Los jinetes retiraban el ganado de los corrales y en la pista central debían de demostrar todas sus habilidades para apartarlo y conducir el suyo sin ayuda de otros jinetes. Toda esta acción estaba reglamentada y los jinetes más diestros fueron objetos de grandes honores.

Finalmente en 1860 se impuso la medialuna. El corral cambió su forma rectangular dándole paso a la circunferencia que hoy conocemos. Con el tiempo surgieron las quinchas donde debía realizarse la atajada y, junto con ello, los puntajes, premiándose la labor con puntos buenos y malos.

De este manera fue creado el rodeo que hoy en día conocemos, que es solo de nuestra patria y tanto nos enorgullece (Rodeo y Rienda, 2010).

La actividad consiste en que una pareja de jinetes, denominada “collera”, montada sobre caballos de raza chilena pura, deben arrear y atajar un novillo en tres oportunidades consecutivas sobre dos quinchas acolchadas al interior de una medialuna, turnándose la atajada y la arreada. En una corrida no solo importa la atajada, sino también la postura del jinete y del caballo, el correr con gracia y naturalidad. Otros personajes importantes en el desarrollo de la competencia son el capataz, que mantiene el orden dentro del recinto; el delegado, máxima autoridad de la competencia; y el jurado, que otorga los puntos y vela por el cumplimiento del reglamento (Memoria Chilena, 2004).

Descripción de la actividad deportiva ecuestre

El Club de Huasos La Villita se origina con un fin cultural, la primera actividad organizada fue una exposición de litografías de Mauricio Rugendas. Margot Loyola es

madrina y socia honoraria del club de huasos. En la inauguración de la media luna estuvieron presentes importantes investigadores y musicólogos, de los cuales destacan: Elena Valladares (Argentina), Pepe Molina, Ercilia Moreno (Argentina), Osvaldo Cádiz y Margot Loyola.

La medialuna se construyó gracias al trabajo de los socios del club de huasos, quienes los fines de semana realizaban mingas para completar su construcción. Esta labor comenzó con la construcción del ruedo, y luego mediante financiamiento de Fosis se pudo terminar la galería. El entrevistado nos señala que en un principio solo se realizaban domaduras, juegos y rodeos (pichangas) entre los socios del club.

Dentro de las actividades más importantes y recordadas por el Club de Huasos, está la celebración de la “Navidad a la chilena o campesina” en la medialuna. Dicho montaje se realizó por primera vez en el año 1992, donde se recreaba la celebración más tradicional de esta fiesta en el campo chileno. El club de huasos la Villita recuperó la celebración de navidad campesina, basándose en el trabajo de Gabriela Pizarro sobre navidad campesina en la zona central, además del rescate de relatos locales y el apoyo teórico de la señora Margot Loyola y Osvaldo Cádiz.

La celebración de navidad campesina se desarrolló como un auto sacramental, es decir, como una obra de teatro religiosa que representa el nacimiento de Jesús en el campo chileno. Se parte de la plaza con una caravana de huasos, todos los personajes del relato bíblico son huasos (reyes magos, los pastores, etc.), los cuales arriban a la medialuna donde está el pesebre, acompañado de un corral con animales vivos, como chanchos y sus crías, corderos, patos, conejos, terneros, entre otros, generándose un espacio para cada animal. Al final se realiza una convivencia de tortilla de rescoldo, pan de huevo y ponche culén para todos los asistentes.

Todos los años, se cuenta una historia en función a algún hecho significativo, creándose una recreación protagonizada por niños. Se recrea el nacimiento con actores, existe además un conjunto musical que canta villancicos y décimas de Canto a lo divino, de manera intercalada. Y al final termina la historia, los niños se acercan y piden deseos en función a hechos significativos que han ocurrido durante el año.



Grupo de huasos que participa de la Fiesta de la Virgen de la Merced del año 2012. Fuente: Tito Alarcón (identidad y Futuro 2012).

Motivo de la actividad deportiva ecuestre

El Club de Huasos nace con un fin cultural, no obstante, los socios desarrollan actividades ecuestres deportivas y demostrativas durante el año.

Convocantes

El Club de Huasos La Villita es una organización que ha contado con el apoyo del Municipio de Isla de Maipo, el conjunto musical Taller Calahuala y el poeta popular Francisco Astorga, entre otras instituciones públicas y privadas que han sus actividades.

Condición de emplazamiento

La medialuna del club de huasos se encuentra al aire libre, a un costado del río Maipo.

Temporalidad de ocurrencia

El Club de Huasos participa de la cuarta división de la asociación de Paine. En todo Chile, la temporada oficial del rodeo se efectúa entre los meses de agosto y mayo (Memoria chilena, 2004).

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la actividad deportiva ecuestre

El entrevistado reconoce como factor de riesgo para la mantención de la práctica del rodeo, la dificultad que tienen muchos socios para mantener su caballo producto de la falta de espacios dentro de sus casas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la actividad deportiva ecuestre

Se señala que algunas de las colleras han tenido problemas económicos que le han impedido de participar en los rodeos de la Asociación de Paine.

Transmisión de la actividad deportiva ecuestre

Los jinetes del Club de Huasos que participan activamente en los rodeos desarrollar a diario un entrenamiento constante con su caballo, muchos de ellos enseñan y transmiten sus conocimientos a hijos y familiares. En total existen cuatro Clubes de Rodeo en Isla de Maipo.



Don Luis Darío Mendoza es uno de los integrantes del club de mayor trayectoria, participa de diferentes organizaciones ligadas al mundo huaso. Fuente: 3 Entrevistado.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la actividad deportiva ecuestre

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden las actividades de rodeo del Club de huasos La Villita en Isla de Maipo.

A nivel personal, los miembros del Club de Huasos poseen registros fotográficos y audiovisuales de las actividades y presentaciones, de las que se destaca los registros audiovisuales de la Navidad Campesina; no obstante, aquel registro no se encuentra editado.

Bibliografía

Identidad y Futuro (2012). Página Web: Procesión de la Virgen de la Merced – Isla de Maipo. En: <http://identidadyfuturo.cl/2012/10/procesion-de-la-virgen-de-la-merced- isla- de- maipo/>

Memoria Chilena (2004). Página Web: El rodeo | Presentación. Deporte y fiesta chilena. En: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elrodeo

Rodeo y Rienda (2010). Página Web: Historia del Rodeo Chileno. En: <http://www.rodeoyrienda.cl/historia/rodeo-chileno.html>

Julio Yáñez Aguilera



Ubicación de la casa del entrevistado en Isla de Maipo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 01 de Junio de 1949

Lugar de nacimiento: Talagante

Localización: Isla de Maipo

Correo: fierroforjadojulian@hotmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Herrería, Artesanía en forja

Antecedentes históricos de la técnica artesanal tradicional

Las forjas en hierro es una tradicional actividad del desarrollo de las artes en Chile. Las primeras labores fueron realizadas por artesanos foráneos, los cuales se fueron perfeccionando principalmente en los talleres de los jesuitas de Calera de Tango. Constituidos en talleres, elaboraban artefactos rústicos y otros de gran categoría artística, para el uso ornamental y práctico de la arquitectura, y el uso doméstico.

Con el tiempo y la llegada de nuevos estilos, este oficio fue desapareciendo, encontrándose actualmente pocos cultores que se dedican a la forja en hierro.

Descripción de la técnica artesanal tradicional

Don Julio Yáñez aprendió el trabajo de herrero mirando a antiguos maestros herreros de Isla de Maipo. Cuando joven le gustaba ver las películas de guerra donde aparecían espadas y caballeros medievales, por ejemplo, las películas de los caballeros templarios, de las cruzadas. Para poder costear la entrada al cine trabajaba como ayudante de herrero. Ya en esa época soñaba con crear sus propias armas y ajuares de guerra de la edad media.

El entrevistado nos relata que originalmente los herreros trabajaban fraguando piezas de metales, como era el caso de las herraduras de los caballos, de armas, espadas, etc. Históricamente y producto de las cruzadas medievales es que se habría producido una masificación de los herreros en el mundo occidental.

Su especialidad es la herrería de arte medieval, pues crea escudos, armas, cascos, armaduras, entre otros elementos de la edad media.

Los pasos para realizar una pieza son los siguientes, por ejemplo, para hacer una espada, lo primero es seleccionar el metal que se va a fraguar. La fragua donde se calienta el metal alcanza una temperatura de 600 grados, para lo cual utiliza carbón de coque. Luego se pone el metal en el yunque y con un combo se va dando la forma a la espada. Se debe crear la hoja de la espada y la empuñadura, luego se juntan ambas partes; a continuación, se remacha, se pule y se dan las últimas terminaciones a la espada. Aproximadamente dos días demora en realizar una espada de este tipo.

Dentro de sus herramientas de trabajo cuenta con un esmeril, tornillo para afirmar las piezas, taladros, entre otras herramientas; sin embargo, el trabajo más fuerte requiere el esfuerzo de sus brazos y manos para crear con el poder de combos las diversas creaciones que reproduce de la edad media.

El hierro forjado, es un hierro en bruto que ha sido trabajado en fragua para darle una forma específica. Todas sus creaciones son únicas.

Motivo de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado manifiesta que su goza del trabajo de herrería. De esta manera, este oficio tradicional se constituye en una actividad laboral y se percibe como un hobby.

Convocantes

Se trata de una actividad laboral donde el artesano interactúa directamente con sus clientes quienes encargan sus piezas. Paralelamente, el entrevistado pertenece a un grupo de artesanos de Isla de Maipo que se reúnen en la Casona y participa en la fiesta de la vendimia la comuna.



Taller de trabajo del entrevistado. Fuente: 1.

Condición de emplazamiento

El taller de trabajo de forja de metales se encuentra en el terreno de su casa, en un lugar techado.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año don Julio Yáñez produce diferentes piezas en su taller.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la técnica artesanal tradicional

El entrevistado manifiesta que frente al trabajo de herrería existe una gran desmotivación de los jóvenes por continuar con esta tradición artesanal. A su juicio, esta actividad no llama la atención de los jóvenes puesto que es una labor donde se ensucia mucho el trabajador, asimismo, no es muy rentable económicamente pues se trabaja mucho y se gana poco.



Reproducción de herramientas utilizadas en el trabajo de las oficinas salitre de nuestro país. Fuente: 1.

Factores de riesgo respecto a la realización de la técnica artesanal tradicional

A nivel general, se identifica como uno de los principales factores de riesgo para la mantención de la práctica artesanal el declive de las actividades agrícolas que demandaban cierto tipo de piezas de herrerías.

En la actualidad él es el único herrero de la Isla de Maipo, pues todos los demás herreros han fallecido en los últimos años. Conjuntamente, no han existido jóvenes o familiares de los herreros que hayan continuado con el trabajo de herrero.

Respecto a su participación en ferias o actividades de difusión de la artesanía en forja, plantea que ha existido descoordinación en las invitaciones que ha recibido, pues en ocasiones no le han avisado con la anticipación, con lo cual se ha restado de intervenir.

Transmisión de la técnica artesanal tradicional

Hasta la fecha no posee ningún aprendiz al cual enseñe su trabajo de herrería. Plantea que cuando el fallezca su taller va a quedar abandonado, y nadie va a continuar con el trabajo de herrería medieval en la comuna.



Escudos y pecheras de tipo medieval. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la técnica artesanal tradicional

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales que den cuenta de la artesanía en forja y del trabajo de herrería en la comuna de Isla de Maipo.

Bibliografía

CNCA (2008). *Chile Artesanal. Patrimonio hecho a mano. Estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Primera Edición. Valparaíso, Chile.

Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Colección Imagen de Chile. Editorial Universitaria. Chile.

Bania Isabel Cerda Medalla



Porvenir 2601, Peñaflores. Casa de la Sra. Bania Cerda. Fuente: Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 30 de enero, 1969

Lugar: Barrancas, Santiago.

Localización: Comuna de Peñaflores

Dirección: Porvenir 2601

Teléfono: 968477481 baniacerda@hotmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: cantora de rodeo.

Antecedentes históricos de la práctica

Agrupación eminentemente femenina de raigambre campesina, dedicada a la interpretación de cantos acompañado de dos guitarras y/o arpa. Preferentemente cantan tonadas o cuecas durante el desarrollo del rodeo, actividad deportiva y de faena, típica de la zona central del país. Las cantoras de rodeo corresponden a una especialización de la cantora campesina. Se les considera cantoras profesionales por tratarse de cantoras de oficio. De hecho, tienen una técnica y una resistencia vocal, así como una amplitud de repertorio, que les permiten cantar por muchas horas sin agotamiento ni repetición de temas. El rodeo es en la actualidad y por casi todo el siglo XX, uno de los deportes más concurridos en Chile. No obstante, esta justa competitiva tiene su origen en el rodeo de faena que es propia de la actividad ganadera. Como todas las faenas pesadas, está se acompañaba con cantoras que, al igual que en la trilla, cantaban para mitigar el cansancio. A lo largo del siglo XX ha existido una larga tradición de cantoras integrando afamados dúos y tríos. Las Hermanas Orellana, nacidas en Barrancas a fines del siglo XIX, fueron uno de los dúos de arpa y guitarra más afamados que cantó hasta mediados de la décadas de 1940. Las Hermanas Acuña, oriundas de San Carlos, fueron un dúo de canto y guitarras más sobresalientes de la época y sus portentosas voces quedaron registradas en antologías discográficas dirigidas por la Universidad de Chile y producidas por RCA. En la actualidad se mantienen vigentes el trío de Las Morenitas, dirigido por su fundadora Isabel Fuentes.

Descripción de la práctica

El formato tradicional con que se presenta esta agrupación es el dúo o trío, conformado solo por mujeres. Excepcionales con los casos en de agrupación mixtas. La distribución de especialidades interpretativas se da de la siguiente manera: una o dos intérpretes femeninas tocando guitarra o arpa y cantando a dos voces, de haber algún intérprete masculino incorporado al conjunto, este lo hace como instrumentista acompañante, ejecutando el arpa o el acordeón y sin intervenir en el canto.

Motivo de la práctica

Bania es profesora Básica y paralelo a eso se dedica al canto de rodeo, sin dejar de lado al trabajo de las cultoras. Las cantoras de rodeo lo que hacen es acompañar con tonadas, vals, habaneros y cuecas cuando la collera hace la corrida y anima, le da otra impronta al rodeo. Se canta mucho la conexión entre el huaso y al animal.

Se formó en este oficio relativamente hace unos siete años atrás. Siempre con la inquietud de ir por la música tradicional, se encontró con la hija de unos corraleros, y se comenzó a encantar. Sentía que en ese ambiente es valorada la música, donde los

anima y acompaña, además de poder aprender y entregar. Es un oficio bastante agotador, que se hace por amor a lo nuestro. Sentirse parte de esta “escena tradicional” la llena de orgullo, ya que de cierto modo está provocando un rescate de una tradición.

Sus conocimientos eran más amplios. Ella descubre la música tradicional ya casada y con hijos. Fue así que dijeron que volviera cantar, acercándose a la casa de la cultura, donde había una iniciación de un grupo folclórico. Era el profesor Osvaldo Jaque, quien la guio y la introdujo nuevamente en la música tradicional y la invitó al conjunto Paillar, donde el participaba. Ahí conoció las cultoras y un mundo nuevo musical, que era más puro.

Sin embargo Bania vio que el grupo de las cultoras era distinto al trabajo que ella hacía, no teniendo mucha aceptación por sus cualidades vocales interpretativas. En el rodeo fue distinto, ya que era bien recibida, porque la forma libre de hacer las cosas le gustaba y se sentía valorada. Comenzó así a cantar con su amiga hija de corraleros, la que posteriormente se retiró. Bania siguió cantando sola, y tuvo la sensación que estaba frente a un mundo que podía entregar mucho.

En el rodeo se conserva una parte importante de la identidad chilena. Mucha de la gente que va conoce de la música y de las canciones que se interpretan. La cantora debe conocer la historia del rodeo, los ritmos y las diferentes etapas de este tradicional deporte, ya que ella también va cantando lo que ve y lo que va sucediendo en la media luna.

Convocantes

Los convocantes de esta tradición son los organizadores de las fiestas y celebraciones. En el caso del rodeo, los mismos huasos o la federación organizadora que deseen contra con las cantoras para la animación de cada jornada.

Condición de emplazamiento

Este tipo de manifestación se realiza a lo largo del territorio campesino de la zona central y sur, indistintamente de su condición geográfica.

Temporalidad de ocurrencia

Su principal desarrollo es durante la realización de la fiesta de rodeo.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Desmotivación de la gente en torno a las tradiciones.

Existe además un poco interés por parte de las nuevas generaciones a aprender música tradicional y las practicas del rodeo.

Hay pocos que enseñan esta práctica, ya que más bien se hereda o se adquiere de forma espontánea.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La remuneración que reciben las cantoras de rodeo, por lo general es baja. Sin embargo su motivación y deseo de transmitir es mayor.

En algunos casos, las cantoras de rodeo se han sustituido por música envasada.

Depende de la voluntad de los huasos o federaciones el continuar esta tradición, ya que son ellos los que principalmente financian esta actividad. Si ellos perdieran el encanto se acabaría.

Transmisión de la práctica

Les ha enseñado a su hija y a otras niñas que se han interesado.

Como docente: ella le enseña las tonadas que canta en el rodeo a sus alumnos. Cree que es un deber ético como docente, el poder transmitir las tradiciones.

En otras circunstancias la manifestación es espontánea. Nace del interés de la cantora el poder desarrollar esta práctica en un espacio delimitado como lo es el rodeo. Sin embargo la raigambre y vinculación a la tierra y la práctica de esta actividad, determina en la cultura que se desarrolle en este arte.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística de la zona de Pañaflores.

Registro fotográfico



Bania Cerda

d. Provincia de Maipo

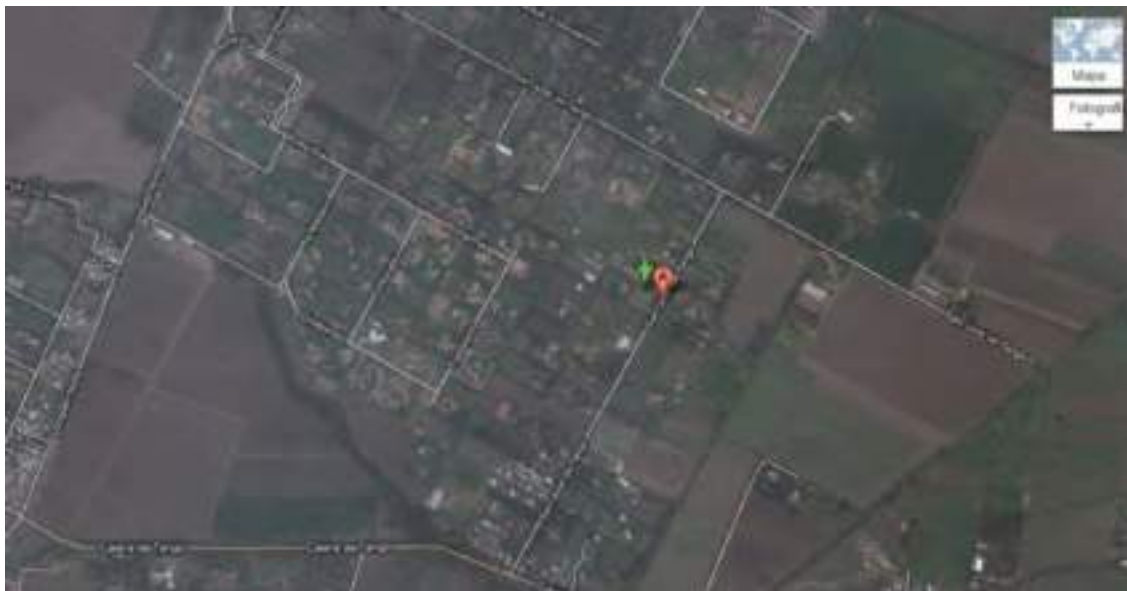


Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

- | | |
|--|--|
| 1. Ismael Contreras Cofré | 5. Jessica del Carmen Valencia León |
| 2. Orden de Cuasimodistas de Calera de Tango | 6. Con Tormento y Pandero |
| 3. Cecilia Santelices Lazcano | 7. Beatriz Cornejo |
| 4. Edgardo Osorio Vidal | 8. Cuasimodista de Paine de la Iglesia Santa María |

9. Ángel Custodio Muñoz González
10. Narciso Zúñiga Cepeda
11. Fiesta de la trilla a yegua suelta
12. María Elena Quintanilla Catalán
13. Agrupación de cultores de cantares y tradiciones de Aculeo
14. Vigilia a la virgen del Carmen
15. Cristian Humberto Mardones Rodríguez
16. Fiesta de la sagrada Cruz de Mayo de Los Hornos
17. José Manuel Gallardo Reyes

Ismael Contreras Cofré



Zona parcelas de San José de Tango. Casa de don Ismael Contreras Cofré. Parcela 07 del Camino de San José, Paradero 15. Fuente: Google Earth. Elaboración propia

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 16 de mayo de 1942

Lugar: Calera de Tango, Fundo Palermo. Zona parcelas de San José de Tango. Casa de don Ismael Contreras Cofré. Parcela 07 del Camino de San José, Paradero 15.

Localización: Comuna de Calera de Tango

Dirección: San José de Tango Parcela 07

Teléfono: 02855 23 04

Ámbito del PCI UNESCO: Poeta popular, Cantor popular a lo humano y lo divino.

Antecedentes históricos de la práctica

Los orígenes del canto campesino provienen de la época de la Conquista y la Colonia en América. Soldados y funcionarios de la corona española trajeron consigo versos, canciones y romances de origen principalmente andaluz, que ahora representan una tradición arraigada en el folclor de la zona centro-sur del país, fusionando elementos de la cultura mestiza y otros propiamente indígenas (CNCA, 2012: 118)

Descripción de la práctica

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en decimas o sextinas, interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino.

Se deriva de la motivación de compartir, reunirse en familia y poder disfrutar de un alegre momento. De igual modo a la hora de componer sus sextinas y payas. El mismo cultor relata su vida en sextinas, las que compone espontáneamente en determinados momentos de su existencia.

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos.

Otra de las practicas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético e improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 148)

Este canto sincrético paso a formar parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, vales y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa. Los hombres, por su parte, desarrollaron una lírica de carácter más serio y didáctico, adquiriendo un rol significativo en las celebraciones religiosas, utilizando la forma métrica de la décima y el guitarrón como instrumento. A este oficio se le conoce como “canto a lo poeta”, y ese puede ser Canto a lo humano o Canto a lo divino. Así, el cantor “apoetado” es propio de la zona centro-norte de Chile, mientras que la cantora campesina lo es de la zona centro-sur (CNCA, 2012: 118)

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrados, bíblicos, sobre la Virgen, los

santos y los angelitos. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas.

Motivo de la práctica

En el entorno familiar se cantaba, se tocaba la guitarra y se festejaba para las fiestas. Sus padres cantaban y bailaban, eran aficionados y profesionales. Después en la iglesia, escuela parroquial, aprendió letras, pudo leer y fue ampliando sus conocimientos. Más tarde comenzó a participar en encuentros de cantores.

Formó en la comuna el desaparecido Club Folclórico Rolando Alarcón, en donde se contrató un profesor. El resto del saber ha sido aprendido de forma autodidacta y por herencia familiar.

Aprendió a tocar guitarra por costumbre familiar, así acompañaba las tardes y fiestas que se realizaban junto a la familia.

Conocidos del sector, se hicieron un nombre y prontamente los llamaron para que amenizaran las fiestas de la comuna, los bailes y diferentes celebraciones.

Convocantes

Se trata de una manifestación que realizaba originalmente en las reuniones familiares, donde se compartía a través del trabajo, la comida y la convivencia. Él, al igual que aprendió de sus padres, transmitió sin presión esta tradición a sus hijas y ellas a sus propios hijos. Sin embargo, solamente él compone, los otros bailan, tocan instrumentos y cantan.

Se ha intentado a lo largo de los años, por parte del Municipio local involucrar el desarrollo de estas artes, pero los resultados han sido nulos. El máximo logro fue el haber formado el Club Folclórico Rolando Alarcón, el cual era financiado por el municipio, el cual apoyaba la labor con el pago de un profesor que enseñara y perfeccionara las prácticas musicales de la interpretación del folclor con instrumentos, canto y en el propio baile.

Condición de emplazamiento

Este tipo de manifestación se realiza a lo largo del territorio campesino de la zona central-norte de Chile, indistintamente de su condición geográfica.

Temporalidad de ocurrencia

La frecuencia en que se manifiesta la práctica, está dada por la espontaneidad de la misma. Señala Ismael Contreras, que años atrás, era más frecuente ya que la familia se reunía más a menudo. Posteriormente los hijos se casaron y fueron de casa, algunos a Santiago, mientras que otros se quedaron en Calera de Tango. La frecuencia de las reuniones se disminuyó, solamente quedando los espacios de sociabilidad para las festividades más relevantes de la vida familiar.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

A juicio del entrevistado, la manifestación corre el riesgo de desaparecer por la discontinuidad de la tradición familiar, la segregación de los espacios de sociabilidad, tanto comunitaria como familiar. De igual modo el escaso apoyo por parte de las autoridades y organismos locales a mantener, transmitir, enseñar o perfeccionar esta manifestación.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La falta de ayuda es un factor de riesgo que considera el cultor. Esta se traduce en que muchas veces los llaman para que colabore en actos, presentaciones u otra festividad, donde el aporte que se le realiza es mínimo y no alcanza a cubrir muchas veces los gastos básicos como lo es el traslado. Cree que ha existido un cierto abuso en torno a este tema, el cual lleva a desmotivar el mostrar esta tradición a más personas.

Transmisión de la manifestación

Se manifiesta en el ámbito familiar, considerando importante el que no es una imposición el perpetuar las raíces folclóricas, ya que es un sentimiento que debe nacer del propio interesado.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística. Se pudo comprobar la existencia de registros fotográficos personales en medio electrónicos y un texto editado recientemente en la comuna.

Bibliografía

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Ilustre Municipalidad de Calera de Tango; Universidad de Los Andes (2012). *Guía patrimonial de Calera de Tango*. Santiago de Chile.

<http://www.contenidoslocales.cl/sitiosingresados/localizacion/chile/region-metropolitana/calera-de-tango>

<http://cantautordecaleradetango.blogspot.com/>

Mercedes Ducci: le realizó una entrevista extensa, que son en total cerca de 11 minutos.

Registro fotográfico



Sr. Ismael Contreras



1988 junto a don Francisco



1978 con la visita del Cardenal Raúl Silva Henríquez

Orden de los Cuasimodistas de Calera de Tango



Antigua parroquia Los Bajo de San Agustín en Avenida Calera de Tango Paradero N° 10 Fuente: Google Earth. Elaboración propia.



Iglesia de los Padres Jesuitas en Camino el Sauce S/n. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.



San Nicolás de Tango, Capilla del Curato Viejo. Av. Calera de Tango, 2145. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: Hombres y mujeres

Tipo: Cultor Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1967

Lugar: Calera de Tango

Localización: Comuna de Calera de Tango, provincia de Maipo, Santiago.

Ámbito del PCI UNESCO: Cuasimodo. Manifestación de la religiosidad popular.

Antecedentes históricos de la práctica

Es una festividad de religiosidad popular o piedad popular que consiste en acompañar al sacerdote que lleva la sagrada comunión, a los enfermos y ancianos postrados el domingo siguiente después de semana santa (segundo domingo de pascua de resurrección), en un ambiente de fe, alegría y solidaridad.

Nació como una festividad de protección de los valiosos objetos donde se transportaban el cuerpo de Cristo, ante el posible robo que podía sufrir en el trayecto.

Es una fiesta eucarística propia de nuestro pueblo, única en el mundo católico, que ha perdurado en el tiempo, que acompaña a Jesús resucitado, Jesús hostia por calles de nuestra comunidad.

El cuasimodista debe tener incorporado a Cristo resucitado en el quehacer diario de sus vidas, ya sea en su propia familia, trabajo, con sus amistades y alimentarse de la palabra de Dios.

En la comuna de Calera de Tango existen dos grupos de cuasimodistas. El primero se formó en 1967 por iniciativa de Ismael Contreras, José Espina, Ramón Núñez y Gilberto Caro, todos vecinos del sector de Los Bajos, quienes fundaron la Orden de Cuasimodistas de Calera de Tango. Años más tarde, el mismo José Espina tuvo la idea de organizar otro Cuasimodo, debido a la creciente extensión del recorrido y al interés de las familias de otros sectores por participar. Se entusiasmó con este proyecto la señora Melesia Osorio, entonces directora de la Escuela de los Jesuitas, quien incorporó a los sacerdotes de esa Orden que, desde entonces, colaboran activamente en mantener viva la tradición. Es por esto que son dos los grupos de cuasimodistas que acompañan a los curas en sus recorridos: el que sale de la iglesia de Los Bajos de San Agustín y transita el sector hasta el camino de Lonquén; y el de la capilla de San Miguel de Tango, que cubre la extensa área de La Calera (I. Municipalidad de Calera de Tango: 43-44)

Descripción de la práctica de los cuasimodistas

Se realiza el segundo domingo de resurrección, tienen que haber diversas características como: los enfermos y ancianos a quienes se les da la comunión el día de Cuasimodo, los cuales deben ser inscritos con la debida anticipación, para que el sacerdote les visite y confiese. Si durante el camino, el día de Cuasimodo, alguien solicita la comunión para un enfermo, anotar su nombre y dirección y comunicársela al sacerdote para una posterior visita.

Para identificar el hogar de un anciano o enfermo inscrito en el recorrido, se debe solicitar a la familia la instalación de un pequeño altar en el frontis de la casa. Al lado del lecho del enfermo se solicita se tenga un vaso de agua por si fuera necesario.

El recorrido de Cuasimodo debe confeccionarse según el listado de comuniones, por lo cual es un recorrido que puede variar de un año a otro. La organización de los participantes en la corrida varía según la localidad y si es urbano, rural o mixto. Se recomienda separar ciclistas, huasos, carretones y vehículos para la puesta en marcha y frenado de la procesión.

El coche con el sacerdote o ministro de comunión debe ir en un lugar apropiado y acompañado por los escoltas. Al bajar el sacerdote para dar las comuniones, debe ser acompañado por los cuasimodistas designados y acólitos acompañantes, hasta el lecho del enfermo y participar en las oraciones.

La vestimenta del cuasimodista se identifica con un pañuelo de seda en la cabeza amarrado desde la frente hacia atrás y colgando hacia la espalda, tapando el pelo. La esclavina a modo de capa, cubre los hombros y cuelga hacia la espalda.

Los colores varían según los sectores y las costumbres que se transmiten, mayoritariamente prevalecen los colores blanco y amarillo tomados de emblema papal. Los adornos de la vestimenta en pañuelos y esclavinas se reservan para motivos religiosos y propios de nuestros campos. La vestimenta del huaso debe ser como es: tradicional y llevada con orgullo y gallardía. Se complementa con el pañuelo y la esclavina, antes señalados.

La vestimenta de los ciclistas varía mucho de un lugar a otro, lo importante es que se conserve un vestuario apropiado para acompañar a Jesús resucitado, quedando fuera de este: los pantalones cortos, gorros y otros que no correspondan.

Los adornos de bicicletas, carruajes y vehículos, además de flores y guirnaldas, pueden llevar motivos religiosos, imágenes de santos de la iglesia católica, banderas chilenas y papales, frases alusivas, etc.

Motivo de la práctica

La celebración de Cuasimodo es acompañar a Jesús resucitado en un ambiente de alegría, como culmine de las festividades religiosas.

Convocantes

Concurren en la actualidad como partícipes de esta festividad hombres y mujeres, indistintamente de diferentes edades. Originalmente se organizaba en torno a la figura masculina, pero con el tiempo la práctica como tal de esta manifestación ha cambiado, incluyéndose la figura femenina dentro del desarrollo del Cuasimodo, además de la utilización de otros medios de transporte para su misma ocurrencia.

Entre sus principales participantes tenemos a la iglesia parroquial de los bajos de San Agustín, feligreses locales, miembros del Cuasimodo y a los padres jesuitas

Condición de emplazamiento

Se distribuye indiferentemente en diversas áreas rurales y suburbanas de la región Metropolitana y algunas localidades de la zona central de Chile. Se puede decir que es una de las expresiones de manifestación más transversales y arraigadas de la tradición popular campesina y del PCI en esta área.

Temporalidad de ocurrencia

Se desarrolla solamente el segundo domingo de Pascua.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Se puede apreciar como un factor de riesgo

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Se puede apreciar como un factor de riesgo, la falta de organización o regulación por parte de la Iglesia, especialmente destinado hacia quienes confía la administración de sus iglesias y parroquias, ya que son ellos quienes deben manifestar y demostrar a través de sus actos el interés, como principales figuras de la festividad.

Transmisión de la práctica del Cuasimodo

Es una transmisión de carácter repetitivo a modo de una devoción popular, ya sea por observancia o por tradición familiar.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

Existen varios registros documentales en torno a esta manifestación. Sin embargo, no hay un catastro general o un estudio que abarque a todos los cuasimodistas de la zona de estudio. De igual modo se han realizado diversos registros en grabaciones y tomas de imágenes.

Bibliografía

Ilustre Municipalidad de Calera de Tango; Universidad de Los Andes (2012). *Guía patrimonial de Calera de Tango*. Santiago de Chile.

<http://CuasimodoencaleraDETANGO.blogspot.com/>

Registro fotográfico





Cecilia Santelices Lazcano y Edgardo Osorio Vidal



Camino Lonquén Norte, Paradero 15 1/2. Lado Compañía de Bomberos, detrás del quiosco de Diarios.
Casa y Taller de la Sra. Cecilia Santelices. Fuente: Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino/Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: Santiago y Batuco

Lugar:

Localización: Calera de Tango

Dirección: Camino Lonquén Norte,
Paradero 15 1/2

Teléfono: 096678605 santeliceslazcano@hotmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Cestería

Antecedentes históricos de la práctica

La totora es una fibra vegetal que se da en todo Chile, en lugares donde hay agua, ya sea en tranques, canales, acequias, etc.

Ha estado permanentemente ligado a las distintas culturas originarias, ocupadas con fines utilitarios constructivas y de implementos diversos. Se utilizaba para poder suplir las necesidades, situación que en el último siglo ha variado ya que se ha utilizado con un fin estético.

La totora permite fabricar diferentes tipos de trabajos por ejemplo en telar artesanal se teje para luego con este tejido hacer separadores de ambiente, correderas para ventana.

(<http://www.contenidoslocales.cl>)

Descripción de la práctica

La Sra. Cecilia aprendió de su marido. Mientras que don Edgardo aprendió porque un hermano aprendió a trabajar en totora, y así aprendió, fue en la época de la crisis de los años 80. Cecilia se dedica a la artesanía desde el año 1994. La Corporación El Canelo de Nos, ganó un proyecto Fondart en la provincia de El Maipo, rescatando el arte popular rural, donde se hizo la primera feria de arte popular. A partir de ese momento le tomó sentido y se comenzó a conectar y aprendiendo para poder sacar sus productos. Así fue participando en seminarios y congresos fui aprendiendo del tema y de las actividades que se desarrollan, donde he participado en actividades de tipo folclórico.

La materia prima se compra. Cuesta encontrar totora, ya que producto de la urbanización se han ido secando los totorales. Hay diferentes tipos de totoras para tejer y para empajar. La totora se sega, dependiendo del tipo es la época en que se cosecha, una en enero y la otra en agosto septiembre. Después se deja secar y se traslada a lugar de acopio, en la mañana temprano, ya que se reseca y se quiebra. Después se selecciona el material, dependiendo de lo que uno va a trabajar. Se humedece para darle flexibilidad. Si se trabaja en telar hay que preparar el telar de acuerdo a las medidas que se va a tejer. Si es para empajado de silla se trabaja húmeda sobre el esqueleto.

Los tipos de trabajos que se realizan: correderas, persianas de rollos y separadores de ambiente. Se tejen esterillas para reja o estético. A mano se teje como empajado y sobrillas para plantas.

Motivo de la práctica

Siempre quiso ser artesana, pero no sabía en qué habilidad se desarrollaría. Cuando conoció a Edgardo vio en la totora una posibilidad de realizar un trabajo. Ella es la que

sale a ferias, busca contactos, donde cada feria es una vitrina donde se captan clientes.

Convocantes

En la comuna de Calera de Tango son los únicos artesanos de la zona.

Condición de emplazamiento

El trabajo de totora se desarrolla en gran parte del territorio nacional. Si bien se ha desarrollado el trabajo en forma ornamental de manera más frecuente en la zona central. En otras localidades

Temporalidad de ocurrencia

Es un oficio del cual subsiste, con un taller que funciona permanentemente. Complementa en algunas ocasiones este oficio con otras actividades para poder obtener un sustento económico permanente.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Poco interés de las nuevas generaciones de aprender este oficio: ya que tienen motivaciones distintas como la tecnología.

No existe una formalidad en el poder transmitirlo. En torno a ello si se muere el maestro desaparece la tradición.

No hay una motivación para que estas disciplinas fueran enseñadas de forma más masivas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La poca venta de los productos se transforma en un riesgo, al no poder obtener una retribución económica para poder comprar materiales y subsistir.

El factor climático afecta la producción y cultivo de totora, la cual crece a orillas de esteros y en lugares húmedos.

En Chile no se valora mucho la mano de obra del artesano: no se quiere pagar el valor real del producto.

Dificultad para poder sacar los productos: no cuenta con un medio de movilización y una red fuerte de contacto.

Falta de una ley que proteja al artesanado y a la manufactura chilena: se perdió todo lo que era textil.

Productos foráneos que compiten con la manufactura nacional: como es el caso de las “correderas”.

Falta de apoyo para desarrollar este arte y poder mostrar su trabajo en distintas ferias.

Transmisión de práctica

Le gustaría que hubiera un ramo en los colegios donde se enseñaran las disciplinas tradicionales.

Cuando se da la ocasión se comenta que este oficio es tradicional, como además de las cualidades de la totora, la cual es una fibra vegetal térmica, que resguarda del frío y calor.

Se está trabajando el tema de la economía solidaria a través de la Vicaría de la Pastoral Social, con la finalidad de que haya otra economía.

Referencias

<http://artesaniantotora.jimdo.com/>

<http://www.contenidoslocales.cl/sitio/8232/artesania-en-totora>

Registro fotográfico



Sra. Cecilia Santelices, tejiendo a telar



Sr. Edgardo Osorio y Sra. Cecilia Santelices

Edgardo Osorio Vidal



Camino Lonquén Norte, Paradero 15 1/2. Lado Compañía de Bomberos, detrás del quiosco de Diarios.
Casa y Taller de la Sra. Cecilia Santelices. Fuente: Google Earth. Elaboración propia

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: Batuco

Lugar:

Localización: Calera de Tango

Dirección: Camino Lonquén Norte,
Paradero 15 1/2

Teléfono: 096678605 santeliceslazcano@hotmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Cestería

Antecedentes históricos de la práctica

La totora es una fibra vegetal que se da en todo Chile, en lugares donde hay agua, ya sea en tranques, canales, acequias, etc.

Ha estado permanentemente ligado a las distintas culturas originarias, ocupadas con fines utilitarios constructivas y de implementos diversos. Se utilizaba para poder suplir las necesidades, situación que en el último siglo ha variado ya que se ha utilizado con un fin estético.

La totora permite fabricar diferentes tipos de trabajos por ejemplo en telar artesanal se teje para luego con este tejido hacer separadores de ambiente, correderas para ventana.

(<http://www.contenidoslocales.cl>)

Descripción de la práctica

Don Edgardo aprendió esta técnica porque un hermano experimentó el trabajar en totora, fue en la época de la crisis de los años 80. Es así como ha desarrollado este arte de la totora y cestería.

La materia prima se compra. Cuesta encontrar totora, ya que producto de la urbanización se han ido secando los totorales. Hay diferentes tipos de totoras para tejer y para empajar. La totora se sega, dependiendo del tipo es la época en que se cosecha, una en enero y la otra en agosto septiembre. Después se deja secar y se traslada a lugar de acopio, en la mañana temprano, ya que se reseca y se quiebra. Después se selecciona el material, dependiendo de lo que uno va a trabajar. Se humedece para darle flexibilidad. Si se trabaja en telar hay que preparar el telar de acuerdo a las medidas que se va a tejer. Si es para empajado de silla se trabaja húmeda sobre el esqueleto.

Los tipos de trabajos que se realizan: correderas, persianas de rollos y separadores de ambiente. Se tejen esterillas para reja o estético. A mano se teje como empajado y sobrillas para plantas.

Motivo de la práctica

Fue artesano por necesidad, ya que había quedado sin trabajo. Cuando conoció a Cecilia Santelices, potenció su trabajo ya que tuvo la posibilidad de poder vender y potenciar su trabajo.

Convocantes

En la comuna de Calera de Tango son los únicos artesanos de la zona.

Condición de emplazamiento

El trabajo de totora se desarrolla en gran parte del territorio nacional. Si bien se ha desarrollado el trabajo en forma ornamental de manera más frecuente en la zona central. En otras localidades

Temporalidad de ocurrencia

Es un oficio del cual subsiste, con un taller que funciona permanentemente. Complementa en algunas ocasiones este oficio con otras actividades para poder obtener un sustento económico permanente.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Poco interés de las nuevas generaciones de aprender este oficio: ya que tienen motivaciones distintas como la tecnología.

No existe una formalidad en el poder transmitirlo. En torno a ello si se muere el maestro desaparece la tradición.

No hay una motivación para que estas disciplinas fueran enseñadas de forma más masivas.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

- La poca venta de los productos se transforma en un riesgo, al no poder obtener una retribución económica para poder comprar materiales y subsistir.
- El factor climático afecta la producción y cultivo de totora, las cual crece a orillas de esteros y en lugares húmedos.
- En Chile no se valora mucho la mano de obra del artesano: no se quiere pagar el valor real del producto.
- Dificultad para poder sacar los productos: no cuenta con un medio de movilización y una red fuerte de contacto.
- Falta de una ley que proteja al artesanado y a la manufactura chilena: se perdió todo lo que era textil.
- Productos foráneos que compiten con la manufactura nacional: como es el caso de las “correderas”.
- Falta de apoyo para desarrollar este arte y poder mostrar su trabajo en distintas ferias.

Transmisión de la práctica

Le gustaría que hubiera un ramo en los colegios donde se enseñaran las disciplinas tradicionales.

Cuando se da la ocasión se comenta que este oficio es tradicional, como además de las cualidades de la totora, la cual es una fibra vegetal térmica, que resguarda del frío y calor.

Se está trabajando el tema de la economía solidaria a través de la Vicaría de la Pastoral Social, con la finalidad de que haya otra economía.

Referencias

<http://artesaniantotora.jimdo.com/>

<http://www.contenidoslocales.cl/sitio/8232/artesania-en-totora>

Registro fotográfico



Sr. Edgardo Osorio y Sra. Cecilia Santelices.



Sr. Edgardo Osorio empajando una silla.

Jessica del Carmen Valenzuela León



El cuadro negro (1) indica el lugar de reunión del grupo folklórico. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultura individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 20 de abril de 1965

Lugar de nacimiento: Hospital de San Bernardo

Localización: Comuna de Buin

Correo: jessi.arpa@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Artes del espectáculo

Especialidad: Arpista, Cantora de rodeo

Antecedentes históricos de la práctica musical

En el siglo XVI los españoles que llegaron a conquistar y dominar Sudamérica, además de traer e imponer su idioma y cultura, trajeron instrumentos tales como guitarricos, bandurrias, mandolinas, arpas, vihuelas y algunas canciones. En este contexto, algunos autores señalan que desde el período colonial, el arpa fue uno de los instrumentos utilizados en catedral, iglesias y para la actividad musical de la época (Palmerio, 1996). Sería en el siglo XVII donde el arpa se diseminó y popularizó en fondas y chinganas, “convirtiéndose en elemento indispensable de las fiestas y en las celebraciones del ciclo agrario” (Ibíd.).

La cantora y el arpa es una figura que está muy presente en el imaginario chileno, concentrándose la mayoría de las cultoras en la zona central y sur de nuestro territorio (Ibíd.).

La célebre maestra Margot Loyola puntualiza en su obra que “la importancia de una cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio (...) Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad (Loyola, 2006: 32).

Siguiendo el planteamiento anterior, “la cantora se especializa en determinado tipo de canto” (Loyola, 2006: 29), como es el caso de la cantora de rodeos que “(...) adquieren fama en la animación de rodeos” (Ibíd.). Ahora bien, “su origen está en las “cantadoras” tradicionales de trilla. No se sabe fehacientemente en el origen del rodeo —que era una labor que se realizaba para separar los animales que bajaban de la cordillera después del invierno— se practicaba este oficio” (CNCA, 2009: 56).

Como lo señala la señora Margot Loyola: “Las cantoras aprenden su oficio por diversos caminos” (Loyola, 2006:28). En el caso de nuestra entrevistada, su historia ligada a la actividad huasa está vinculada a su familia, su padre Mario Valenzuela era corralero del club de rodeo de San Bernardo. Un amante de la fiesta del rodeo. Jessica Valenzuela comenzó a tocar la guitarra a los quince años, principalmente tonadas de Violeta Parra, producto de su interés por el folklore realizó investigaciones y recopilaciones locales.

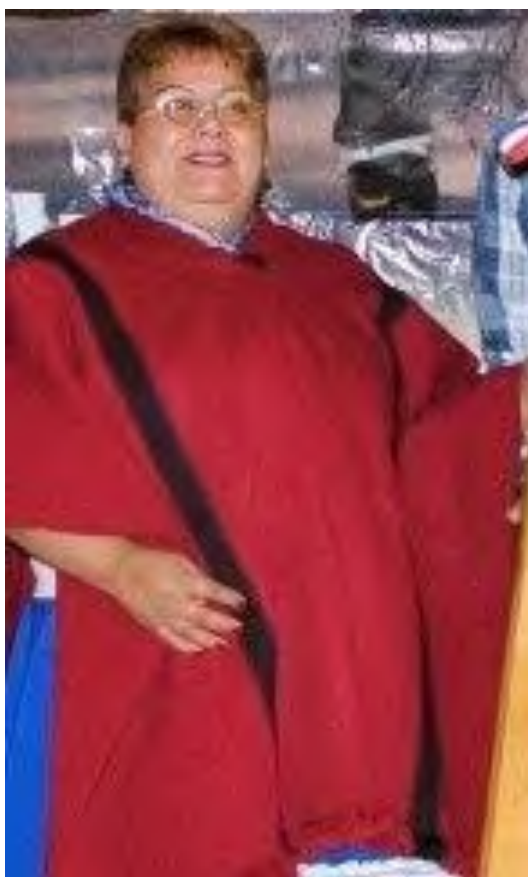
En la Casa de la Cultura de San Bernardo asistió a talleres de guitarra. Luego en el liceo de Buin conoció a Sandra González, con la cual formó el dúo La Esperanza. Con el tiempo, se cambiaron el nombre a las Criollitas de Buin.

En 1978 con las Criollitas de Buin ganó su primer festival, el festival de la rosa y el cantar de Buin. Luego ganaron tres veces el Festival de la Sandía de Paine, el festival del Parrón, el festival del Almendro, entre otros. Las Criollitas de Buin se presentaron en diferentes

medialunas en el marco de rodeos a lo largo de Chile.

A los 22 años comenzó la práctica musical del arpa. Un amigo le enseñó lo básico de la interpretación del instrumento, luego la señora Yessica aprendió de manera autodidacta. Actualmente tiene un arpa paraguaya.

En la actualidad, tiene una agitada agenda musical que la lleva a recorrer todo Chile con sus dos grupos. Como cantora de rodeo, tiene un dúo con Nancy Fuentes con la cual se presentan en campeonatos y clasificatorios. Y por otro lado, pertenece al conjunto de cueca Con Tormento y Pandero (cuarteto), con los cuales se presentan en los campeonatos de cueca.



Yessica Valenzuela en un campeonato de cueca del año 2012. Fuente: 3 Entrevistada.

Descripción de la práctica musical

La entrevistada asegura que las cantoras cumplen un rol primordial en los rodeos, que es el acompañamiento musical con tonadas y cuecas hacia las colleras que participan de la competencia. Los conjuntos musicales no solo deben conocer e interpretar el repertorio más clásico del folklore chileno, sino que, como parte del oficio, las cantoras

van poniendo los énfasis y siguiendo los protocolos del rodeo.

Es así como, los conjuntos deben tener un conocimiento de las colleras, de sus preferencias musicales (cuecas y tonadas) que cantarán al momento en que estas se encuentran en la medialuna. Respecto a los tiempos y protocolos, deben saber cuándo comenzar a tocar, cuando callar, es primordial que no interrumpen al secretario cuando está hablando, o por ejemplo, cuando se están dictando los puntajes, para lo cual se deben alejar del micrófono. En definitiva, deben ser conocedoras de todas las tradiciones y cronograma de los diversos rodeos en los que participan, tanto campeonatos como clasificatorios, y en especial, la competencia más importante, el *champion* de Rancagua.

En términos musicales, las cuecas que se cantan en los rodeos son las más tradicionales y populares, las cuales han pasado a formar parte del repertorio folklórico de las cantoras, un repertorio muy grande pues se debe cantar en ocasiones más de ocho horas. Para la señora Yessica, las cuecas que más le gustan son las del grupo Maihuen, además del conjunto Con Tormento y Pandero al cual pertenece. De las tonadas, destaca las de Carmencita Ruiz, como también las interpretaciones de los Huasos Quincheros, entre otros grupos.

Según la opinión de la entrevistada, un elemento a tomar en consideración con las cantoras, es que mientras más edad tenga la cantora de rodeo, suena mejor. Es así como, hoy en día existen cantoras de rodeos que siguen amenizando las medialunas hasta los sesenta años.

La señora Yessica Valenzuela interpreta el arpa, como cantora de rodeos afina su arpa en los tonos La y Sol; por otra parte, con el grupo Con Tormento y Pandero toca en todas las notas, y afina de oído en el mismo escenario. Anteriormente, afinaba las cuerdas del arpa al oído con una sola cuerda, esta situación cambió luego de tener clases con el destacado arpista José Veliz quien le enseñó a afinar de mejor manera.

A juicio de la entrevistada, las cantoras de rodeo más destacadas de nuestro país, destacan a: Mirtha Iturra, Las Regalonas de Graneros, Las Comadres, Las voces del Alba, Las Pitucas de Temuco, el grupo Alerzal, Rosita Cruz y Las Morenitas, entre otros conjuntos y solistas.

Motivo de la práctica musical

La entrevistada manifiesta que su principal motivación para desarrollarse como arpista y cantora de rodeos es su pasión por el folklore, donde los rodeos y la música chilena son parte de su esencia y tradición familiar. En este sentido, siente que tocar el arpa es un don con el cual nació. Asimismo, la señora Yessica destaca que no se imagina haciendo otra cosa que no sea tocar música chilena. En un sentido más personal, el

desarrollo de esta práctica musical satisface una necesidad vital, que es sentirse bien, aportando a su desarrollo más íntimo.

Convocantes

El rodeo y los campeonatos de cueca congregan a una gran cantidad de organizaciones que participan activamente en su realización. En el caso del rodeo, a nivel nacional, figura la Federación Nacional de Rodeo y Clubes de Huasos de Chile, y la Federación del Rodeo y de criadores de caballos chilenos. Luego, a nivel regional, comunal y local existen diferentes clubes de huasos y clubes de rodeo, agrupados en Asociaciones, Federaciones, entre otras organizaciones que sustentan la organización de dichas competencias que se desarrollan en diferentes categorías. En el caso de los campeonatos de cueca, a nivel nacional existe la Corporación cultural de campeones y cuequeros de Chile que posee representante a nivel Regional, y La Federación Nacional de Cueca, asimismo, existen agrupaciones y clubes de cueca a nivel comunal y localmente.

De forma transversal existen un cúmulo de entidades público, privadas y de la sociedad civil que participan, apoyan, patrocinan y financian las actividades de rodeo y los campeonatos de cueca.

Condición de emplazamiento

A lo largo de todo Chile existen medialunas que albergan campeonatos y clasificatorios de rodeos, los cuales se encuentran al aire libre. El mayor número de estas se encuentran en la zona central. Por su parte, los campeonatos de cueca por lo general se realizan en recintos techados, en su mayoría gimnasios municipales, no obstante, en ocasiones se desarrollan al aire libre.

Temporalidad de ocurrencia

Durante todo el año, existen fechas de campeonatos y clasificatorio para el rodeo, esto considerando las diversas categorías que lo integran. En abril se realiza el *champion* de Rancagua, el más importante del país. También se desarrollan actividades a beneficio y pichangas, que se trata de rodeos entre amigos. Para mayor detalle se recomienda visitar el sitio de la Federación Nacional de rodeos y clubes de huasos de Chile: <http://www.huasosyrodeo.cl/calendario/calendario.php>.

Respecto al *champion* de Rancagua, este tiene una duración de dos días. El primer día, sábado en la mañana, se realizan las series libres, en la tarde corren una o dos series de potros o series de yeguas. El segundo día, es el domingo del *champion*, se corre una serie

en la mañana, en la tarde solamente el *champion*, que integra a los ganadores de todas las series.

El día sábado las cantoras tienen un horario que finaliza hacia las ocho de la noche, con el objetivo de prepararse para el domingo. El día del *champion* las cantoras están todo el día hasta la ceremonia de premiación. Al final, son las encargadas de cantar los tres pies de cuecas para los campeones con las reinas del rodeo.

Respecto a los campeonatos de cueca, existen actividades por región y comunas que se realizan durante todo el año. Para mayor detalle, se recomienda visitar el sitio <http://www.cuequerosdechile.cl/>, sección calendario.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica musical

La entrevistada nos plantea que en la actualidad no existen factores de riesgo que afecten la mantención y transmisión del arpa. Por el contrario, hoy en día existe un “boom” o apogeo del instrumento, lo cual se refleja en que existen muchas mujeres (y hombres) que se están iniciando en la actividad. De esta forma, se van formando conjunto, dúos y tríos de cantoras, lo que permite que en la actualidad existan más cantoras que antes.

Respecto a la cueca, ella nos señala la existencia de un fenómeno similar, producto del auge y masificación de la cueca urbana y la cueca romántica. En el caso de la cueca romántica, esta ha generado que muchos jóvenes se interesen y se identifiquen con el folklore chileno. Así, por ejemplo, con la popularización de las cuecas del grupo Maihuen entre los jóvenes, ha significado un aumento considerable de los participantes en los campeonatos infantiles y juveniles de cueca a lo largo del país.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica musical

De acuerdo a la investigación, se reconocen dos factores de riesgo que afectan la realización de la práctica musical de las cantoras de rodeo.

En primer lugar, la entrevistada señala que no existe un apoyo formal y sostenido en el tiempo de las instituciones públicas, las cuales fomenten y difundan el trabajo discográfico de las cantoras.

En segundo lugar, producto de problemas económicos de las instituciones que organizan los rodeos, se ha comenzado a prescindir de su presencia en algunos de los clasificatorios de rodeos. Puesto que los clubes de huasos no cuentan con los recursos necesarios para su contratación, lo cual ha significado una disminución en la cantidad de días en que son contratadas. Esta situación se debe a que en la actualidad, en algunos rodeos asisten muy pocas personas a las actividades. Como también, que los clubes de

rodeos no cuenta con el apoyo para la realización de sus actividades deportivas.

Transmisión de la práctica musical

La señora Yessica da clases de arpa de manera gratuita, las cuales desarrolla en su restaurant El Rodeo. En este momento asisten seis personas, de diferentes edades.

Por otro lado, manifiesta su disposición a desarrollar talleres en interpretación de arpa y guitarra para estudiantes en establecimientos educacionales de las comunas de Buin y San Bernardo.



Letrero del restaurant “El Rodeo”, del cual la entrevistada es su propietaria. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica musical

La principal publicación que desarrolla un trabajo de investigación de las cantoras de rodeo de la zona central, abarcando las comunas de la región Metropolitana, es el libro de Bernardita Faúndez: *Cantoras de Rodeo*. No obstante, la maestra Margot Loyola en su texto *La Tonada: Testimonio para el futuro*, desarrolla un acucioso estudio de la tonada y las más destacadas cantoras, entre ellas las cantoras de rodeos.

Existen algunos registros fotográficos personales de la entrevistada respecto de sus presentaciones en rodeos y campeonatos de cueca a lo largo del país.

Bibliografía

CNCA (2007). Chile al aguaito. Nuestro patrimonio puesto en sonido. *Disco 2: La tonada chilena: Margot Loyola*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Departamento de fomento y desarrollo. Programa de identidad y patrimonio. Chile.

CNCA (2010). *Mujeres sabias*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Santiago, Chile.

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Revista EL Arado (2012). La esencia de la tradición está en el alma del pueblo: Entrevista a Margot Loyola. Nº 43. Julio 2012. Pp. 23-28. Asociación Nacional del Folklore de Chile ANFOLCHI. Financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart Regional.

Faúndez, B. (2001). *Cantoras de rodeo*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Fondart. Santiago, Chile.

Loyola, M. (2006). *La Tonada: Testimonio para el futuro*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Palmiero, T. (1996). *El arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Universidad de Chile. En: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/tesis/palmiero.html>

Con Tormento y Pandero



Ciudad de Buin, el cuadro negro (1) indica el lugar de reunión del grupo folklórico. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 4 integrantes

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 15 de mayo de 2007

Lugar: Comuna de Buin

Localización: Comuna de Buin

Facebook: Con Tormento y Pandero

Correo: gonzalovarza@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Artes del espectáculo

Especialidad: Conjunto folklórico/Cuequeros

Antecedentes históricos de la práctica musical

“El Nacimiento de la cueca se cifra hacia 1824, en Perú, según investigaciones de Carlos Vega a la fecha de su partida. Fue bautizada con el nombre de zambaclueca, zambacueca, zamacueca y, hoy día, cueca. También la oí nombrar como zamba culeca en norte de Perú” (Loyola y Cádiz, 2010: 23).

Desde una perspectiva sociocultural, “Las danzas surgen, se desarrollan y transforman conforme a las influencias culturales del lugar donde se localizan. De este modo, las influencias hispánicas, aborígenes y africanas fueron determinantes en la conformación de la gama de danzas folklóricas” (Guzmán, 2007: 18).

Ahora bien, “Existen distintas teorías respecto de su origen y de su llegada a Chile, sin embargo se ha logrado llegar a consenso en cuanto a su relación con la zamacueca y sus antecedentes arábigo-andaluces”²³ (Memoria Chilena, 2004a).

Su presencia puede ser reconocida a lo largo de todo el territorio nacional, variando la forma coreográfica y musical según la zona geográfica en que se interprete, pero siempre conservando un patrón común que la hace ser un baile único y diferenciado. Asimismo, ha tenido dos funciones predominantes: en primer lugar, el entretenimiento, bailándose en fondas y fiestas con gran algarabía; en segundo lugar, la función documental, en la medida en que actúa como transmisora de la tradición oral en la voz de cantores populares.

En el aspecto estrictamente musical, posee un esquema formal unitario, con una sección repetida que termina formando un fragmento musical de 52 compases, al que se le llama pie. Su duración bordea el minuto veinte segundos. Generalmente se bailan tres pies de cueca.

Su estructura lírica está compuesta por dos estrofas y un remate, con rima en los versos pares. La primera estrofa es una cuarteta, compuesta por cuatro versos de ocho sílabas. La segunda es una seguidilla de siete versos que alternan entre siete y cinco sílabas; el cuarto verso se repite con el agregado de las exclamaciones “sí” o “ay sí” y se conoce como “verso guacho”. La rima de la seguidilla debe ser, siempre, consonante. Al momento

²³ Para mayor detalle respecto al origen de la cueca se recomienda revisar la página de Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecaorigen>

del canto, la cueca finaliza con dos versos de siete y cinco sílabas respectivamente, con rima consonante, que se conocen como pareado, cerrojo o remate.

El contenido temático es variado y sumamente rico en términos poéticos. Sus letras son románticas, costumbristas y, desde fines de la década del cincuenta, relacionadas a los bajos fondos de las grandes urbes, estilo conocido como cueca brava o chora.

Si bien originalmente se interpretaba preferentemente en salones, chinganas o quintas de recreo, a medida que pasó el tiempo se hizo música frecuente en restaurantes, salones de evento y ceremonias oficiales. Durante el siglo XX, incluso, ocupó cierta importancia en los medios de comunicación masivos a través de la interpretación en conjuntos de música típica, identificándose así con la estilizada figura artística del huaso (Memoria Chilena, 2004a).

Descripción de la práctica musical

El grupo actualmente está compuesto por cinco personas: director musical, autor, compositor, voz y guitarra Gonzalo Vargas, Jessica Valenzuela arpa acústica, Benjamín Novoa bajo y voz, Cristian Bravo pandero y Jorge Chabouty guitarra y voz. Guitarra electroacústica.

El grupo se reúne regularmente una vez a la semana para ensayar, actualmente están preparando su segunda grabación. Se definen como grupo cuequeros, también interpretas tonadas pero lo más fuerte es la cueca romántica. Cuecas no solo para bailar sino que también para escuchar, con melodías nuevas.

Gonzalo Vargas, director musical del conjunto, pertenece a una familia ligada al campo, por esa razón las letras que componen reflejan historias tradicionales y situaciones actuales que se viven en el agro nacional. Teresa Rodríguez, directora del grupo Los Chacareros de Paine, el Monteaguilino, Carmen Ruiz, son algunos de los referentes del grupo.

El primer éxito del grupo fue La Retirada, con esa canción el grupo se conoció en todo Chile. Desde esa época, comenzaron a ser contratados para los diferentes campeonatos, al 2008 ya se habían hecho conocidos.

Motivo de la práctica musical

El entrevistado nos señala que, el propósito del grupo Con Tormento y Pandero es realizar un aporte al folklore nacional.



Campeonato Regional mini infantil, Tome 2012. Fuente: 3

Convocantes

En el caso de los campeonatos de cueca, a nivel nacional existe la Corporación cultural de campeones y cuequeros de Chile que posee representante a nivel Regional, y La Federación Nacional de Cueca, asimismo, existen agrupaciones y clubes de cueca a nivel comunal y localmente.

De forma transversal existe un cúmulo de entidades público, privadas y de la sociedad civil que participan, apoyan, patrocinan y financian los campeonatos de cueca.

Condición de emplazamiento

Los campeonatos de cueca por lo general se realizan en recintos techados, en su mayoría gimnasios municipales, establecimientos educacionales, entre otros; no obstante, en ocasiones se desarrollan al aire libre.

Temporalidad de ocurrencia

Los campeonatos de cueca, existen actividades por región y comunas que se realizan durante todo el año. Para mayor detalle, se recomienda visitar el sitio <http://www.cuequerosdechile.cl/>, sección calendario.

El conjunto ha viajado por todo Chile asistiendo en los diferentes campeonatos de cueca

a nivel nacional, regional y provincial en las distintas categorías. A la fecha se han presentado en siete campeonatos nacionales.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica musical

Respecto a la cueca, ella nos señala la existencia de un fenómeno similar, producto del auge y masificación de la cueca urbana y la cueca romántica. En el caso de la cueca romántica, esta ha generado que muchos jóvenes se interesen y se identifiquen con el folklore chileno. Así, por ejemplo, con la popularización de las cuecas del grupo Maihuen entre los jóvenes, ha significado un aumento considerable de los participantes en los campeonatos infantiles y juveniles de cueca a lo largo del país.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica musical

De acuerdo a la investigación, se reconocen dos factores de riesgo que afectan la realización de la práctica musical del conjunto con Tormento y Pandero.

En primer lugar, los entrevistados señalan que no existe un apoyo formal y sostenido en el tiempo de las instituciones públicas, las cuales fomenten y difundan el folklore nacional respecto de los géneros musicales extranjeros. En este sentido, las iniciativas de fomento y difusión que se desarrollan son insuficientes.

En segundo lugar, producto de problemas de financiamiento económico no han podido Los costos de grabación son muy elevados, lo cual hace difícil la creación de LP. Asimismo, el costo de la asistencia a actividades a beneficio.



Foto del conjunto con la antigua formación de músicos. Fuente: 3 Entrevistado.

Transmisión de la práctica musical

A nivel formal, el grupo no participa de ninguna instancia formativa de jóvenes, como talleres o clases, con el fin de formar y enseñar folklor y cueca.

No obstante, a nivel formal e informal, algunos de sus integrantes tienen bajo su alero a estudiantes y aprendices a los cuales realizan talleres de interpretación de instrumentos de manera regular.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica musical

Existen algunos registros fotográficos personales de los entrevistados respecto de sus presentaciones en campeonatos de cueca a lo largo del país. Asimismo, en internet existen grabaciones en video de sus presentaciones tomadas por el público asistente.

Bibliografía

Garrido, P. (1976). *Biografía de la cueca*. Editorial Nascimento. 2ª edición revisada. Santiago de Chile.

Guzmán, D. (2007). *La Cueca Urbana. Antecedentes históricos y sociales de la danza de tradición popular*. Memoria para optar al Título de profesor especializado en danza. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de danza. Santiago, Chile

Loyola, M. & Cádiz, O. (2010). *La Cueca: danza de la vida y la muerte*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Memoria Chilena (2004a). La Cueca. Presentación. El símbolo más puro de nuestra identidad. Sitio Web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lacueca

Memoria Chilena (2004b). La Cueca. Origen. Sitio Web: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cuecaorigen>

YouTube:

La retirada: <http://www.youtube.com/watch?v=ENqE-C1iC6E> Traicionera:
<http://www.youtube.com/watch?v=HpaPscZXlYw> Anoche soñé contigo:
<http://www.youtube.com/watch?v=10cfsk-3z5M>

Beatriz Cornejo



Casa de la entrevistada ubicada en Alto Jahuel, Buin. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Localización: Alto Jahuel, Buin

Correo: tejidosdelalto@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Técnicas artesanales tradicionales

Especialidad: Textilería/ Tejedora

Antecedentes históricos de la práctica artesanal

La artesanía, como una creación de raíz ancestral, cuyo oficio ha sido transmitido de generación en generación, es una importante manifestación de nuestra identidad cultural y parte de nuestro patrimonio. Históricamente en nuestro país, las técnicas y las materias primas utilizadas para la confección de las piezas artesanales, se han establecido de acuerdo a las características del medio geográfico en el cual se desenvuelven, de modo que están asociadas a espacios determinados. La contribución manual en los productos artesanales es lo más significativo en el concepto de artesanía, pero también implica el dominio de un oficio técnico, el uso de herramientas especializadas y mecanismos complejos de producción. Las obras normalmente se confeccionan en un taller artesanal y son el fruto de una habilidad manual orientada hacia un propósito utilitario y lucrativo. A diferencia del arte popular, la artesanía no es una actividad ocasional y desinteresada (Memoria Chilena, 2004).

En nuestro territorio, los primeros antecedentes de la textilería son tempranos y datan del período arcaico, las primeras evidencias son de tejidos asociados a cazadores y recolectores marinos pertenecientes a la tradición cultural Chinchorro (Ulloa, 2001).

Al respecto, la investigación arqueológica ha demostrado la influencia que tuvo la cultura Tiwanacu desde el período medio (500 dC-1.000 dC), lo cual influyó en el notable desarrollo de la textilería Aymara (CNCA, 2011b).

A nivel general, se reconoce que desde un comienzo los textiles han englobado una serie de significados y funciones, entre los que destacan los del tipo utilitario, ritual, simbólico, económico y político.

En la actualidad, dentro de la artesanías Aymara lo que más se destaca es su fina textilería. Sobresale por su técnica y por los materiales utilizados. Su uso se separa en vestuario cotidiano y piezas ceremoniales. Respecto a la textilería Mapuche, es normalmente a telar o *huitral*. Muchas de sus elaboraciones son de uso utilitario y la gran parte de estos son comercializados (CNCA, 2011a: 41).

Descripción de la práctica artesanal



Telares para hacer flores. Fuente: 1.

La entrevistada comenzó a realizar diferentes cursos de tejido dictados por el municipio, luego de esto, su inquietud por la artesanía se fue incrementando y comenzó a diseñar diferentes piezas de vestir a partir de la lana.

Trabaja en conjunto con su esposo quien se encarga de fabricar los diferentes telares utilizados en la producción de prendas de vestir.

El trabajo de textilería se desarrolla a partir del uso de diferentes tipos de telares, tales como: mapuche, azteca, maría; en bastidores triangulares, cuadrados, también, a crochet, en palillo, entre otros. Tiñe sus lanas con productos naturales, de los cuales destaca: la cáscara de cebollas, palto, aromos, entre otros. Su trabajo se caracteriza por ser piezas únicas, donde cada tejido posee características singulares.

En la actualidad, está creando diferentes diseños, asimismo, innova en técnicas, por ejemplo, teje a dedos, regla, entre otras técnicas. En términos generales, los pasos del proceso de creación de textiles implica diferentes procesos entre los cuales se destaca: el hilado de la lana, se peina la lana, se tiñe, y luego teje.

Motivo de la práctica artesanal

La entrevista señala que disfruta de tejer, crear y mezclar colores. Se trata de una

actividad artesanal que combina una motivación económica y que satisface la inquietud creativa personal de la artesana.

Convocantes

Se trata de una actividad laboral donde el artesano interactúa directamente con sus clientes quienes encargan sus piezas, como también acuden a su tienda adquirirlas. Cabe destacar, que la entrevistada señala contar con el Municipio de Buin quien la invita a participar de ferias y encuentros de artesanos.

Condición de emplazamiento

El taller y tienda donde comercializa los tejidos se encuentra ubicada en su casa en el Alto Jahuel.

Temporalidad de ocurrencia



El chaleco que se presenta fue realizado con la técnica tejido a dedos. Fuente: 1.

Durante la semana realiza cursos de tejido en su tienda y taller de Alto Jahuel. El fin de semana se trasladan hasta el pueblo de artesanos de Pirque donde venden sus productos en conjunto con su esposo.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica artesanal

A juicio de la entrevistada, no existe ningún factor de riesgo que afecte la mantención y transmisión de la técnica artesanal textil, pues posee varios aprendices que asisten regularmente a los cursos que desarrolla durante el año.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica artesanal

En términos generales, la entrevista reconoce que el tejido artesanal no posee una alta valoración entre la población local, de hecho, sus productos son adquiridos por clientes que viven en otras comunas.

Transmisión de la práctica artesanal

En su taller de Alto Jahuel desarrolla cursos pagados, dirigidos a los interesados en aprender a utilizar diversas técnicas de tejido con lana y otros materiales. Los únicos costos asociados al curso son: los interesados deben invertir en la compra del telar y de los materiales para la confección.



Muestra de algunos de los creaciones textiles de la entrevistada. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica artesanal

Según nuestra revisión bibliográfica, no existen estudios ni registros documentales ni audiovisuales sobre la producción artesanal de textiles en la comuna Buin.

Bibliografía

Cáceres, A. & Reyes, J. (2008). *Historia hecha con las manos. Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. Área de artesanía. Departamento de creación artística. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Primera Edición.

CNCA (2008). *Chile Artesanal. Patrimonio hecho a mano. Estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colección Patrimonio. Primera Edición. Valparaíso, Chile.

CNCA (2011a). *Conociendo la cultura Mapuche. Guía de diálogo intercultural para el turismo indígena*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 1° edición. Valparaíso, Chile

CNCA (2011b). *Conociendo la cultura Aymara. Guía de diálogo intercultural para el turismo indígena*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 1° edición. Valparaíso, Chile

CNCA (2011c). *Conociendo la cultura Rapanui. Guía de diálogo intercultural para el turismo indígena*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 1° edición. Valparaíso, Chile

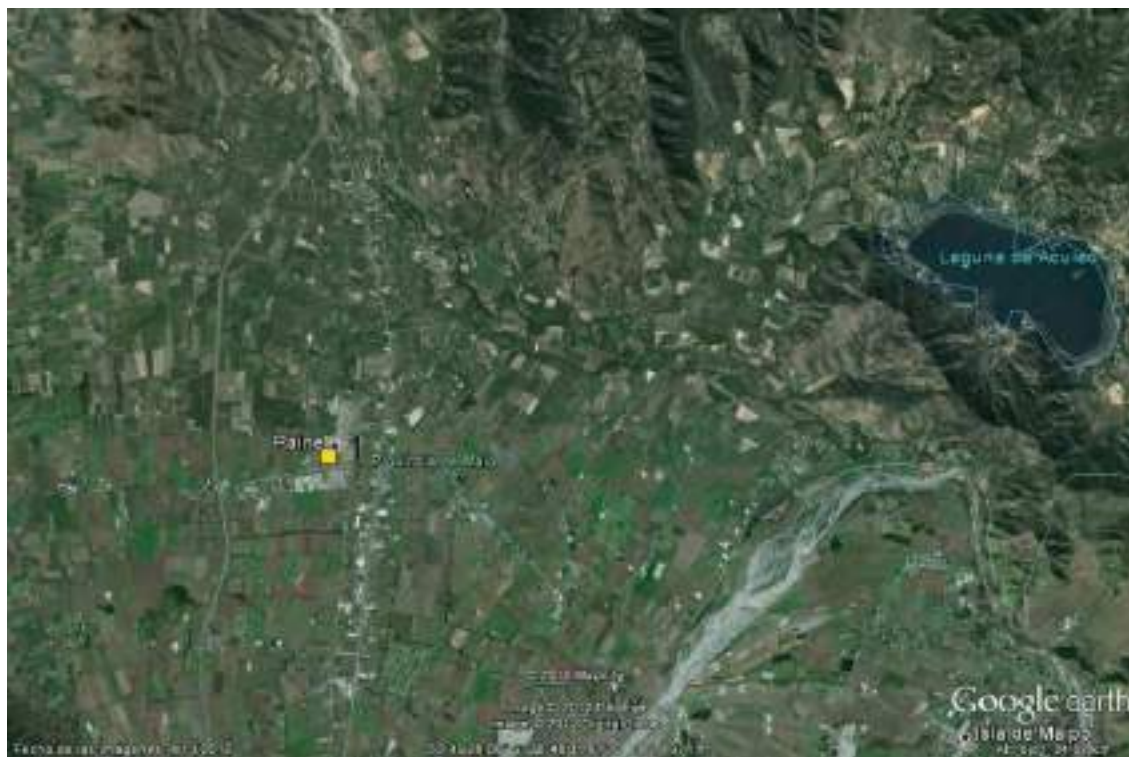
Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Colección Imagen de Chile. Editorial Universitaria. Chile.

Memoria Chilena (2004). *Artesanía Chilena /Presentación. Relato material de nuestra diversidad cultural*. En sitio Web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=artesaniachilena

Peters, C. & Núñez, G. (1999) *Artesanía de Chile. Un reencuentro con las tradiciones*. Publicación financiada con el aporte del Fondo de desarrollo de las artes y la cultura, Ministerio de educación. Comunidad Iberoamericana de la Artesanía.

Ulloa, L. (2001). *Textiles Prehispánicos y Coloniales*. Universidad de Tarapacá, Arica En sitio web: http://www.uta.cl/masma/patri_edu/textiles.htm

Hermandad Cuasimodistas de Paine



Ubicación de la parroquia Santa María de Paine (1). Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 30 integrantes

Tipo: Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 23 de abril 1944

Lugar: Parroquia Santa María de Paine

Localización: Parroquia Santa María de Paine

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Fiesta de Cuasimodo/Cuasimodo

Antecedentes históricos de la Fiesta de Cuasimodo

“El Cuasimodo o “Correr a Cristo” es una fiesta que surge en Chile durante el periodo colonial (SIGPA, 2011). Su origen se remonta al Concilio de Trento proclamado por la iglesia católica entre 1545 y 1563, el cual estableció como obligación que todos los creyentes debían acudir a comulgar al menos una vez al año, en Pascua de Resurrección, sin importar su aislamiento geográfico ni sus dificultades físicas de desplazamiento. Desde aquí se crea la necesidad de llegar con la Comunión hasta los hogares de ancianos y/o enfermos católicos que no podían acercarse a la Iglesia, muchos de los cuales vivían en recónditas zonas rurales, lejos de los poblados.

Ya en la época republicana temprana, específicamente en el periodo anárquico (1825-1830, aprox.), la inestabilidad política del momento, según variados historiadores, influyó en un aumento de la delincuencia, presentándose gran cantidad de bandoleros rurales que acechaban a los transeúntes en la soledad del campo. De acuerdo a la tradición oral, el Cuasimodo surgió gracias al celo de unos sacerdotes Dominicos que salían a llevar la comunión a los enfermos dispersos por los campos durante la Pascua, montados a caballo y llevando el Santísimo bajo el poncho. Los sacerdotes que recorrían largos caminos despoblados portando utensilios sagrados de plata, oro y otros objetos de valor comenzaron a ser presa fácil de estos hambrientos forajidos. Por otra parte, el mal estado de los caminos y la premura que solían tener estas carrozas por acaparar gran cantidad de feligreses en largas distancias, provocaba una gran cantidad de accidentes y contratiempos de todo tipo, quedando los sacerdotes y sus colaboradores abandonados en medio de la nada. Ante esto, grupos de pobladores rurales creyentes ofrecieron crear caravanas especiales de resguardo, que a manera de escolta acompañaran la carroza del cura en sus sagrados viajes de Comunión. Los jinetes de escolta indicaban el recorrido y, eventualmente, protegían al sacerdote de asaltos durante el trayecto.

Según el historiador Juan Guillermo Prado (2012) la primera descripción de la Fiesta de Cuasimodo fue realizada por la viajera británica Mary Graham en el año 1822. Es sorprendente observar como en esta descripción se señalan características del Cuasimodo que perduran hasta hoy, donde en medio de una algarabía de campanas y jinetes, un sacerdote se trasladaba a entregar la Comunión a los enfermos. Al respecto, la aparición de Cuasimodo por esos años, vino a disminuir la ocurrencia de ataques de bandoleros a transeúntes en los caminos rurales del valle central.

Ya a mediados del siglo XIX, es menester referirse a las declaraciones que realiza el político argentino Domingo Sarmiento en 1842, refiriéndose a Cuasimodo: “Estas mojigangas (fiestas) están hoy relegadas a algunos villorrios insignificantes, y es de esperar que en honor de la religión y la civilización desaparezcan de todas partes (...). En un pago inmediato (de Santiago) llamado Renca, se reúne el paisanaje a caballo en

la placeta inmediata a la iglesia el día de Cuasimodo en que se acostumbra a llevar en gran ceremonia el viático a los enfermos. El cura sale a caballo, y la inmensa turba de caballeros que lo acompañan, dan tales carreras, tal polvareda levantan, tantas pechadas dan con los caballos y tal algazara hacen, que más visos tiene de un combate o de unas cañas (fiesta ecuestre), que de un acompañamiento de cristianos que reverencian y adoran las sagradas formas” (Prado, 2012: 14). Muchos otros políticos, religiosos y pensadores criticaron a Cuasimodo como una fuente de borracheras, orgías y expresión fútil del bajo pueblo, pensándose que bastaría con un par de ruidos de sable para hacerla desaparecer. Sin embargo, arraigada en lo más profundo de la cultura chilena que recién se perfilaba en aquel siglo XIX, en el uso del caballo, del huaso chileno y la devoción católica, Cuasimodo se transformó en la institución religiosa-popular más importante de la zona central y una de las más masivas de Chile.

Descripción de la Fiesta de Cuasimodo

Según el relato del entrevistado, la Fiesta de Cuasimodo proviene de Renca, pues la familia de los Carrasco la transportó, ellos formaron el Cuasimodo de Paine cuando llegaron a vivir al Fundo La Trilla.

Toda la familia de los Carrascos participaba en la Fiesta de Cuasimodo. Ellos se vinieron a Paine y arrendaron el Fundo La Trilla. En un inicio había 111 socios que pertenecían al grupo de cuasimodistas de Paine, existían muchos caballos. El recorrido comenzaba desde el convento de Capuchinos, lugar donde se preparaban todos los seminaristas Franciscanos.

Don Renato Romo cuenta que su padre estuvo aproximadamente unos 20 años a cargo del Club de Huasos Cuasimodistas de la Parroquia de Paine, luego él asumió la presidencia del grupo hasta la fecha. En la actualidad, participan unas 200 personas en la Fiesta de Cuasimodo, entre coches y caballos, no obstante son 30 los cuasimodistas que participan todo el año del grupo. El nombre del grupo cambió en año 1995 a Hermandad Cuasimodistas de Paine.

Una de las tradiciones antiguas que se perdieron con el tiempo fue la quema de Judas. En un comienzo, se quemaba a Judas en una fogata al final del recorrido. Finalmente, se decidió que por motivos de seguridad se dejara de practicar esta tradición.

En la visita a los enfermos una pareja de cuasimodistas ingresa escoltando al cura párroco. Este es uno de los momentos más relevantes, pues los cuasimodistas viven la emoción y el agradecimiento que les entregan los enfermos, los cuales se sienten felices de ser visitados año a año. Las familias de algunas de las casas por donde pasa la procesión les ofrecen café o bebida a los cuasimodistas.

Actualmente existe una buena relación de los cuasimodistas con el párroco de la Iglesia.

La agrupación realiza reuniones todos los meses con la iglesia, además, tienen participación en las actividades de la iglesia, como semana santa, procesiones de la Virgen del Carmen, de la Virgen María, Navidad, entre otras actividades. Para el vía crucis los cuasimodistas llevan puesta su esclavina.



Club de Cuasimodistas de Paine en el recorrido por la carretera en el año 1978. Fuente: 3.

Motivo de la Fiesta de Cuasimodo

A juicio del entrevistado, el motivo de correr Cuasimodo es algo con lo que se nace, donde existe un orgullo y felicidad cuando sale a correr todos los años. Del mismo modo, se reconoce como una tradición única en el mundo que solo se hace en Chile. A nivel personal, el entrevistado señala que correr Cuasimodo “le llena el corazón”.

Convocantes

En la Fiesta de Cuasimodo participan diferentes actores de la sociedad civil, organizaciones religiosas, como también del gobierno comunal, dentro de los cuales se destacan en el apoyo general a: la Ilustre Municipalidad de Paine, Carabineros, Bomberos, entre otras.

Condición de emplazamiento

La Fiesta de Cuasimodo involucra el recorrido y la procesión de una gran cantidad de jinetes y bicicletas por las calles de las zonas urbanas de Buin, abarcando hasta la zona de Santa Rosa. Asimismo, involucra las casas donde hay enfermos y la Parroquia Santa María de Paine lugar donde se da inicio a la procesión.

Temporalidad de ocurrencia

La organización de la Fiesta de Cuasimodo implica la realización de reuniones, que en este caso, se desarrolla el día miércoles previo a la fiesta. En esa oportunidad, se afinan los detalles de la ruta a seguir para visitar a los enfermos, el arreglo del coche, entre otros. Además, el presidente del club visita a los enfermos y prepara el recorrido, y como lo señala el entrevistado: “todo quedo memorizado en su cabeza”.

El día sábado a las 19.00 horas se programa la misa de bendición para los corredores y cuasimodistas.

El día domingo los corredores se reúnen a las 8.30 am en la Iglesia Santa María, lugar donde se da comienzo a la procesión de la Fiesta de Cuasimodo. Según las estadísticas del entrevistado, en total se visitan hasta sesenta personas durante la Fiesta.

El recorrido se realiza por Paine centro, llegando hasta el sector de Santa Rosa, aproximadamente a una hora del centro. En total recorrer alrededor de 80 kilómetros. Alrededor de las 17.00 horas regresa la procesión a la Parroquia. Los cuasimodistas retiran al santísimo sacramento del coche y se guarda al interior de la iglesia.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

Desde una perspectiva interna, uno de los factores que afecta la mantención de la tradición de correr a Cristo es la desmotivación que existe entre los jóvenes de Buin por aprender e integrarse a la iglesia y participar de la Fiesta de Cuasimodo. En la actualidad, existen pocos jóvenes dentro del grupo.

Por otra parte, el entrevistado reconoce una falta de nuevos líderes dentro de la Agrupación de Cuasimodistas, con lo el recambio de los cargos no se ha hecho efectivo. Asimismo, él no se encuentra formando o transmitiendo el conocimiento y experiencia que posee a ningún sucesor o aprendiz interesado.

Factores de riesgo respecto a la realización de la Fiesta de Cuasimodo

El entrevistado reconoce que históricamente han existido algunos factores de riesgo

que han afectado la realización de la Fiesta de Cuasimodo, los cuales son derivados del mal comportamiento de algunos corredores que consumían alcohol, o que tomaban a la Fiesta de Cuasimodo como diversión. En este sentido, se reconoce que algunos de los corredores que solo asistían al día de la fiesta eran lo más problemáticos. El principal factor de riesgo es la mala imagen ante la comunidad y las demás credos religiosos que daban este tipo de corredores. Estos hechos dieron mala imagen a la agrupación, lo cual le ocasionó problemas con algunos curas que no le gustaba que la fiesta fuese así.

No obstante, el entrevistado manifiesta que estas prácticas cada vez son menos comunes, y que la agrupación designa a un cuasimodista a cargo de supervisar que toda la procesión cumpla con las normativas presentes en el Manual del cuasimodista.



Huasos cuasimodistas junto al antiguo estandarte de la Agrupación de Cuasimodistas de Paine. Fuente: 3 Entrevistado.

Transmisión de la Fiesta de Cuasimodo

El entrevistado manifiesta que la familia es el principal canal de transmisión de la Fiesta de Cuasimodo, en muchas de las cuales se participa por tradición heredada de los padres.

Por otro lado, en las localidades de Champa, Chada, Alto Jahuel, Linderos, Águila Sur,

Aculeo, existen diferentes grupos de cuasimodistas que solo se organizan para correr en la Fiesta de Cuasimodo y no poseen directivas que los articulen para participar en las actividades religiosas que acontecen durante todo el año.



Corriendo Cuasimodo en la década de los sesenta (60) aprox. Fuente: 3 entrevistado.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la Fiesta de Cuasimodo

La revisión bibliográfica no arroja la existencia de estudios, registros documentales y audiovisuales que aborden el origen y la historia de la Fiesta Cuasimodo en Paine. No obstante, los entrevistados señalan que el canal 13 de televisión les ha realizado reportajes y han sacado fotografías y registros audiovisuales de la festividad. Además, en el libro “Tradiciones de Paine” aparece relatado la fiesta del año 2007.

Bibliografía

Prado, J. G. (2012). *Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino*. Segunda edición. Editorial Alba S. A.

Memoria Chilena (2004) Página Web: Cuasimodo, Religiosidad Popular. Memoria Chilena. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam). En sitio web: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=religiosidadpopular

Ángel Custodio Muñoz González



Casa del entrevistado en el sector de Águila norte (1), comuna de Paine. Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 05 de diciembre de 1940

Lugar de nacimiento: Fundo Santa Irene, Palmillas

Localización: Comuna de Paine, sector de Águila Norte

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales

Especialidades: Cantor Campesino/Folclorista

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

Los orígenes del canto campesino provienen de la época de la Conquista y la Colonia en América. Soldados y funcionarios de la corona española trajeron consigo versos, canciones y romances de origen principalmente andaluz, que ahora representan una tradición arraigada en el folclor de la zona centro-sur del país, fusionando elementos de la cultura mestiza y otros propiamente indígenas (CNCA, 2012: 118).

Según María Consuelo Hayden: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico” (Hayden, 2011:2).

Desde una perspectiva sociológica, el éxodo y sobrepoblación de las urbes debido a la migración permanente o estacional de personas de las zonas rurales de nuestro país, trajo consigo la llegada de los cantores populares o payadores al ámbito urbano (Hayden, 2011).

Don Juan Uribe Echeverría (1973) describe el costumbrismo en la poesía popular del siglo XIX, señalando a don Bernardino Guajardo como el más famoso y antiguo de los poetas populares conocidos, en 1881 publicó las primeras hojas de un romance autobiográfico de la vida y aventuras del Poeta Popular. No obstante, el mismo autor nos manifiesta que desde el siglo XVII: “cantaban décimas a lo humano y a lo divino, en casamientos, bautizos, novenas y velorios de angelitos, se sintieron estimulados patrióticamente por los episodios de la guerra contra España (1865-1866), y compusieron décimas glosadas en cuartetas —el metro favorito—, (...)” (Uribe, 1973: 14).

En esta época los Poetas Populares comenzaron a vender hojas grandes y medianas, encabezadas por un grabado y que tenía versos a lo divino o versos a lo humano, estos últimos eran los predominantes, los cuales se referían a las noticias más espeluznantes y curiosas de la semana (Uribe, 1973). Posteriormente se editaron pequeños folletos con décimas y glosas costumbristas, que comprendía “brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc.” (Uribe, 1973: 16-17).

Finalmente, respecto a la definición y transición de “cantor a poeta”, a este respecto Hayden señala que: “(...) se llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez; (...)” (2011: 4).

Ahora, en relación al canto campesino se señala que “Este canto sincrético pasó a formar parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, valeses y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa” (CNCA; 2012).

La célebre maestra Margot Loyola puntualiza en su obra que “la importancia de una cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio (...) Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad (Loyola, 2006: 32).

Descripción de la tradición y expresión oral

Don Ángel Muñoz proviene de una familia de músicos. Su madre Mariela Luz González tocaba el arpa, sus hermanos mayores cantaban y tocaban en las Fondas de Paine y Santiago, interpretando un repertorio del folklore popular compuesto por cuecas, corridos, y tonadas.

Sus comienzos en la música fueron en el dúo Los Angelitos, conjunto que formó con su amigo Ángel Marambio Gajardo, con el cual tocaban tonadas y cuecas. En el año 1995 resultaron ganadores del Festival de la Sandía de Paine con una cueca, él hacía la primera y segunda voz.

Motivo de la tradición y expresión oral

Su principal motivación para interpretar música chilena proviene de su gusto por el folklore popular, el cual fue desarrollando desde pequeño en su familia.



Don Ángel Custodio en la puerta de hogar en Águila norte. Fuente: 1.

Convocantes

Don Ángel Muñoz realizaba presentaciones en diferentes escenarios, tanto en peñas, fondas, restaurantes, entre otros locales comerciales, y en festivales, concursos y encuentros organizados por municipios y otras organizaciones, como también a nivel familiar.

Condición de emplazamiento

Las diversas presentaciones que realizaba el entrevistado con su conjunto musical (o como solista) se ejecutaban tanto en recintos techados como al aire libre, considerando las características del evento y la fecha del año en que se desarrollaran.

Temporalidad de ocurrencia

En general, las fechas de ocurrencia de las presentaciones eran de gran variabilidad, pues incluían fiestas, bautizos, cumpleaños, entre otras actividades. Además, de las fechas tradicionales de las fiestas nacionales del 18 de septiembre.

Por otra parte, en la época que su dúo ganó (1995) el festival de la Sandía de Paine tuvieron muchas presentaciones, llegando a presentarse hasta dos veces a la semana. Finalmente, participaban en actividades del Municipio de Paine, entre otras actividades que se realizaban los fines de semana.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado manifiesta que por motivos de salud y desde hace unos años ya no puede cantar, dejando de integrar el dúo Los Angelitos.

En segundo lugar, plantea que las nuevas generaciones han dejado de mostrar interés por el canto campesino y han volcado su interés a otros ritmos, tales como la cumbia, la cueca urbana, entre otros.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

Se reconoce a nivel general, que en nuestra sociedad no existe una valoración del folklore nacional. Por otra parte, los cultores y agrupaciones no cuentan con los recursos económicos suficientes para sacar adelante sus producciones musicales.

Transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado señala que dentro de su familia es su sobrina la que mantiene viva la tradición del folklore, pues forma parte de la agrupación musical Canto Aguilino que se presenta en diversas actividades musicales de la provincia de Maipo.



Fotografía del entrevistado, registro realizado por el Canelo de Nos. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen investigaciones que aborden específicamente la historia o la obra de cantores campesinos del sector de águila norte

en la comuna de Paine.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Hayden, M. (2011) Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920). *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011. Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

Loyola, M. (2006). *La Tonada: Testimonio para el futuro*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1973). *Tipos y cuadro de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*.

Pineda Libros. Serie Mayor. Primera edición, Noviembre 1973.

Narciso Zúñiga Cepeda



Rincón del Águila Sur (1), comuna de Paine. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 21 de noviembre de 1944

Lugar de nacimiento: Águila Sur, Paine

Localización: Comuna de Paine, sector de Águila Sur

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y expresiones orales /Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Cantor campesino/Fiesta de la trilla a yegua suelta

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

Los orígenes del canto campesino provienen de la época de la Conquista y la Colonia en América. Soldados y funcionarios de la corona española trajeron consigo versos, canciones y romances de origen principalmente andaluz, que ahora representan una tradición arraigada en el folclor de la zona centro-sur del país, fusionando elementos de la cultura mestiza y otros propiamente indígenas (CNCA, 2012: 118).

Según María Consuelo Hayden: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica: esta visión, que se proyectó sobre la sociedad, la caracterizó en gran medida por el abismo social, económico y cultural, pero a la vez no impidió que se desarrollara un patriotismo popular, que utilizó las propias categorías identitarias populares, para conectarse o responder al discurso hegemónico” (Hayden, 2011:2).

Desde una perspectiva sociológica, el éxodo y sobrepoblación de las urbes debido a la migración permanente o estacional de personas de las zonas rurales de nuestro país, trajo consigo la llegada de los cantores populares o payadores al ámbito urbano (Hayden, 2011).

Don Juan Uribe Echeverría (1973) describe el costumbrismo en la poesía popular del siglo XIX, señalando a don Bernardino Guajardo como el más famoso y antiguo de los poetas populares conocidos, en 1881 publicó las primeras hojas de un romance autobiográfico de la vida y aventuras del Poeta Popular. No obstante, el mismo autor nos manifiesta que desde el siglo XVII: “cantaban décimas a lo humano y a lo divino, en casamientos, bautizos, novenas y velorios de angelitos, se sintieron estimulados patrióticamente por los episodios de la guerra contra España (1865-1866), y compusieron décimas glosadas en cuartetas —el metro favorito—, (...)” (Uribe, 1973: 14).

En esta época los Poetas Populares comenzaron a vender hojas grandes y medianas, encabezadas por un grabado y que tenía versos a lo divino o versos a lo humano, estos últimos eran los predominantes, los cuales se referían a las noticias más espeluznantes y curiosas de la semana (Uribe, 1973). Posteriormente se editaron pequeños folletos con décimas y glosas costumbristas, que comprendía “brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc.” (Uribe, 1973: 16-17).

Finalmente, respecto a la definición y transición de “cantor a poeta”, a este respecto Hayden señala que: “(...) se llamó cantor o poeta, tanto a quienes publicaban sus versos como a quienes los cantaban. La distinción poco clara entre el poeta y el cantor popular surge de la consideración de la relación fluida entre estas dos categorías: si bien hay poetas de entonces que fueron primero cantores que poco a poco se dedicaron a la impresión y venta de sus versos para ganarse la vida, muchos se desempeñaban como cantores y poetas a la vez; (...)” (2011: 4).

Ahora, en relación al canto campesino se señala que “Este canto sincrético pasó a formar parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, valeses y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa” (CNCA; 2012).

La célebre maestra Margot Loyola puntualiza en su obra que “la importancia de una cantora ha radicado principalmente en la dimensión social de su oficio (...) Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se les solicitaba en almuerzos y fiestas familiares, todos ellos espacios sociales mundanos aunque no mundanales, donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad (Loyola, 2006: 32).

Descripción de la tradición y expresión oral

Don Narciso Zúñiga al igual que otros cantores heredó de su padre el don del canto y gusto por la guitarra. En su caso, fue el único de sus cuatro hermanos que mantuvo la tradición familiar.

Canta canciones campesinas chilenas, rancheras, entre otros ritmos. Es compositor, algunos de los títulos de sus canciones son: *Ensenada de Águila Sur*, *Angelito de Chimbarongo* —historia de un accidente que ocurrió en los años 90—; baladas como: *Dejaste tú mi corazón*, *La rubia del campo*, *La tragedia de Antuco*, *La tragedia de Juan Fernández*, entre otras. En total ha compuesto unas 20 canciones.

Don Narciso nos expresa que la inspiración creativa puede llegar en cualquier momento, razón por la cual siempre en su bolso anda trayendo un lápiz y un cuaderno. Así, cuando se le ocurren ideas de canciones o cuando las sueña, luego de despertar las anota para construir sus letras.

Por otra parte, como trabajador agrícola del Rincón del Águila participa activamente de

la Fiesta de la Trilla a Yegua Suelta. En dicha actividad cumple un rol relevante en la organización del ruedo, quedando a cargo del grupo de los horqueteros, compuesto por campesinos encargados de arreglar y revolver el trigo.

Finalmente, nos cuenta que trabaja en distintos eventos, y que en su casa produce chicha artesanal cruda y cocida.



Don Narciso Zúñiga en el Rincón del Águila sur donde realiza labores de agricultura y participa en diferentes eventos, como es el caso de la Trilla a yegua suelta. Fuente: 1.

Motivo de la tradición y expresión oral

Su principal motivación para cantar y componer canciones se proviene de su deseo y gusto por compartir, reunirse en familia y poder disfrutar de momentos de distracción y diversión en el marco de eventos campesinos.

Convocantes

Don Narciso Zúñiga canta a su tierra y sus amigos. En su trabajo en el Rincón del Águila Sur pueden cantar en el escenario para el público que participa de los eventos que ahí se realizan, como también, en el espacio más íntimo que se da entre los propios campesinos y trabajadores de la parcela.

Condición de emplazamiento

Las actividades de canto pueden realizarse en recintos techados como en espacios

naturales al aire libre.

Temporalidad de ocurrencia

Durante el año ya están programadas ciertas fechas en las cuales se realizan los eventos y fiestas campesinas, como es la *Fiesta de la Trilla a Yegua Suelta*, la *Fiesta de la Esquila* y la *Cerveza* en el centro de eventos Rincón del Águila.²⁴



Don Narciso Zúñiga en el Rincón del Águila sur realiza labores de agricultura y participa de los eventos como la Trilla a yegua suelta. Fuente: 1.

A nivel personal, trabaja con la guitarra y compone sus canciones en su tiempo libre, como un hobby dentro de las propias labores agrícolas que realiza en su predio. Finalmente, nos cuenta que ha participado con algunas de sus canciones en el festival de la Sandía de Paine.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

Como Cantor Campesino, don Narciso Zúñiga señala que uno de los principales factores de riesgo para la mantención y la transmisión de esta tradición oral, es la desmotivación

²⁴ Para mayor información del calendario de eventos, recomendamos visitar el sitio: <http://www.rincondelaguila.cl/>

de los jóvenes por seguir esta práctica musical. En general, los jóvenes no se mantienen tocando música campesina, pues los motivan otros estilos musicales. Además, manifiesta que los jóvenes no aprenden la forma en que él les enseña, pues él no posee un conocimiento formal de la interpretación de la guitarra y los alumnos están acostumbrados a tocar por notas, esto hace que su estilo de tocar sea difícil de enseñar.

Sumado a lo anterior, sostiene que antiguamente eran muy comunes los cantores campesinos, los cuales cantaban en las distintas trillas que se realizaban en Águila Sur o en otros sectores de la provincia de Maipo.

A nivel personal, señala que no son muchos los momentos que puede destinar a la música producto de sus obligaciones a nivel familiar y laboral.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

El entrevistado nos explica que uno de los principales factores que ha afectado su obra como cantor campesino, ha sido su imposibilidad de dar a conocer y patentar su obra como cantautor. A su vez, esta situación le ha traído problemas respecto al plagio de una de sus canciones, donde el Grupo Bahía 4 de Hospital, copió su canción *Homenaje a Águila Sur*. Al respecto, plantea la necesidad de inscribir sus canciones en la Sociedad de derecho de autor para que no siga aconteciendo tal situación.



Don Narciso en la Fiesta de la Trilla a Yegua Suelta del año 2012. Fuente: Rincón del águila.

Transmisión de la tradición y expresión oral

A nivel personal, el entrevistado señala que no posee aprendices a los cuales haya transmitido su forma de tocar la guitarra o de componer canciones campesinas.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen investigaciones que aborden específicamente la historia o la obra de cantores campesinos del sector de Águila Sur en la comuna de Paine.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Hayden, M. (2011) Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920). *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011. Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

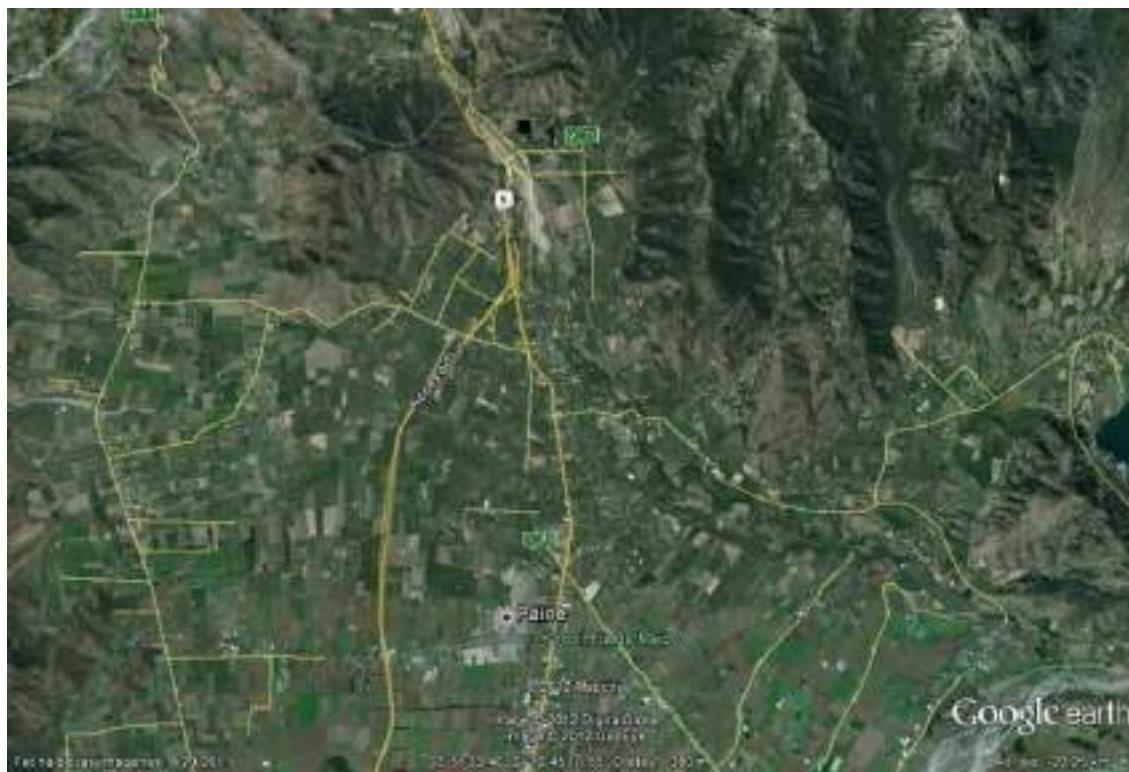
Loyola, M. (2006). *La Tonada: Testimonio para el futuro*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ediciones universitarias de Valparaíso. Chile.

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1973). *Tipos y cuadro de costumbres en la poesía popular del siglo XIX*.

Pineda Libros. Serie Mayor. Primera edición, Noviembre 1973.

Fiesta Trilla a yegua suelta



Rincón de Águila Sur (1) centro de eventos donde se realiza la trilla a yegua suelta. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 40 personas

Tipo: Cultor Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 2008

Lugar: Centro de eventos Rincón del águila

Localización: Comuna de Paine, sector de Águila Sur

Web: <http://www.rincondelaguila.cl/>

Correo: rincondelaguila@gmail.com

Ámbito del PCI UNESCO: Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Fiesta de la Trilla a yegua suelta

Antecedentes históricos de la manifestación

Esta fiesta campesina se instauró hace algunas décadas a raíz de que los inquilinos de las haciendas y sus numerosos invitados, se reunían para colaborar en diferentes trabajos propios de la faena. La trilla surge como una acción colectiva de apoyo vecinal como lo es en Chiloé la minga, donde los vecinos se reúnen para ayudar en las diferentes actividades del campo (Contenidos Locales, 2009).

Según los relatos del entrevistado, recuerda que antiguamente sus abuelos preparaban una trilla de yegua suelta con el poroto. Esta trilla se hacía en *los rulos de los cerros*, en las partes más parejas que tenían las colinas. Ahí los caballos corrían sueltos sin soga. Se trillaban distintos tipos de cereales. Con el tiempo esta actividad se modernizó, incorporándose maquinarias que reemplazaron a los caballos.

Don Narciso Zúñiga recuerda que su primera trilla fue cuando tenía aproximadamente 15 años de edad. En aquellos años nadie andaba con zapatos solo con ojotas. La trilla de porotos se hacía en marzo, al contrario de ahora que se siembra más temprano los cereales, en enero y febrero.

Descripción de la manifestación

Actualmente, se hace una Fiesta de la trilla —de trigo— a yegua suelta, donde se recuerda y representa la actividad que se hacía tradicionalmente en la localidad. Habitualmente, la trilla consideraba la corrida de los caballos, luego se aventaba el trigo y después se sacaba. Por lo general, luego de la trilla se desarrollaba una comida de celebración y atención brindada por los anfitriones. Una semana después de la trilla se traspala todo el trigo con palas de madera. Respecto al proceso productivo, lo que seguía era el procesamiento del trigo, que implicaba su limpieza y posterior ensacado. Una parte de la producción de trigo era vendida, otro se conservaba para sembrarla. Además, con el trigo se podía producir harina.

A nivel organizacional, la trilla requiere del trabajo coordinado de una serie de equipos de campesinos. Por una parte, se conforma un equipo de trabajo de campesinos encargados de traer y esparcir la gavilla. Las gavillas de trigo se traen en colosos (tirados a caballo o en tractor) durante la mañana del primer día. El segundo grupo lo componen los corredores de los caballos, un total de 12 jinetes, que conforman tres colleras. Los caballos provienen principalmente del sector de la laguna de Aculeo. Luego están los que mueven el trigo adentro del ruedo, estos son los horqueteros. Las

horquetas son herramientas de cuatro y cinco ganchos, también está la horqueta gavillera que es de madera y tiene dos ganchos. Son alrededor de 12 personas las que conforman este grupo. En todos los grupos existen varones que están a cargo de cada uno de los equipos de trabajo.

A nivel general, el entrevistado señala que durante el primer día, los horqueteros van moviendo el trigo para que pasen por el las yeguas trillándolo. Al día siguiente se va tirando más trigo al ruedo por donde corren los animales, el trigo ya trillado se va depositando al medio del lugar. Dentro de las obligaciones de importancia está la preocupación por que los caballos no se pasen al trigo que está al medio y que se mantengan corriendo solo por la orilla de las varas. Los horqueteros tendrán que tener especial precaución para que los caballos no los pisen o que se extravíen del recorrido que van realizando. Las actividades de la trilla son amenizadas con la presencia de conjuntos folclóricos de la zona.

Uno de los momentos más íntimos de la fiesta ocurre ya finalizando la jornada, cuando los trabajadores comienzan la celebración en entorno a la música y la bebida. En este caso, don Narciso Zúñiga es uno de los destacados cantores que interpreta alguna de sus creaciones de música campesinas, rancheras, entre otras.

Motivo de la manifestación

El entrevistado señala que la Fiesta de la Trilla a Yegua Suelta organizada por el Centro de Eventos Rincón del Águila, está motivada por un fin económico y por la inquietud por mantener viva la antigua tradición de la trilla a yegua suelta, una de las actividades campesinas que se desarrollaban profusamente en la localidad.

Convocantes

EL Centro de Eventos Rincón del Águila es el encargado de organizar las diferentes actividades comerciales, productivas y artísticas que tienen lugar durante la Fiesta. Dentro de los actores involucrados se encuentran los comerciantes que venden sus productos en la feria, los artistas y músicos invitados, las organizaciones que difunden y prestan apoyo a la difusión de la actividad, y finalmente el público que asiste a la fiesta.

Condición de emplazamiento

La trilla a yegua suelta se desarrolla al aire libre. Por otra parte, ciertas actividades gastronómicas y artísticas se realizan al interior de los recintos techados del Centro de eventos.



Trilla a yegua suelta, rincón del águila 2012. Fuente: 3 Rincón del Águila.

Temporalidad de ocurrencia

La Trilla se despliega el primer fin de semana de febrero, este 2013 se realizó entre el jueves 31 de enero al domingo 3 de febrero, desde las 10 de la mañana a las 8 de la tarde.²⁵

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la manifestación

El entrevistado manifiesta que no existen factores de riesgo que pongan en riesgo la mantención de la festividad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la manifestación

El entrevistado manifiesta que no existen factores de riesgo que afecten la realización de la fiesta de la trilla a yegua suelta.

Transmisión de la manifestación

²⁵ Para mayor detalle del programa de la 9ª Versión de la Fiesta de la Trilla a Yegua Suelta visitar el sitio: http://www.rincondelaguila.cl/?page_id=1042

La Fiesta de la Trilla a Yegua ejecutada en el Centro de Eventos Rincón del Águila, a juicio del entrevistado, posibilita que nuevas generaciones de campesinos de la localidad puedan vivir y recordar la experiencia de trabajar en una actividad productiva y de socialización campesina.



Jinetes que participaron de la Fiesta de la Trilla a yegua suelta 2012. Fuente: 2 Rincón del Águila.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

En el sitio web del Rincón del Águila se encuentran disponibles los registros fotográficos de algunas de las fiestas de Trilla a yegua suelta que se han realizado en los últimos años.

Bibliografía

Rincón del Águila (2013). Sitio Web: <http://www.rincondelaguila.cl/>

Contenidos Locales (2009). Sitio web: <http://www.contenidoslocales.cl/sitio/2746/trilla-yegua-suelta-en-nacimiento>

Valenzuela, J. (1992). Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile Central: 1850-1880. En: *Formas de sociabilidad en Chile, 1840-1940*. 1a ed. Santiago de Chile: Fundación Mario Góngora: VIVARIA, 1992. 393. pp. 369-391

María Elena Quintanilla Catalán



Casa de la entrevistada ubicada en Pintué (1) laguna de Aculeo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 09 de julio de 1946

Lugar: Pintué, laguna de Aculeo

Localización: Pintué, laguna de Aculeo

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y Expresiones orales/ Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: cantora a lo humano/Cantora a lo divino

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

Descripción de la tradición y expresión oral

La señora María Elena Quintanilla comenzó a cantar en el año 1988, Pedro Pablo Cerda su esposo fue quien le enseñó a cantar, él es depositario de la tradición de su padre Luis Alberto Cerda poeta y cantor a lo divino, de la zona de Peralillo.

En el año 1987 la señora *Tita* Quintanilla acompañó a su esposo a los eventos nacionales de Canto a lo divino, ahí fue donde don Manuel Gallardo le preguntó si se atrevería a cantar. A partir de ese año comenzó a aprender los versos y entonaciones, producto de su buen oído logró progresar rápidamente y comenzó a cantar.

La entrevistada canta versos recopilados, además, don Alfredo Gárate prepara versos a lo divino y a lo humano para *Tita* Quintanilla y Pedro Pablo Cerda. Desde la década de los noventa comenzó a salir a fiestas religiosas en compañía de su esposo. Nos relata como anécdota, que recuerda que cuando conoció a don Arnoldo Madariaga Encina, respetado poeta y cantor de la provincia de Casablanca, sintió desconfianza de su experiencia, en esa oportunidad él le dijo que ella era toda una cantora. La Señora *Tita* Quintanilla plantea que en las ruedas grandes de cantores se deben ir bien preparados.

En la entrevista, don Pedro Pablo Cerda acota el tema de la memoria aguda de los cantores, por ejemplo, hoy él recuerda el primer verso que se aprendió hace cuarenta años, nunca se le ha olvidado. Esos versos nunca los repasan, los cantores los tienen en cuadernos y nunca se le han olvidado.

Motivo de la tradición y expresión oral

La señora Tita nos manifiesta que su principal motivación para cantar es su gusto por el canto, disfruta de reunirse con los cantores, como también el difundir y rescatar las tradiciones de Aculeo.

Convocantes

Como cantora a lo humano y a lo divino forma parte de la Directiva de Agrupación de Cultores de Cantares y Tradiciones de Aculeo.

Dentro de las instituciones que trabajan y prestan apoyo a la Agrupación destaca la I. Municipalidad de Paine, la comunidad de la laguna de Aculeo, las parroquias, iglesias y las escuelas del sector. Además, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha apoyado el desarrollo de actividades en el marco de proyectos Fondart.



María Elena Quintanilla en compañía de su esposo Pedro Pablo Cerda. Fuente: 1.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigilias familiares. En el caso de los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y en recintos techados.

En el caso de la Vigilia de la Virgen del Carmen de Pintué, esta se realiza al interior de su casa.

Temporalidad de ocurrencia

En la actualidad, la señora Tita Quintanilla se presenta en las peñas, encuentros y actividades donde canta en conjunto con su esposo, principalmente “a lo humano” con temas picarescos, contrapuntos, brindis, entre otros.

Asimismo, participa de diferentes vigilias, novenas, presentaciones y encuentros de Canto a lo divino que se realizan en distintas regiones del país. Respecto a la Vigilia de la Virgen del Carmen de Pintué, esta se realiza el 16 de julio el sábado más cercano a la fecha.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

La entrevistada manifiesta que uno de los principales factores que pone en riesgo la transmisión del Canto a lo poeta de Aculeo, es la falta de espacios formales de transmisión y formación para niños y jóvenes del sector, los cuales permitan la realización de talleres periódicos desarrollados por los cultores locales. Asimismo, la inexistencia de un espacio de reunión para los cantores, lo cual propicie su encuentro, diálogo, apoyo y transmisión de la sabiduría de los cultores mayores a los cantores más jóvenes.

En segundo lugar, la entrevistada señala que la tradición del Canto a lo poeta se encuentra en riesgo de desaparecer producto de la disminución, envejecimiento y desaparición de sus cultores más tradicionales, los cuales no están participando de procesos de formación y transmisión de manera formal a nuevos aprendices. En este sentido, existen sectores como Peralillo donde han desaparecido todos sus cultores. Finalmente, se plantea el peligro de que se pierda la obra poética de Alfredo Gárate y Ricardo Gárate la cual no ha sido documentada y registrada a cabalidad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

La entrevistada señala que uno de los principales factores que pone en riesgo la realización de las actividades de Canto a lo poeta es la falta de recursos económicos que permitan su financiamiento. Al respecto, se manifiesta que aunque ha existido el apoyo de instituciones públicas, este se entrega de manera intermitente y depende de fondos concursables que no aseguran la continuidad de las expresiones del Canto a lo poeta a lo largo del tiempo.



La Señora Tita Quintanilla en la presentación del Encuentro del año 2010. Fuente: Diego Anabalón.

Transmisión de la tradición y expresión oral

En la actualidad no se registra ninguna actividad de transmisión y formación de jóvenes aprendices de Canto a lo poeta en algunas de las comunidades de Aculeo.

A nivel personal, la señora Tita sueña que la tradición familiar del canto la continúe con su nieta de siete años, hija de Alejandra Quintanilla, quién a su corta edad ya canta versos en las reuniones familiares.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral de Cantores a lo Poeta de Aculeo. Ahora bien, dentro de las investigaciones clásicas que más se destacan se encuentra el trabajo de Juan Uribe Echeverría (ver bibliografía), como también la labor sistemática de rescate y puesta en valor de la obra poética de diversos Cantores a lo Poeta, desarrollada por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional. Al respecto, sobresale el registro audiovisual a don Manuel Gallardo, Ricardo Gárate, entre otros cantores y poetas, y presenta grabaciones de la Fiesta de la Cruz de Mayo desde el año 2001, este trabajo fue desarrollado por la señora Micaela Navarrete (Navarrete, 2008).



Altar familiar de la Virgen del Carmen. Fuente: 1.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En: *Revista Resonancias N° 21*. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En *Revista Chilena de Antropología Visual - número 20-* Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.

SIGPA (2011a). Folio CNCA 236, Cultor Individual, región Metropolitana. José Domingo Pontigo Meléndez. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web:
<http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:domingo-antonio-pontigo-melendez.html>

SIGPA (2011b). Folio CNCA 80, Cultor Individual, región Metropolitana. José Manuel Gallardo Reyes. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web:
<http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:jose-manuel-gallardo-reyes.html>

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Editorial Universitaria, S.A.

Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral LTDA. Primera Edición. Santiago de Chile.

Agrupación de cultores de cantares y tradiciones de Aculeo



Localidad de Pintué (1), laguna de Aculeo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 12 personas

Tipo: Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 15 de abril del 2004

Lugar: Pintué, laguna de Aculeo

Localización: laguna de Aculeo, Paine

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y Expresiones orales/ Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidades: Canto a lo poeta/Canto a lo divino, Cantor a lo humano/Canto a la Santa Cruz de Mayo de Los Hornos /Guitarronero

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!.: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente (Améstica, 2012).



Agrupación de Cultores de Cantares y Tradiciones de Aculeo año 2012. Fuente: Consejo de la Cultura y las Artes.

Descripción de la tradición y expresión oral

La Agrupación de Cultores de Cantares y Tradiciones de Aculeo surge de la idea del fallecido cantor José Orlando Rodríguez, quién en el año 2003 participó de un Encuentro nacional de Canto a lo divino que lo llevó a plantear dicha iniciativa a los cantores y poetas de Aculeo. Al siguiente año la idea se hizo realidad, formándose la agrupación con el propósito de mantener viva la tradición del Canto a lo poeta de Aculeo, propiciando su salvaguardia y la puesta en valor de sus cultores y expresiones más importantes.

La agrupación está conformada por la gran mayoría de los cantores y poetas de zona de la laguna Aculeo, pertenecen a las localidades de Peralillo, Los Hornos, Rangue y Pintué. En su afán por difundir la tradición del Canto a lo divino ha desarrollado dos encuentros de cantores financiados por Fondart en los años 2010 y 2012, desarrollados en el mes de mayo, previos a la Fiesta de la sagrada Cruz de Mayo.

Motivo de la tradición y expresión oral

La Agrupación de Cultores de Cantares y Tradiciones de Aculeo tiene como su principal propósito el mantener viva la tradición del Canto a lo poeta y sus expresiones, las cuales son desarrolladas por de los cantores y poetas de las distintas zonas de la laguna de Aculeo.

Asimismo, por tradición y herencia, los poetas y cantores aculeguanos participar activamente de las fiestas religiosas y de las principales actividades de Canto a lo divino del país, siendo considerados y valorados por los demás poetas y cantores, como un grupo que se mantiene fiel a la tradición y la disciplina del Canto a lo divino.

Finalmente, la agrupación tiene dentro de sus objetivos la difusión y puesta en valor del Canto a lo poeta dentro de la región Metropolitana.

Convocantes

En la actualidad el directorio de la agrupación está conformado por: Presidente: Pedro Pablo Cerda. Secretaria: María Elena Quintanilla. Tesorera: Daysi Mardones. Director: Cristian Mardones Director. Luis Ortiz

Dentro de las instituciones que trabajan y prestan apoyo a la Agrupación destaca la I. Municipalidad de Paine, la comunidad de la laguna de Aculeo, las parroquias, iglesias y las escuelas del sector. Además, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha apoyado el desarrollo de actividades en el marco de proyectos Fondart.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigiliias familiares. En el caso de los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y en recintos techados.

En el caso de la Fiesta de la Cruz de mayo, esta se realiza al interior de la Iglesia de los Hornos, en la laguna de Aculeo. La celebración de la Novena de la Celebración de la Virgen del Carmen se realiza al interior de la Iglesia de Pintué, en la laguna de Aculeo.

Temporalidad de ocurrencia

Los integrantes de la Agrupación son invitados y participan de las diferentes vigiliyas, novenas, velorios y encuentros de Canto a lo divino, como también de los encuentros, concursos y actividades de Canto a lo humano que desarrollan en las distintas regiones del país.

Además, dentro de las Respecto a la Fiesta de Cruz de Mayo de Los Hornos, esta comienza con la primera novena desde el 3 de mayo, luego le siguen dos novenas más, hasta llegar al último sábado de mayo donde se lleva a cabo la fiesta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

La agrupación manifiesta que uno de los principales factores que pone en riesgo la transmisión del Canto a lo poeta de Aculeo, es la falta de espacios formales de transmisión y formación para niños y jóvenes del sector, los cuales permitan la realización de talleres periódicos desarrollados por los cultores locales. Asimismo, la inexistencia de un espacio de reunión para los cantores, lo cual propicie su encuentro, diálogo, apoyo y transmisión de la sabiduría de los cultores mayores a los cantores más jóvenes.



Agrupación de Cultores de Cantares y Tradiciones de Aculeo año 2010. De izquierda a derecha sentados: Alfredo Gárate, Pablo Cerda, María Elena Quintanilla, Deysi Mardones, Cristian Mardones, Ricardo Gárate y Manuel Gallardo. De izquierda a derecha parados: Claudio Cornejo, Pedro Manzor,

Luis Cerda, Audomiro Cerda y Luis Ortiz. Fuente: Diego Anabalón.

En segundo lugar, la Agrupación señala que la tradición del Canto a lo poeta se encuentra en riesgo de desaparecer producto de la disminución, envejecimiento y desaparición de sus cultores más tradicionales, los cuales no están participando de procesos de formación y transmisión de manera formal a nuevos aprendices. En este sentido, existen sectores como Peralillo donde han desaparecido todos sus cultores. Finalmente, se plantea el peligro de que se pierda la obra poética de Alfredo Gárate y Ricardo Gárate la cual no ha sido documentada y registrada a cabalidad.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

Los entrevistados señalan que uno de los principales factores que pone en riesgo la realización de las actividades de Canto a lo poeta es la falta de recursos económicos que permitan su financiamiento. Al respecto, se manifiesta que aunque ha existido el apoyo de instituciones públicas, este se entrega de manera intermitente y depende de fondos concursables que no aseguran la continuidad de las expresiones del Canto a lo poeta a lo largo del tiempo.



Cantores a lo poeta de Aculeo, aproximadamente en 1960. Fuente: Archivo de Literatura Oral Biblioteca Nacional, Dibam.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Como se señaló anteriormente, en la actualidad no se registra ninguna actividad de transmisión y formación de jóvenes aprendices de Canto a lo poeta en algunas de las

comunidades de Aculeo.

La agrupación presenta una propuesta local de salvaguardia, la cual consiste en la construcción de un taller o sede, donde se puedan reunir y desarrollar actividades de formación de Canto a lo poeta. Dentro de estas iniciativas se señala, la realización de talleres introductorios para los niños y niñas de la comuna que deseen aprender a tocar guitarra, guitarrón y guitarra traspuesta. Posteriormente el taller se focalizaría en el canto y la tradición de Aculeo. Plantean que este espacio debería contar con un cultor local, al cual se le remunerare por el trabajo formativo y de transmisión que desarrollaría en “La Casa de los Cantores de Aculeo”.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral de Cantores a lo poeta de Aculeo. Ahora bien, dentro de las investigaciones clásicas que más se destacan se encuentra el trabajo de Juan Uribe Echeverría (ver bibliografía), como también la labor sistemática de rescate y puesta en valor de la obra poética de diversos Cantores a lo Poeta, desarrollada por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional. Al respecto, sobresale el registro audiovisual a don Manuel Gallardo, Ricardo Gárate, entre otros cantores y poetas, y presenta grabaciones de la Fiesta de la Cruz de Mayo desde el año 2001, este trabajo fue desarrollado por la señora Micaela Navarrete (Navarrete, 2008).

Finalmente, se encuentran registros fotográficos y audiovisuales de diferentes profesionales, de los cuales destaca el trabajo realizado por el Canelo de Nos en la década de los noventa, donde se retrató a Cantores y lugares naturales de la comuna (70 cuadros), este material se encuentra en manos de la Agrupación, almacenado y resguardado con el deseo de que en el futuro se pueda exponer. Finalmente, existe registros de las actividades de Canto a lo poeta realizadas en los años 2010 y 2012, por parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Bibliografía

Améstica, F. (2012). Calendario 2013. La Guitarra Grande Pircana. Agrupación Guitarra Grande Pircana. Ilustre Municipalidad de Pirque. fidelamestica@gmail.com

Anabalón, D. (2010). Fotos Cantores de Aculeo, En: <https://picasaweb.google.com/108795817074126591801/CantoresDeAculeo>

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, Nº 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En: *Revista Resonancias N° 21*. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En *Revista Chilena de Antropología Visual - número 20*- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Emol. (2012). Noticias de Cultura. Patrimonio en vivo: eminencias del canto a lo poeta se encuentran en Aculeo este sábado. En:

<http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/05/11/540061/eminencias-del-canto-a-lo-poeta-se-juntan-en-aculeo-este-sabado.html>

Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.

SIGPA (2011a). Folio CNCA 236, Cultor Individual, región Metropolitana. José Domingo Pontigo Meléndez. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:domingo-antonio-pontigo-melendez.html>

SIGPA (2011b). Folio CNCA 80, Cultor Individual, región Metropolitana. José Manuel Gallardo Reyes. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:jose-manuel-gallardo-reyes.html>

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Editorial Universitaria, S.A.

Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral LTDA. Primera Edición. Santiago de Chile.

Vigilia a la Virgen del Carmen



Casa donde se realiza el Canto a la Virgen del Carmen ubicada en Pintué (1) laguna de Aculeo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 12 personas

Tipo: Cultor colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de creación: 1949

Lugar de origen: Peralillo, Aculeo, Paine

Localización: Pintué, Aculeo, Paine

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y Expresiones orales/ Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidad: Canto a lo divino/Vigilia a la Virgen del Carmen

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El Canto a lo divino se ha realizado tradicionalmente en velorios de angelitos, novenas y encuentros campesinos. Cuando se hace una novena o vigilia en honor a un santo, se pasa la noche entera cantando frente a la imagen celebrada, y debido a la manera en que se canta y se toca, a las horas sin dormir, a la concentración y a la fe, se viven momentos de mucha emoción interna y de conexión con lo divino.

Una vigilia a la antigua, entendiendo por antigua lo que abarca la memoria de la gente, es una rueda pequeña, entre tres y diez cantores del mismo lugar o de los alrededores, todos ellos conocen las mismas entonaciones. El tocador comienza con una entonación y un fundado. Todos deben seguirlo. Él tocará para todos sin parar, cada uno cantará su verso con despedida incluida, todos con la misma entonación y el mismo tema. La historia de algún profeta, o la historia del diluvio, o la creación, o por astronomía. Todos cantando sobre la misma historia pero con versos distintos, a veces muy parecidos, a veces con la misma cuarteta, pero distintos. Tejiendo la misma historia una y otra vez, narrando en un tejido asombroso la historia contada por primera vez hace miles de años y a miles de kilómetros (Mercado, 2007:58).

Descripción de la tradición y expresión oral

Según los relatos familiares, la Virgen del Carmen procedió de Alhué, pues la familia de don Pedro Pablo Cerda trajo desde esa localidad un cuadro de la Virgen, en esos años solo se le rezaba. En 1949 se inició el canto a la Virgen del Carmen, en la localidad de Peralillo, lugar donde se asentó la familia Cerda. Hace unos años atrás, la casa de la familia Cerda se quemó, con lo cual se tuvo que reemplazar el cuadro original al que se le cantaba por una imagen yeso.

En la actualidad la tradición fue tomada por la señora María Elena Quintanilla y don Pedro Pablo Cerda, quienes recibieron y se comprometieron con su madre a continuar con el canto. La vigilia se realiza en la casa de los entrevistados, ubicada en Pintué, desde hace cuatro años.

Motivo de la tradición y expresión oral

La principal motivación es mantener y respetar la tradición del Canto a la Virgen del

Carmen, la cual fue entrega por los padres de Pedro Pablo Cerda.

Convocantes

Por tratarse de una vigilia familiar el principal convocante es la familia de los cantores anfitriones, en este caso, La Señora Tita Quintanilla y su esposo don Pedro Pablo Cerda.



La Vigilia a la Virgen del Carmen se realiza desde el año 1949, don Pedro Pablo Cerda y María Elena Quintanilla siguen la tradición legada por don Luis Alberto Cerda. Fuente: 1.

Condición de emplazamiento

La Vigilia de la Virgen del Carmen de Pintué se realiza al interior de su casa, como también en el patio donde se realizan actividades de conversación.

Temporalidad de ocurrencia

La Vigilia de la Virgen del Carmen de Pintué, esta se realiza el 16 de julio el sábado más cercano a la fecha. Durante el mes de julio se reza nueve noches la novena.

La familia anfitriona está encarga de la atención a los poetas y guitarroneros. Se les espera con una once, antes de comenzar con la vigilia. En la noche se ofrece una cena. Por lo general, participa una rueda de entre doce a diez cantores. La vigilia finaliza a las

siete de la mañana, luego se sirve el desayuno. Al día siguiente se cantan cuecas, tonadas y brindis.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

Los entrevistados sostienen que no existen factores de riesgo que dificulten la transmisión y aprendizaje del canto a lo poeta en el marco de la festividad.



Don Luis Alberto Cerda y su esposa. Fuente: 3 Entrevistado.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

El entrevistado sostiene que no existen factores de riesgo que dificulten la realización de la Vigilia de la Virgen del Carmen.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Los entrevistados señalan que su familia debe ser la encargada de mantener la tradición de la vigilia.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral de Cantores a lo Poeta de Aculeo. Ahora bien, dentro de las investigaciones clásicas que más se destacan se encuentra el trabajo de Juan Uribe Echeverría (ver bibliografía), como también la labor sistemática de rescate y puesta en valor de la obra poética de diversos Cantores a lo Poeta, desarrollada por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional.

Ahora bien, en la revisión bibliográfica no se registran investigaciones o registros que documenten el origen y señalen las principales características de la Vigilia de la Virgen del Carmen de Pintué.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En: *Revista Resonancias N° 21. Instituto de Música*. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En *Revista Chilena de Antropología Visual - número 20-* Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.

SIGPA (2011a). Folio CNCA 236, Cultor Individual, región Metropolitana. José Domingo Pontigo Meléndez. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio*

Inmaterial (SIGPA), Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:domingo-antonio-pontigo-melendez.html>

SIGPA (2011b). Folio CNCA 80, Cultor Individual, región Metropolitana. José Manuel Gallardo Reyes. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web:
<http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:jose-manuel-gallardo-reyes.html>

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Editorial Universitaria, S.A.

Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral LTDA. Primera Edición. Santiago de Chile.

Cristian Humberto Mardones Rodríguez



Casa del entrevistado en el sector de Los Hornos (1), laguna de Aculeo. Fuente: Google Earth.
Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 02 de noviembre de 1975

Lugar de nacimiento: Los Hornos, Paine

Localización: Los Hornos, Paine

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y Expresiones orales/Usos sociales, rituales

Especialidad: Cantor a lo Divino/Guitarronero/Fiesta de la Sagrada Cruz de Mayo de Los Hornos

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se práctica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

El guitarrón chileno o “guitarra grande” es un cordófono de 25 cuerdas, 21 de las cuales se disponen sobre el diapason distribuidas en cinco grupos u órdenes, y las otras cuatro tensadas a los costados fuera del batidor para sonar por simpatía. Sus adornos característicos son los puñales a partir del puente. Se asemeja a una guitarra por la forma, las clavijas y los trastes, pero la técnica de ejecución difiere grandemente de esta. Su sonido es profundo y de múltiples matices dado su encordado, el que mezcla en sus órdenes cuerdas borbonas, entorchadas, de alambres, de nailon y, antiguamente, de tripas. Acompaña el canto a lo poeta en sus modalidades a lo divino y a lo humano, y también en la paya o canto al “improviso”.

Siendo que América conoció los cordófonos con la llegada de los españoles, y desde entonces desarrollara sus propias vihuelas, es plausible que los conocimientos para su creación fueran adquiridos en algún taller de luthería jesuita, considerando que esta orden trajo el Canto a lo divino para la evangelización de los pueblos.

Siguiendo los estudios de José Pérez de Arce, la característica sonora de este instrumento podría ser una simbiosis entre la música colectiva precolombina de los indios Aconcagua —rica en matices, alturas y timbres, pero no melódica— y los fraseos y salmodias provenientes de la Europa medieval, en especial de la península ibérica.

Arnoldo Madariaga Encina, al hablar del sonoro instrumento, nos dice: ¡Cómo no va a ser chileno el guitarrón!.: tiene 4 diablitos, que viene a ser la cuarteta del verso; 5 ordenanzas, que son los 4 pies del verso de despedida más la despedida; 8 trastes, que son la octosílabo de cada vocable; 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el poeta; los dos puñales nos da a entender la paya como desafío y duelo improvisado; y algunos tienen una cruz, lo que significa que el poeta es cantor a lo divino, y un espejo, que refleja que el cantor y poeta es sano y transparente (Améstica, 2012).

Descripción de la tradición y expresión oral

Desde su niñez, creció escuchando a su tío Orlando Rodríguez, un reconocido cantor a lo humano y a lo divino de la zona. Según recuerda, en esa época vivía rodeado de cantores, dentro de los cuales estaba su tío Orlando Rodríguez, don Manuel Gallardo y don Alfredo Gárate. A los trece años comenzó a cantar y a los diecisiete participó de su primera rueda de cantores.

Su maestro en el guitarrón fue don Francisco Astorga quien a partir de un proyecto le enseñó a tocar, regaló el instrumento, y al final grabaron un disco.

Hoy en día, Cristián Mardones es uno de los nuevos Cantores a lo Divino de Los Hornos, de la laguna de Aculeo. Cabe destacar que en los últimos años ha asumido un protagonismo dentro de la Agrupación de Cantores de Aculeo.

Por otra parte, por tradición la Fiesta de la Sagrada Cruz de Mayo de Los Hornos, es organizada por un cantor de esa zona, es por esto que desde hace unos años ha debido hacerse cargo de la organización y de los preparativos de esta. Los cuales se desarrollan durante todo el mes de mayo.

Como Cantor a lo Divino de Aculeo señala con orgullo que una de las principales herencias que ha quedado de los grandes cantores y poetas de la zona es que lo más importante es el respeto y la prolijidad del canto. Desde esta perspectiva, los cantores son y deben ser todos amigos.

Motivo de la tradición y expresión oral

Cristian Mardones nos señala que su principal motivación para mantener la tradición del canto es su compromiso de mantener la fiesta en honor y recuerdo de los cantores fallecidos, los cuales iniciaron y dieron vida a la festividad. Así, el entrevistado señala que: “Ellos van a estar mirando, ellos van a estar cantando con nosotros”.



Cristian Mardones ha vivido toda su vida en Los Hornos, lugar donde por tradición se mantiene la Fiesta de la Cruz de Mayo. Fuente: Micaela Navarrete.

Convocantes

Como cantor a lo divino forma parte de la directiva de la Agrupación de cultores de cantares y tradiciones de Aculeo.

En el marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo reciben apoyo del Municipio de Paine, de la comunidad de Los Hornos, la Escuela Pública y la Iglesia de la localidad. En el año 2012 el Consejo de la Cultura apoyo el desarrollo de un Encuentro de Canto a lo divino en el Marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigiliass familiares. En el caso de los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y en recintos techados.

En el caso de la Fiesta de la Cruz de mayo, esta se realiza al interior de la Iglesia de los Hornos, en la laguna de Aculeo.

Temporalidad de ocurrencia

Cristian Mardones participa de diferentes vigiliass y encuentros de Canto a lo divino que se realizan en distintas regiones del país.

Respecto a la Fiesta de Cruz de Mayo de Los Hornos, esta comienza con la primera

novena desde el 3 de mayo, luego le siguen dos novenas más, hasta llegar al último sábado de mayo donde se lleva a cabo la fiesta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado señala que uno de los principales factores que afecta la mantención de la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Hornos, es la disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores más tradicionales de todo Aculeo. En este sentido, la ocurrencia del Canto a lo divino depende de la existencia de los cantores.

Recuerda que cuando él era niño había muchos cantores. Su reflexión es que quizás en esa época existían menos instancias o medios de diversión que en la actualidad, lo cual permitía que los jóvenes se mostrasen mucho más interesados en continuar la tradición del Canto a lo poeta.

Lamenta que hoy en día en Aculeo no exista ninguna instancia formal de enseñanza o transmisión del Canto a lo poeta, que se ocupe de formar a las nuevas generaciones de jóvenes de la zona.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

A juicio del entrevistado no existe ningún factor de riesgo que dificulte la realización de la Fiesta de la Cruz de Mayo. No obstante, reconoce que a nivel de infraestructura no existen condiciones óptimas para la atención y buen desarrollo de algunas de las actividades de la fiesta, pues no cuentan con una cocina y un comedor más apropiado para atender a los cantores y a la comunidad que se congrega en la Fiesta.

Recuerda que en una oportunidad, en la década de los noventa no se realizó la Fiesta de la Cruz de Mayo, esto porque se encontraba enfermo don Alfredo Gárate quien estaba a cargo de su organización.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Como se señaló anteriormente, en la actualidad no se registra ninguna actividad de transmisión y formación de jóvenes aprendices de Canto a lo poeta en algunas de las comunidades de Aculeo.

Al respecto, el entrevistado nos presenta su idea de cómo debería encauzarse el trabajo de transmisión en la zona de Aculeo. Su propuesta es que la enseñanza del Canto a lo humano y a lo divino se debe focalizar en los niños más “acampaditos” de la zona, como también a aquellos que presenten un interés y deseo por esta tradición. Esta actividad

debería realizarse a partir de talleres con los niños de las Escuelas de las diferentes localidades de la laguna de Aculeo, como por ejemplo, Rangue, Pintué, Los Hornos. Los talleres deben ser guiados por dos cantores de diferentes edades, además, lo ideal sería que se contemple la entrega de guitarras y guitarrones a los alumnos más motivados. Los niños podrían comenzar desde los diez años, de quinto básico e inclusive niños más pequeños.



Cristian Mardones en su casa de Los Hornos. Fuente: 1.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la manifestación

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral de Cantores a lo Poeta de Aculeo. Ahora bien, dentro de las investigaciones clásicas que más se destacan se encuentra el trabajo de Juan Uribe Echeverría (ver bibliografía), como también la labor sistemática de rescate y puesta en valor de la obra poética de diversos Cantores a lo Poeta, desarrollada por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional.

Ahora bien, dentro del registro audiovisual realizado por la señora Micaela Navarrete (Navarrete, 2008), Cristian Mardones aparece en una de las grabaciones cantando en el marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo (2001) realizada por la familia de don Manuel Gallardo y la señora Cristina Gárate. Finalmente, el entrevistado plantea la necesidad que se realice un registro audiovisual completo de la Fiesta de la Cruz de Mayo, lo cual

permita ir mostrando a los cantores y a las nuevas generaciones si se producen cambios y se integran nuevos elementos en ella.



Cristian Mardones en la presentación del Encuentro del año 2010. Fuente: Diego Anabalón.

Bibliografía

Anabalón, D. (2010). Fotos Cantores de Aculeo, En: <https://picasaweb.google.com/108795817074126591801/CantoresDeAculeo>

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En: *Revista Resonancias N° 21*. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En *Revista Chilena de Antropología Visual - número 20-* Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Navarrete, M. (2008). Don Manuel Gallardo. Poeta y cantor a lo divino. *DVD Rom. Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional*. Dibam, Gobierno de Chile.

Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.

SIGPA (2011a). Folio CNCA 236, Cultor Individual, región Metropolitana. José Domingo Pontigo Meléndez. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:domingo-antonio-pontigo-melendez.html>

SIGPA (2011b). Folio CNCA 80, Cultor Individual, región Metropolitana. José Manuel Gallardo Reyes. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:jose-manuel-gallardo-reyes.html>

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Editorial Universitaria, S.A.

Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral LTDA. Primera Edición. Santiago de Chile.

Fiesta de la Cruz de Mayo



Ubicación de la iglesia de Los Hornos (1) en el sector de Aculeo. Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Integrantes: 12 cantores aprox.

Tipo: Cultor mixto

Lengua: Castellano

Fecha de creación: Comienzos del Siglo XIX

Lugar: Los Hornos

Localización: Los Hornos, laguna de Aculeo

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y

Expresiones orales/ Usos sociales, Rituales y actos festivos

Especialidad: Canto a la Santa Cruz de Mayo de Los Hornos /Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Hornos

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se practica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

Según la tradición oral, el origen de la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Hornos es el siguiente:

Hace unos cien años don José Letelier trajo desde Vichiculén (al sur de Llay Llay), a doce familias de mineros y fundidores de metal al lugar que hoy llaman Los Hornos, para laborar y fundir el cobre de la mina Las Guías de Pollocave, que deslinda con Aculeo. El viaje lo hicieron en carretas, por la cuesta de Chacabuco y demoraron doce días. Pasaron por Santiago con techos de totora.

Doña Carmelita Vega, abuela de doña Teresa Pavez de Gárate trajo la Cruz que fue celebrada primero en Los Hornos y luego pasó a Rangué, años donde es celebrada en casa de doña Zoroila Gallardo. Así la celebración se fue alternando, por razones de parentesco, entre la familia Gárate y la familia Gallardo, pero siempre en la zona de Aculeo.

La Cruz que se venera hasta hoy día, es de palo de mayo, es desnuda y sin Cristo y la celebración empieza el día 3 de mayo con el rezo de la novena y finaliza con una vigilia de Canto a lo divino. Hubo muchos y buenos cantores en Aculeo. En la actualidad don Ricardo Gárate y don Manuel Gallardo son los más antiguos (Navarrete, 2008).

Descripción de la tradición y expresión oral

El entrevistado nos cuenta que don Manuel Gallardo antes celebraba el canto a la Cruz de Mayo en el rincón del Álamo, luego en la Escuela de Pintué y en la Parroquia de Pintué. Don Ricardo Gárate por treinta años celebraba la fiesta de la Cruz de Mayo en la Capilla de los Hornos.

Don Manuel Gallardo es el cantor a lo poeta que llevaba más fuerte la tradición de la Cruz de Mayo, él celebraba la vigilia en su casa, sin embargo producto de las condiciones del espacio se podía invitar solo a una cantidad reducida de cantores y asistentes. Fue así como se acordó entre los cantores y poetas de Aculeo que la Fiesta se realiza en la Capilla de Los Hornos, un lugar que permite la participación de mucha gente de la comunidad y de los alrededores de la laguna de Aculeo.

Por tradición la Fiesta de la Sagrada Cruz de Mayo de Los Hornos, es organizada por un cantor de esa zona, antiguamente esta labor era realizada por la familia de don Ricardo Gárate. Desde hace unos años Cristian Mardones se ha hecho cargo de la organización y de los preparativos de esta, los cuales se desarrollan durante todo el mes de mayo.

Se comienza con la invitación de los cantores de otras localidades más cercanos a los cantores de Aculeo. A la fiesta son invitados todos los cantores de Aculeo, que en la actualidad son doce. Durante el mes, algunos de los cantores asisten a la iglesia a rezar la novena de la cruz de mayo. La última noche de la novena es para los cantores.

En la semana previa a la fiesta se recorre las casas más cercanas a la capilla solicitando cooperación en víveres para la atención de los asistentes. Además, se debe realizar el acondicionamiento del comedor y la cocina. El último día se cocina el charquicán y se fríen las sopaipillas. El gloreado viene del *Canto al Angelito*, entonces se gloreaba al angelito. El gloreado puede ser de aguardiente o de vino caliente.

El día de la Fiesta de la Cruz de Mayo, los cantores comienzan a llegar a las siete de la tarde, a ellos se les recibe con una once. A las ocho de la tarde se reza la novena de la cruz de mayo y el santísimo rosario. Comienza el canto como a las diez de la noche. El público en la iglesia permanece en silencio.

Se inicia el canto con el verso del saludo de la Cruz y seguidamente el verso por la pasión de Jesús, son dos fundamentos que están hermanados. En el año 2012 asistieron diez cantores, solo cantores de Aculeo porque ese año llovió mucho el día de la fiesta lo cual dificultó la llegada de los cantores y poetas invitados de otros sectores.

Aproximadamente a la medianoche se invita a pasar a la mitad de los cantores y personas al comedor a cenar, mientras se queda un grupo de cantores y fieles en la iglesia; en este caso, los cantores pueden comenzar a cantar otros fundamentos como por ejemplo, la creación del mundo, los versos autorizados, que son del antiguo testamento, los versos por Sodoma, por sabiduría; No existe un orden preestablecido

de temas, el que tiene la guitarra define qué fundamento es el que continúa.

Uno solo toca la guitarra, una misma melodía, y luego se traspasa la guitarra al cantor que viene si es que sabe tocar. La orientación de la rueda siempre es de izquierda hacia la derecha. La idea central es que el fundamento se siga en la misma rueda. Para los cantores de Aculeo es inadmisibles que se cambie el tema o fundamento en un rueda, pues desde su perspectiva se forma un desorden, por ejemplo, si un cantor comienza un canto por el nacimiento de Cristo y otro más adelante inicia un verso por padecimiento (donde lo están crucificando), otro que cante un verso por Sansón, etc.; de ocurrir ese tipo de error se transforma en un desorden la rueda. Es por esto que los cantores de Aculeo mantienen la regla de oro de que se debe mantener el mismo fundamento toda la rueda, si el cantor no lo sabe, se debe quedar callado indicando con anticipación y muy discretamente (al cantor que lo precede) que no participará.

Durante la noche nunca se debe acabar el canto. En un momento se integran los otros cantores que estaban cenando y se intercambian por el grupo que sigue cantando. No deja de correr el gloriado y el café durante toda la fiesta. Cerca de las dos de la mañana se reúnen nuevamente la rueda completa de cantores. Al final del canto en la madrugada, se hace la despedida, una décima que es una oración (vendita sea tu pureza).

En la mañana después que se termina el canto, entre las siete y las ocho de la mañana se ofrece desayuno. En ocasiones, si las cocineras lo piden, se les canta una cueca o una tonada, en la cocina. Ahí se puede haber brindis —lejos de la cruz—, versos a lo humano, ya no está en la imagen en la rueda.

Motivo de la tradición y expresión oral

La motivación va por mantener la tradición del canto. Por otra parte, existe un compromiso de mantener la fiesta en honor y recuerdo de los cantores fallecidos, los cuales iniciaron y dieron vida a la festividad. Así, el entrevistado señala que: “Ellos van a estar mirando, ellos van a estar cantando con nosotros”.

Convocantes

Existe apoyo del municipio, de la comunidad, de la escuela pública para la realización de la fiesta. Se hace una puerta a puerta donde la comunidad entrega sus aportes para la cena.

En el marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo reciben apoyo del Municipio de Paine, de la comunidad de Los Hornos, la Escuela Pública y la Iglesia de la localidad. En el año 2012 el Consejo de la Cultura apoyo el desarrollo de un Encuentro de Canto a lo divino en el

Marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo.



Fiesta de la Cruz de Mayo. Fuente: Micaela Navarrete.

Condición de emplazamiento

En los últimos años, La Fiesta de la Sagrada Cruz de Mayo se realiza al interior de la Iglesia de los Hornos.

Temporalidad de ocurrencia

Comienza con la primera novena el 3 de mayo, luego dos novenas más hasta llegar hasta el último sábado de mayo donde se hace la fiesta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

El entrevistado señala que uno de los principales factores que afecta la mantención de la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Hornos, es la disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores más tradicionales de todo Aculeo. En este sentido, la ocurrencia del Canto a lo divino depende de la existencia de los cantores.

Recuerda que cuando él era niño había muchos cantores. Su reflexión es que quizás en esa época existían menos instancias o medios de diversión que en la actualidad, lo cual permitía que los jóvenes se mostrasen mucho más interesados en continuar la tradición del Canto a lo poeta.

Lamenta que hoy en día en Aculeo no exista ninguna instancia formal de enseñanza o

transmisión del Canto a lo poeta, que se ocupe de formar a las nuevas generaciones de jóvenes de la zona.



Don Ricardo Gárate y don Manuel Gallardo. Fuente: Micaela Navarrete.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

A juicio del entrevistado no existe ningún factor de riesgo que dificulte la realización de la Fiesta de la Cruz de Mayo. No obstante, reconoce que a nivel de infraestructura no existen condiciones óptimas para la atención y buen desarrollo de algunas de las actividades de la fiesta, pues no cuentan con una cocina y un comedor más apropiado para atender a los cantores y a la comunidad que se congrega en la Fiesta.

Recuerda que en una oportunidad, en la década de los noventa no se realizó la Fiesta de la Cruz de Mayo, esto porque se encontraba enfermo don Alfredo Gárate quien estaba a cargo de su organización.

Transmisión de la tradición y expresión oral

Como se señaló anteriormente, en la actualidad no se registra ninguna actividad de transmisión y formación de jóvenes aprendices de Canto a lo poeta en algunas de las comunidades de Aculeo.

Al respecto, el entrevistado nos presenta su idea de cómo debería encauzarse el trabajo de transmisión en la zona de Aculeo. Su propuesta es que la enseñanza del Canto a lo humano y a lo divino se debe focalizar en los niños más “acampaditos” de la zona, como también a aquellos que presenten un interés y deseo por esta tradición. Esta actividad debería realizarse a partir de talleres con los niños de las Escuelas de las diferentes localidades de la laguna de Aculeo, como por ejemplo, Rangue, Pintué, Los Hornos. Los

talleres deben ser guiados por dos cantores de diferentes edades, además, lo ideal sería que se contemple la entrega de guitarras y guitarrones a los alumnos más motivados. Los niños podrían comenzar desde los diez años, de quinto básico e inclusive niños más pequeños.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral de Cantores a lo Poeta de Aculeo. Ahora bien, dentro de las investigadoras clásicas que más se destacan se encuentra el trabajo de Juan Uribe Echeverría (ver bibliografía), como también la labor sistemática de rescate y puesta en valor de la obra poética de diversos Cantores a lo Poeta, desarrollada por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional.



Cruz de mayo traída hace más de 150 años a la laguna de Aculeo. Fuente: Micaela Navarrete.

Bibliografía

Anabalón, D. (2010). Fotos Cantores de Aculeo, En: <https://picasaweb.google.com/108795817074126591801/CantoresDeAculeo>

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, Nº 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

- CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.
- Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En: *Revista Resonancias N° 21*. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En *Revista Chilena de Antropología Visual - número 20*- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.
- Navarrete, M. (2008). Don Manuel Gallardo. Poeta y cantor a lo divino. *DVD Rom. Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional*. Dibam, Gobierno de Chile.
- Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.
- SIGPA (2011a). Folio CNCA 236, Cultor Individual, región Metropolitana. José Domingo Pontigo Meléndez. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:domingo-antonio-pontigo-melendez.html>
- SIGPA (2011b). Folio CNCA 80, Cultor Individual, región Metropolitana. José Manuel Gallardo Reyes. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:jose-manuel-gallardo-reyes.html>
- Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.
- Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Editorial Universitaria, S.A.
- Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral LTDA. Primera Edición. Santiago de Chile.

José Manuel Gallardo Reyes



Casa de don José Manuel Gallardo en el sector de Rangué (1), laguna de Aculeo en la comuna de Paine.
Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 29 de marzo de 1931

Lugar de nacimiento: Rangué, Aculeo

Localización: Comuna de Paine, Aculeo Sector de Rangué

Ámbito del PCI UNESCO: Tradiciones y Expresiones orales/ Usos sociales, rituales y actos festivos

Especialidades: Poeta y cantor a lo divino, Cantor a lo humano/Canto a la Santa Cruz de Mayo de Los Hornos

Antecedentes históricos de la tradición y expresión oral

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en décimas. Interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino (CNCA, 2012: 148).

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos. Fidel Sepúlveda, experto investigador de la cultura popular chilena, se refiere a este tipo de canto como la reescritura de la historia civil de Chile. Otra de las prácticas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente”. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 149).

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrado, bíblicos, sobre la virgen, los santos y los angelitos. Sepúlveda describe el Canto a lo divino como “la reescritura de la Biblia desde la experiencia de fe del pueblo chileno, sencillo y muchas veces analfabeto”. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebés y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas. En estos espacios se puede apreciar una idea de comunidad muy arraigada, con características propias como la reciprocidad representada por los dueño de casa, quienes siempre recompensan con alimento a los cantores (que no son retribuidos económicamente), ofreciéndoles también hospedaje en caso de que el festejo dure hasta bien entrada la noche (CNCA, 2012: 149-150).

El origen del Canto a lo divino se remonta a la época de la Conquista, específicamente al año 1619, en el que sacerdotes y misiones jesuitas se establecieron en la localidad de Bucalemu, balneario ubicado en la actual región de O’Higgins. Ellos empezaron a evangelizar a las comunidades

indígenas mediante el Canto a lo divino, ya que los versos en décimas eran rápidamente memorizados y aprendidos por estos pueblos. Recorrían desde el Choapa, por el norte, hasta el Maule, por el sur, zona geográfica en la que se conserva esta tradición actualmente. La misión evangelizadora se llevó a cabo año tras año hasta 1770, cuando los jesuitas fueron expulsados del país. Entre los españoles que llegaron a Chile durante la Conquista venían también trovadores (poetas cantautores de la Edad Media) y juglares (quienes recitaban dicha poesía a los nobles y los reyes), que reemplazaron los temas religiosos por temas profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, dando origen al Canto a lo humano y al de los payadores (CNCA, 2012: 150).

El Canto a lo divino surge con los primeros misioneros jesuitas, como una forma de enseñar a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima). Las temáticas son diversas, desde la creación del mundo, el nacimiento de Cristo, la Virgen María hasta los Santos, y más. Mientras el Canto a lo humano se refiere a los temas mundanos y se práctica, principalmente, en encuentro de payadores. La zona central de nuestro país es especialmente generosa en este arte, con destacados cultores en Pirque, Melipilla, Casablanca y Santiago (SIGPA, 2011a).

La décima es una composición poética que tiene su origen en Vicente de Espinel, poeta español del siglo XVI. Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos siempre con rima consonante. El 1er verso rima con el 4º y el 5º; el 2º rima con el 3º; el 6º y el 7º riman con el 10º; y el 8º rima con el 9º (representado así: ABBA ACCDDC). Los poetas y cantores del campo chileno adoptaron esta especial manera de componer y comenzaron a crear nuevos temas, dándole una nueva identidad local al Canto a lo humano y a lo divino. Durante el siglo XIX el trabajo de los cantores rurales logró su mayor divulgación y posicionamiento en el país, sobre todo en el valle central, ya que muchos de ellos dieron a conocer sus composiciones mediante la difusión de la lira popular, serie de publicaciones sueltas consistentes en grandes pliegos impresos en blanco y negro que relataban noticias y acontecimientos nacionales con versos escritos en forma de décima y grabados que ilustraban los temas tratados. Los poetas populares se expresaban en cada uno de estos pliegos ensayando y desarrollando expresiones literarias como cuentos, refranes, adivinanzas, etc.; pero fueron las décimas las que permitieron la difusión del nuevo canto a lo poeta (CNCA,

2012: 150).

Las melodías que se utilizan para cantar a lo poeta se llaman entonaciones y se las denomina según el lugar o pueblo donde se cantan. El toquío, por otra parte, se refiere al modo de tocar el instrumento, ya sea el rabel (instrumento de tres cuerdas similar al violín), el guitarrón chileno (guitarra de hasta 25 cuerdas que nace con el canto a lo poeta y uno de los más representativos de la tradición musical chilena) o la guitarra chilena. El toquío puede ser rasgueado o punteado y a cada entonación le corresponde el suyo propio; en el canto a lo poeta se usa el punteado. La guitarra chilena se afina de una manera diferente a la española o acústica convencional. Esta afinación lleva el nombre de “traspuesta” y es, junto a la décima, la esencia de este oficio. La afinación traspuesta es la que utilizan los poetas populares chilenos y forma parte de la rica tradición oral de la zona central de Chile, pues antes no se aprendía en academias ni en la escuela sino que se traspasaba de maestro a discípulo (CNCA, 2012: 152).

Descripción de la tradición y expresión oral

José Manuel Gallardo es cantor a lo divino y payador desde los 15 años de edad. El oficio lo aprendió de su abuela Felicia Méndez, cantora a lo divino, y de su padre Carlos Gallardo, a quien acompañaba desde niño a velorios de angelito y cantos a la Virgen del Carmen. Por tanto, es dentro de una tradición de familiar y por medio de la oralidad, que José Manuel Gallardo aprende los secretos del Canto a lo divino y a lo humano.

Como cantor a lo divino participó en festivales nacionales realizados en la década del sesenta por el Departamento de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con motivo de preservar esta tradición. Se ha presentado en festividades religiosas como La Cruz de Mayo, Virgen del Carmen, Pascua, todas realizadas en Aculeo; también ha recorrido mostrando su oficio desde Ancud hasta La Serena (SIGPA, 2011b).

Los primeros versos que cantó fueron los de su papá y de su abuela, hoy en día ya no los canta. En su memoria conserva bellos momentos de su niñez en Aculeo, cuando su abuela salía a cantar con su papá, don Manuel recuerda que su abuela Felicia Méndez le contaba cuentos muy bonitos, además ella le enseñaba a leer a los jóvenes de Rangué.

Acompañaba a su papá a los diez años a los velorios y fiestas religiosas. En esa época era difícil tener una guitarra (en el fundo habían solo tres). Nos cuenta que tuvo mucha suerte pues se ganó en una rifa una guitarra de acompañamiento, fue en esa guitarra donde aprendió a tocar.

Juan de la Cruz Bello fue uno de los cantores más antiguos que le enseñó a cantar a lo poeta, le enseñó el “toquío” a los catorce años. Nos relata que en aquella época, él iba de compañero de su papá a los velorios que duraban toda la noche, entonces tenían que venirse en la noche a oscuras, pues al otro día su papá debía presentarse al trabajo que realizaba como inquilino en una hacienda. En este contexto, los niños acompañaban a sus padres, los apoyaban en estas actividades religiosas, con lo cual iban encantándose de la tradición del canto a lo poeta.



Don Manuel Gallardo con su guitarra en su casa de Santiago. Fuente: 1.

Don Manuel nos relata que su padre fue quien lo incentivó más vigorosamente a aprender esta tradición oral. Él tenía una memoria muy prodigiosa que le permitía aprenderse versos de manera muy rápida. En su juventud, cuando comenzó a cantar aproximadamente había veinte cantores en todo Aculeo. Por razones laborales y familiares era muy difícil que se llegaran a reunir todos ellos, se reunían un máximo de doce cantores según actividad.

A su hermanos les gustaba más el estilo *chinganero*, cantaban rancheras, tonadas, cuecas para los bautizos, casamientos y fiestas. En cambio don Manuel se abocó al tema de la religiosidad popular, su sentimiento fue cantar a Jesucristo, el sentía como propio

el dolor del padecimiento de Jesucristo. Recuerda su proceso de aprendizaje de cantor a lo poeta como algo muy lindo. Después de un tiempo fue capaz de escribir sus propios versos. Fue aproximadamente a los 30 años cuando pudo crear sus propios versos.

Don Manuel Gallardo Reyes nos manifiesta que en el Canto a lo poeta se divide en dos denominaciones, por una parte está el cantor que aprende los versos y décimas que viene de la tradición, y está el poeta que crea sus propios versos y los canta. Desde su perspectiva, esta diferencia no se debe reflejar y demostrar en las ruedas de Canto a lo divino, pues “no se puede mirar en menos a los cantores, los poetas deben tener más respeto, ojalá puedan ayudarlo”.

Señala que según la tradición del Canto a lo divino de Aculeo, la estructura básica del verso para los cantos es de cuatro décimas octosílabas según los temas. Además, para empezar a cantar se hace la introducción, que los cantores deben incluir dentro de su verso. Al final del verso se hace un resumen. La despedida es también obligatoria. En la segunda ronda ya no es necesaria la introducción. Según su experiencia, piensa que un niño de entre diez y doce años puede ser un buen aprendiz para se puede iniciar en la tradición del Canto a lo poeta.

Los fundamentos, puntos o temas son los contenidos más relevantes para los cantores a lo divino, los cuales se van aprendiendo en un período formativo de aproximadamente doce años. De esta manera, y siguiendo la tradición, un aprendiz luego de doce años de formación y participación actividades de Canto a lo divino puede comenzar a considerarse como un cantor con todas sus letras. Por ejemplo, luego de un tiempo el cantor podrá ser capaz de distinguir las historias o fundamentos, como el Nacimiento de Jesús, o al antiguo y al nuevo testamento, Moisés, además de la formación ritual que recibe del contacto y conocimiento con los cultores de mayor sabiduría.

Desde su perspectiva, si un cantor dentro de una rueda de cantores no sabe el punto o tema del relato bíblico que se está cantando, lo mejor es que se mantenga en silencio y se abstengan de cantar. Asimismo, el primer cantor es el que propone el tema y los demás cantores deben respetar el fundado. Otras de las reglas de oro de los cantores de Aculeo es que no se puede leer o tener un texto de apoyo para interpretar un verso. Finalmente, sostiene que un cantor al menos debe conocer diez versos, además de todos los temas o puntos de las sagradas escrituras.

En sus años de juventud don Manuel se desempeñaba como agricultor. En aquellos años se cosechaba en febrero y marzo para guardar para el invierno, momento en el cual las familias pasaban la mayor parte del tiempo al interior de las casas. Fue a los

18 años cuando se integró de lleno a las labores agrícolas, principalmente en la siembra para trigo de rulo.

En relación a la creación poética, recuerda que en su juventud podía crear versos en un

día. Y esto dependía de los temas o fundados a desarrollar, de la concentración que podía tener en función a su estado de ánimo, de la salud, entre otras elementos que determinan la creación. En su caso personal él aprovechaba los momentos en que se encontraba más alegre o que se sentía de mejor ánimo para crear sus versos. El primer verso que hizo fue a la Cruz de Mayo, fue un verso de saludo después de hacer un viaje a Lampa. En aquella época nunca apuntó los versos, todos los mantenía en la memoria. En este sentido, ha llegado a pensar que entre los poetas populares hay algo, una sabiduría única, sana y prodigiosa.

En su pensamiento aún están vivos los recuerdos de los velorios de angelitos. Los niños que enfermaban tenían un 90% de posibilidades de fallecer, pues no habían doctores, menos remedios, las familias solo utilizaban yerbas medicinales que tenían un efecto sobre algunas enfermedades. Por otro lado cuando crecían los esteros y quedaban aislados se dificultaba aún más el acudir a los centros de salud ubicados en las ciudades cercanas. El año sesenta recuerda que fue la última vez que cantó a un angelito. Lo recuerda como algo tremendo, la motivación según los dichos de los poetas más antiguos “a los angelitos no se le reza porque es un alma pura, mientras más se le cantaba era una manera de entrar en la gloria de lo celestial”. Acompañando su proceso de llegada al cielo, se le canta bien concentrado. Existían ciertos cantos a lo divino especiales, se saludaba a los papás, a los tíos y al angelito.

A nivel personal, nos cuenta que dentro de los temas bíblicos, el hijo prodigo es uno de los fundamentos con el cual se siente más representado. A los 15 años se fue de la casa, pues se enojó con su papá pues no cumplió sus peticiones. Entonces, decidió irse de la casa, se fue a pie desde Rangué hasta Lonquén rumbo a la casa de un tío. En la casa de su tío estuvo menos de un año, transcurso de tiempo en que se enfermó, además de sentirse muy triste por extrañar a su familia. Fue su hermano mayor el que lo fue a buscar y lo llevó de regreso a la casa de sus padres. Con todos estos elementos, siente que la historia del hijo prodigo es la que más lo representa, sobretodo en la porque en la historia del hijo pródigo este regresa a su casa. Jesús es otro de los personajes que más admira, en los versos del padecimiento sufre en el corazón.

Don Manuel recuerda cuando en los años 50 y sesenta llevaba a don Juan Uribe Echeverría a conocer a todos los cantores y cultores tradiciones de las distintas localidades de Aculeo. A los cerros, a los potreros donde estaban las distintas personas, muchos de sus versos están registrados en el trabajo realizado por el investigador. Don Juan llegó a la casa de los Gárate, donde conoció a don Manuel, en esa época a él tampoco le gustaba que un investigador externo estuviera registrando los versos, no se imaginaba que con el tiempo esta labor iba a ser parte de su vida. Juan Uribe le consiguió trabajo en la Universidad de Chile, donde comenzó como jardinero, después trabajó en las oficinas encargadas de la Prueba de Actitud Académica (PAA).

“Distinciones recibidas por don Manuel Gallardo por su participación en encuentros de cantores a lo poeta organizados por el profesor Juan Uribe Echeverría:²⁶San Fernando, octubre 1964 Curicó, octubre 1966. Puente Alto, septiembre 1969 San Felipe, noviembre 1969 Santa Cruz, diciembre 1972 Alhué, diciembre 1973. Premio Corporación Cultural de las Condes, 1984 Premio a la Música CIM, UNESCO, 1999. Premio Fidel Sepúlveda, Dibam, 2007” (Navarrete, 2008).

Motivo de la tradición y expresión oral

Yo soy poeta popular, cantor a la religiosidad popular, ranguino. Cantar es un acto sagrado, es la felicidad tuya, un gozo, estás viviendo lo que padecían los santos que se le están cantando. Creer que fue así, sentirlo y vivirlo con el canto, como un momento de fe.

El canto a lo poeta es lo máximo, es la mayor satisfacción, es un amor, un dulce que se maneja en la mente hasta que se muere. Es hacer algo que otro no lo puede hacer.



Don José Manuel Gallardo Reyes. Fuente: Micaela Navarrete

Convocantes

Como Poeta y Cantor a lo Divino forma parte de la Agrupación de cultores de cantares

²⁶ En: Navarrete, M. (2008). Don Manuel Gallardo. Poeta y cantor a lo divino. *DVD Rom. Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional*. DIBAM, Gobierno de Chile.

y tradiciones de Aculeo.

En el marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo reciben apoyo del Municipio de Paine, de la comunidad de Los Hornos, la Escuela Pública y la Iglesia de la localidad. En el año 2012 el Consejo de la Cultura apoyo el desarrollo de un Encuentro de Canto a lo divino en el Marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo.

Condición de emplazamiento

El Canto a lo divino se realiza al interior de iglesias o templos religiosos, como también en las casas de los cantores cuando se trata de novenas o vigiliat familiares. En el caso de los encuentros y actividades artísticas de Canto a lo humano se desarrollan en escenarios al aire libre y en recintos techados.

Temporalidad de ocurrencia

Don Manuel Gallardo participa de diferentes vigiliat, novenas, presentaciones y encuentros de Canto a lo divino que se realizan en distintas regiones del país.

Respecto a la Fiesta de Cruz de Mayo de Los Hornos, esta comienza con la primera novena desde el 3 de mayo, luego le siguen dos novenas más, hasta llegar al último sábado de mayo donde se lleva a cabo la fiesta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la tradición y expresión oral

Don Manuel Gallardo manifiesta que uno de los principales factores de riesgo que afecta la mantención de la práctica del Canto a lo poeta es la disminución, envejecimiento y desaparición de cultores más ancianos, como también, la muerte de algunos cantores jóvenes, con lo cual se ha disminuido el recambio de cultores del Canto a lo poeta en Aculeo. Por ejemplo, antes en Pintué era el lugar donde había más cantores. Hoy en día no hay ninguno. La familia Salinas es la más recordada, la cual contaba con seis cantores.

En segundo lugar, plantea que los jóvenes en general tienen otros intereses que los llevan a alejarse de la vida del mundo rural pues su principal aspiración es ingresar a la educación superior. Al mismo tiempo, muchos de ellos han perdido la fe y son menos religiosos o más críticos respecto a las sagradas escrituras.

Un último elemento que dificulta la transmisión del Canto a lo poeta, es la forma como se pronuncia y cantan los versos en el campo. Esta característica distintiva de los cantores a lo divino y a lo humano de las zonas rurales, según su opinión, es muy difícil de aprender por parte de los cantores actuales, algo más urbanizados; algunos cantores

urbanos intentan imitar el estilo y la forma de pronunciar que tiene los campesinos sin mayor éxito.

El entrevistado sostiene que uno de los factores que afectan negativamente la mantención del Canto a lo poeta son los efectos negativos de los medios masivos de comunicación, los cuales perjudican y distraen a los jóvenes de esta tradición oral. A su juicio, este tipo de comunicación afecta a los jóvenes, restringiendo y empobreciendo el desarrollo de su pensamiento; las canciones y los estilos musicales actuales “embolinan” a los jóvenes a querer ser algo distinto.

En definitiva, don Manuel piensa que la cultura dominante que circula por los medios masivos de comunicación monopoliza y pone en primer lugar los contenidos de música popular, en detrimento de las demás tradiciones musicales, como es el caso de la tradición del Canto a lo humano y lo divino que ellos cultivan.

Factores de riesgo respecto a la realización de la tradición y expresión oral

A juicio del entrevistado no existe ningún factor de riesgo que dificulte la realización del Canto a lo poeta en la laguna de Aculeo.

No obstante, don Manuel Gallardo manifiesta que a nivel medioambiental, la laguna de Aculeo, se ha modificado enormemente en los últimos años.

Al respecto don Manuel nos cuenta que: “nosotros cuando veníamos de las Vegas nos metíamos en la laguna y nos bañábamos con los familiares, ahora para ver la laguna tú tienes que pagar”, entonces don Manuel creó este verso:

Fragmento

Pido a mi mente un deseo
Y mi garganta fortuna
Para hablar sobre mi cuna
Claro y sin ningún rodeo

Soy nacido en Aculeo
Un lugar de tradición
Ranguino de corazón
Un rincón que causa asombro

Para recorrer su entorno
Voy a comprar un avión
Para observar la laguna

Con los rayos de la luna
Junto al lucero y el sol

Transmisión de la tradición y expresión oral

En la actualidad no se registra ninguna actividad de transmisión y formación de jóvenes aprendices de Canto a lo poeta en algunas de las comunidades de Aculeo.

A nivel familiar, don Manuel ha enseñado a unos de sus nietos a cantar, uno de ellos está aprendiendo a tocar guitarra. En la época de vacaciones don Manuel aprovecha de enseñar algunos versos a sus nietos. Ve difícil que se mantenga la tradición de Canto a lo divino en su familia. Dependerá de que a ellos les guste y se identifiquen con el Canto a lo poeta.

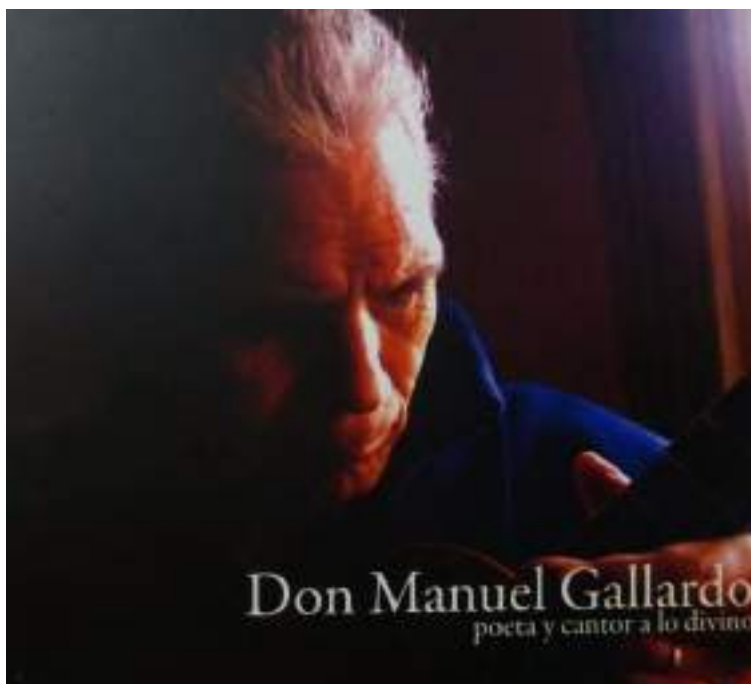
Don Manuel nos relata que antiguamente los cantores eran muy recelosos de los investigadores y de las personas interesadas en registrar los versos que ellos creaban. Siendo muy reticentes a las entrevistas. En algunos casos, también se negaban a compartir sus versos a otros cantores.

Hoy en día, nos cuenta que entre los cantores de las distintas localidades de Aculeo existe una relación muy cercana y de amistad entre cada uno de ellos.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la tradición y expresión oral

El entrevistado nos cuenta que ha respaldado digitalmente la gran mayoría de sus versos, esto lo ha hecho con la ayuda de sus nietos quienes se los escriben y guardan en el computador. De la misma manera, muchas de sus primeras libretas con versos están en los registros del Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional.

La revisión bibliográfica da cuenta de una serie de publicaciones, registros sonoros y audiovisuales de la tradición y expresión oral de Cantores a lo Poeta de Aculeo. Ahora bien, dentro de las investigaciones clásicas que más se destacan se encuentra el trabajo de Juan Uribe Echeverría (ver bibliografía), como también la labor sistemática de rescate y puesta en valor de la obra poética de diversos Cantores a lo Poeta, desarrollada por el Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional. Al respecto, sobresale el registro audiovisual de don Manuel Gallardo y las grabaciones de la Fiesta de la Cruz de Mayo desde el año 2001, desarrollado por la señora Micaela Navarrete (Navarrete, 2008).



Portada de DVD con registro audiovisual realizado por el Archivo de Literatura oral de la Biblioteca Nacional. Fuente: Micaela Navarrete.

Bibliografía

Céspedes, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Facultad de Filosofía y Humanidades. Norteamérica, 021 04 2011.

Consultado el nov 8, 2012, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.

Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En: *Revista Resonancias N° 21*. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En *Revista Chilena de Antropología Visual - número 20*- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.

Navarrete, M. (2008). Don Manuel Gallardo. Poeta y cantor a lo divino. *DVD Rom*. Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional. Dibam, Gobierno de Chile.

Salinas, M. (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Ediciones Rehue.

SIGPA (2011a). Folio CNCA 236, Cultor Individual, región Metropolitana. José Domingo Pontigo Meléndez. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:domingo-antonio-pontigo-melendez.html>

SIGPA (2011b). Folio CNCA 80, Cultor Individual, región Metropolitana. José Manuel Gallardo Reyes. *Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA)*, Sección Patrimonio Cultural. Departamento de Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En sitio web: <http://beta.portalpatrimonio.cl/ficha:jose-manuel-gallardo-reyes.html>

Román, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona. Facultad de Filología – Departamento de Lingüística General. Programa de Doctorado Filología Hispánica (Lingüística). Bienio 2000-2002, Universidad de Valladolid. Barcelona, 2011.

Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Editorial Universitaria, S.A.

Uribe, J. (1974). *Flor de Canto a lo humano*. Editora Nacional Gabriela Mistral LTDA. Primera Edición. Santiago de Chile.

e. Provincia de Melipilla



Fuente: Google Earth. Elaboración propia.

1. María Alberta Cartes Rojas
2. Juana González Muñoz
3. Sergio Trujillo Silva
4. Asociación de Artesanos de Pomaire
5. Juan Daniel Añasco Cordero
6. Olga Inés Norambuena Aravena
7. Luis Guillermo Lizama Guzmán
8. Ana María Irrazával Ramírez
9. Gilda de las Mercedes Solís Cerda
10. Fiesta del niño Dios de Loica
11. Fiesta de la purísima Concepción

María Alberta Cartes Rojas



Hurtado 174, Melipilla. Casa Sra. María Cartes. Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual y colectivo

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: 18 de noviembre de 1946

Lugar: Rancagua

Localización: Melipilla

Dirección: Hurtado 174

Teléfono: 028314565

Ámbito del PCI UNESCO: Textilería

Antecedentes históricos de la práctica

El arte de bordar o de componer sobre tela es una técnica tradicional dentro de la cultura femenina nacional. Ya desde la enseñanza informal y formal esta práctica se ha difundido a lo largo del tiempo como un medio de expresión de un grupo determinado.

Las Arpilleristas de Melipilla, surgen bajo la época de la Dictadura. Este oficio nació en la Iglesia para un grupo de personas, en el año 1975 o 1976. En ese periodo la iglesia católica mediante la “Fundación Solidaridad”, organizaron a mujeres en situación vulnerable para elaborar trabajos manuales de los cuales pudieran obtener algún sustento. Muchas de ellas estaban vinculadas a familiares de presos políticos y de detenidos desaparecidos, las cuales no tenían cabida en otro tipo de centro comunitario oficial como lo era CEMA Chile. La fundación tuvo varios grupos en otras localidades, pero los artífices de Melipilla se han destacado por su trabajo y han creado una escuela en torno a esto.

Con la llegada de la democracia siguieron organizadas como mujeres trabajadoras, las cuales se continuaron expresando mediante su trabajo, variando paulatinamente la temática expresiva, la cual se mantiene hasta nuestros días. En los nuevos tiempos vieron que se tenían que reinventar para poder vender su trabajo y obtener algún recurso económico. Así comenzaron a explicar la vivencia de cada una de ellas, sobre todo cuando la gran mayoría tenía un origen campesino.

Desde que se inició hasta el año 2011 trabajaron bajo el alero de la Fundación Solidaridad, como un conjunto organizado bajo el alero de la Iglesia. Sin embargo eso se acabó y se quedaron a la deriva, por lo que les ha costado levantarse. Sin embargo se han presentado en varios años en la Feria Internacional de Artesanía de la Universidad Católica y también han sido invitadas por el Gobierno Turco a exponer sus trabajos en ese país.

Descripción de la práctica

Llegó a Melipilla en la década de 1958, por trabajo de su papá porque era gendarme. Se inició en el oficio porque una señora estaba metida en uno de esos talleres. Cuando llegó se encontró con la novedad que se estaban haciendo estos trabajos que ella no comprendía, era la década de 1970. Le costó porque no podía dar con el producto de expresarse mediante la arpillera.

El bordado lo aprendió mirando a su abuela y madre, quienes realizaban manualidades.

Cuando partió el grupo en los talleres, eran más de 400 mujeres, que estaban subdivididas en varios talleres bajo el amparo de la Iglesia. Cuando volvió la democracia eso se disolvió. Actualmente son 22 mujeres que están agrupadas y se dividimos en tres

talleres. Un taller vende sus cosas y la plata es para ella. Un segundo se dedica a hacer cosas utilitarias. Un tercer grupo que tienen una diseñadora, donde ellas bordan; y del producto que se vende se extraen los costos y se reparten las utilidades.

El proceso de creación parte con la idea de querer bordar algo, se piensa en las vivencias. Ella relaciona mucho la casa de su abuela en el campo cercano a Concepción, con las vivencias, donde se inspira en el mundo de las tradiciones campesinas. Sus trabajos van enfocados en una ayuda memoria, a modo de un rescate de la tradición. También plasma sus vivencias personales, lo que va sintiendo y así quiere representarlo, ya que tiene que tener un sentido en lo que realiza. Las lanas se compran por madeja y los retazos se sacan de la misma casa y de otros lugares.

Motivo de la práctica

El origen de la motivación de las arpilleristas está fundado en el trabajo de Violeta Parra, en su ejecución y poder creativo. Esa idea la tomó la Iglesia para entregarle a un grupo de mujeres una ayuda y liberación, además de un sustento para su hogar y un medio de expresión y desahogo ante el momento que se vivía.

Las telas y trabajos expresaban sus sentimientos, como también daban a conocer el contexto histórico que se vivía, a modo de una narración otorgada por este arte.

A modo de ejemplo, la Sra. María cuando borda piensa muchas cosas, recuerdos bonitos y tristes, y a veces llora por tantas cosas que ha pasado. Por eso le cuesta deshacerse de los trabajos que ha hecho con tanto cariño, ya que son trabajos únicos e irrepetibles.

Convocantes

Como primeros convocantes tenemos a la Iglesia católica mediante la Fundación Solidaridad, tarea que fue permanente desde el año 1975 aproximadamente hasta el año 2011.

Actualmente están convocadas por ellas mismas, con el nombre de “Organización Solidaria de Mujeres”, organizadas en este grupo de 22 mujeres, las cuales se reúnen con el fin de realizar este arte expresivo.

El municipio local, las ha apoyado en esta labor, entregándole un espacio para poder funcionar como sede y taller, el cual deben pagar mensualmente un arriendo.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la ciudad de Melipilla. Pero también se han creado otros grupos en diferentes puntos del país, los cuales fueron propiciados por la misma Fundación

Solidaridad. De ellos cada uno ha tomado su particular forma de expresión y carácter que los hace reconocible es su trabajo.

Temporalidad de ocurrencia

La práctica se desarrolla permanentemente en el tiempo. Ellas los días martes se reúnen para realizar arpilleras, pero muchas veces realizan trabajos en sus casas.

A esta práctica le dedican un tiempo variable, ya que muchas de las mujeres que participan de esta práctica realizan otras labores para poder obtener recursos económicos extras.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

No transmiten conocimientos por el miedo a que se masifique este arte. No hay una enseñanza de este arte a nuevas generaciones.

Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Señala la entrevistada que la comunidad local no conoce quienes son ellas y del trabajo que realizan, ya que actúan ciertamente de forma clandestina dentro de Melipilla.

Se percibe como riesgo la falta de un espacio físico para funcionar como taller y de un lugar de exposición y venta de los productos, además de la carencia de herramientas para el manejo de las ventas y comercialización.

Surgimiento de más bordadores que reduzcan el pequeño campo de comercialización de los productos que realizan.

Transmisión de la práctica

Señala la Sra. María que este oficio no lo ha enseñado, ya que no se ha dado la ocasión. Además explica que no todas las socias están de acuerdo en poder transmitir en este momento los conocimientos y técnicas del arpillero, ya que para ellas, este trabajo significa parte de su sustento, y temen que surja una masificación del mercado.

Sin embargo le gustaría que alguien de su familia continuara y confía en que a futuro surgirán más bordadoras, porque están las nietas de las mismas socias que podrían continuar con esta práctica.

Referencias bibliográficas

Fundación Solidaridad, *Dignidad hecha a mano 30 años: 1975-2005*, Santiago de Chile, 2005.

Registro fotográfico

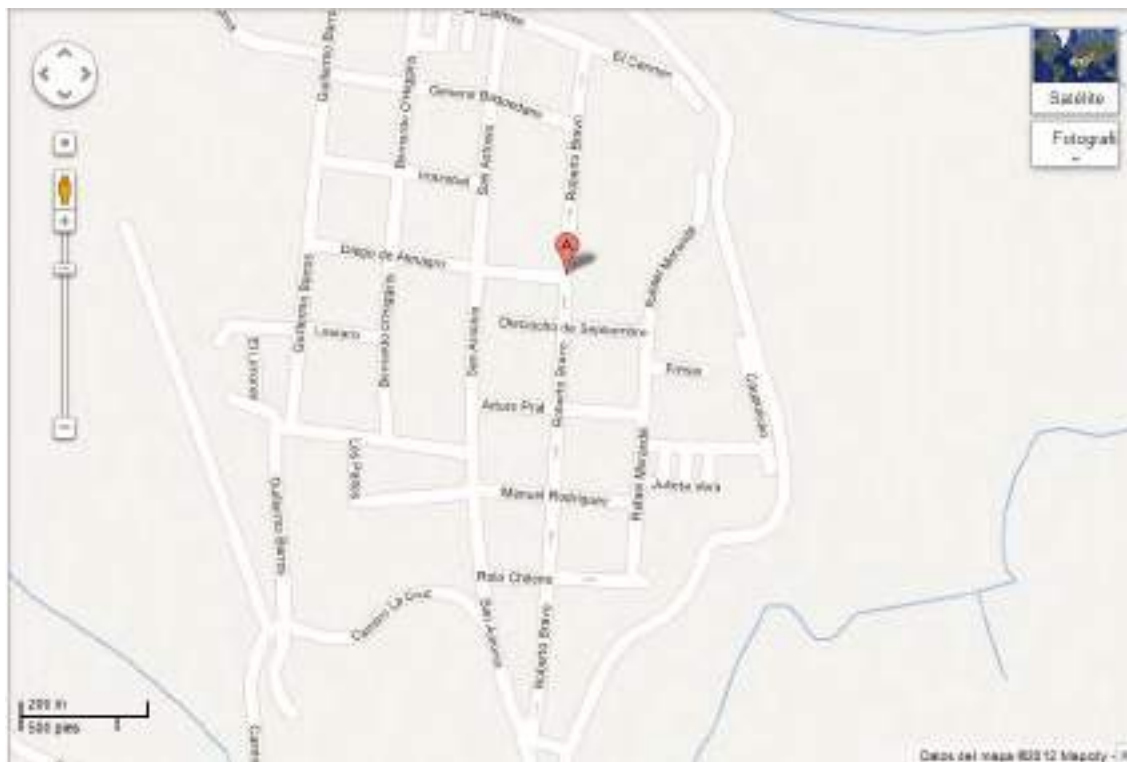


Sra. María Cartes Rojas, en su casa de Melipilla



Detalle de una arpillera de la Sra. María

Juana González Muñoz



Roberto Bravo 442, Pomaire, Melipilla. Casa y taller Sra. Juana González. Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: 14 de abril de 1936

Lugar: Pomaire

Localización: Pomaire

Dirección: Roberto Bravo 442

Teléfono: 028312725

Ámbito del PCI UNESCO: Alfarería, Cerámica, Loza

Antecedentes históricos de la práctica

Sus orígenes se remontan a la pueblo de indios que entre los siglos XVI y XVIII fue trasladado numerosas veces de lugar por los encomenderos, estancieros y hacenderos. A través de este largo período, el pueblo fue perdiendo sus tierras. La actual ubicación de Pomaire data de 1771, fecha del último traslado. Es posible encontrar a esta fecha, cierta especialización alfarera, gracias a la presencia de ricas minas de greda y a la difusión de esta actividad en la zona. Sin embargo, las características de esta aldea alfarera, con una herencia indígena y un pasado campesino parecen haberse reforzado a partir de la segunda mitad del siglo pasado, cuando el cacique Juan Bautista Salinas, a sugerencia de doña Remigia Castro Montana, su esposa de origen español, comienza a incentivar a los habitantes del pueblo a elaborar cerámicas para venderlas en Valparaíso, en el Mercado Cardonal.

A partir de 1853, caravanas de cerámica viajan a Valparaíso antes de pascua y posteriormente se dirigen al santuario de la Virgen de Lo Vásquez, para la celebración de la purísima. También se hacían cerámicas para el trueque de alimentos.

Con el paso del tiempo las antiguas haciendas se subdividieron formando pequeñas parcelas, cambiando la fisonomía del pueblo con una nueva concentración de viviendas. Las actividades agrícolas en el pueblo se han extinguido, solo en sus alrededores se explotan viñedos, parronales, paltos y limoneros. La urbanización transformó a Pomaire en un pueblo alfarero y hoy en día es el sustento principal de las familias de Pomaire.

En la época actual la alfarería se ha convertido en una de las bases económicas de esa localidad.

Descripción de la práctica

General: La materia prima es la greda, que se extrae en las mina de los cerros próximos al poblado. La fabricación de una vasija o pieza comienza con el momento de la pudrición de la greda, la cual se trabaja remojada e agua para que se hidrate y ablande para poderla modelar, esto por tres o cuatro días.

Luego se amasa y de modela con las manos, o bien se complementa sobre el torno. Una vez confeccionada se deja orear, para luego darle el acabado y pulido. Posteriormente se cuece en horno.

Escultura en greda blanca: Se dedica a greda blanca, porque según la entrevistada señala que es “más elegante”, se cuece a 1200 grados, sobre todo cuando hace escultura

de Vírgenes.

Ella trabaja con greda que le traen desde Atacama, la mandan en piedra y la procesa. La muele, remoja, amasa y moldea.

El proceso es largo, comienza a modelar desde abajo, al final hace la cabeza para que quede proporcionada la figura, el trabajo es largo porque nunca concluye de inmediato, muchas veces deja el proceso a medias y continua por varios días e incluso meses. Cuando está pulida y seca se mete al horno, se comienza en cero y se llega a 1200. Es un proceso lento.

Los modelos que ocupa son mentales, nacen de su propia creación.

Motivo de la práctica

La señora Juana: comenzó desde pequeña, ya que sus padres trabajaban en greda, desde ahí le iban enseñando. Ella comenzó a trabajar en figuras humanas, fueron los profesores de la escuela quienes la incentivaron porque era buena y talentosa en este arte. Ella se considera creadora, va naciendo en la mente lo que va haciendo. Cuando ella hace una figura no sabe cómo va a terminar.

Es autónoma en su formación. Sus padres eran alfareros y sus abuelos eran artesanos de carruajes. Sus hermanos también son artesanos pero en artículos utilitarios. Cree la entrevistada que hay un veta artística familiar.

Convocantes

La propia comunidad por tradición familiar se convoca en esta práctica. Antiguamente como medio de elaborar sus propios objetos utilitarios y actualmente como pequeños productores de objetos en greda y además realizando todo tipo de piezas decorativas.

La necesidad de poder contar con elementos en greda ha provocado una alta demanda de estos objetos, lo cual favorece el trabajo de muchos artesanos.

Actualmente están unificados en una Sociedad de Artesanos de Pomaire.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la comuna de Melipilla, específicamente al norte en la localidad denominada Pomaire, lugar cercano a los cerros y canteras de gredas.

Temporalidad de ocurrencia

La práctica se desarrolla permanentemente en el tiempo.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte, sobre todo en la escultura y en menor medida en la fabricación de objetos utilitarios.

Falta del conocimiento en el proceso general productivo, ya que hay demostraciones en donde se simplifica este arte y tradición, quitándole el valor real al trabajo en alfarería.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

En Pomaire está poco reglamentada la venta de productos, en especial de las cosas foráneas y productos manufacturados que no tienen que ver con el trabajo en greda.

El exceso de permisos de venta no ha sido bueno, ya que para el pueblo queda bien poco de la cantidad de ingresos que recibe la comuna de Melipilla, no existiendo grandes mejoras en torno a la regulación constructiva y vial.

Falta de unidad de los vecinos por mejorar el poblado de Pomaire.

Transmisión de la práctica

Mis hijos conocen este arte, pero en escultura ella solamente enseñó porque quiso aprender una joven de Antuco, en la época en que vivió en Los Ángeles. Sin embargo ella no innovó.

Existe interés en la comunidad por seguir con este trabajo.

Referencias bibliográficas

Melipilla, espíritu de viaje. Guías turísticas ubícate. Edición 2008.
<https://www.youtube.com/watch?v=gQuozZTIgFo>

<http://www.melipilla.cl/pomaire/ORDENANZA-MUNICIPAL-DE-POMAIRES.pdf>

Registro fotográfico



Sra. Juana con el ex Presidente Ricardo Lagos. Archivo personal.



Sra. Juana en su tienda de calle R. Bravo.



Imagen de greda. Juana González.

Sergio Trujillo Silva



San Antonio 10, Pomaire, Melipilla. Casa y taller Sr. Sergio Trujillo Silva. Google Earth. Elaboración propia

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: 1957

Lugar: Pomaire

Localización: Pomaire

Dirección: San Antonio 10

Teléfono:

Ámbito del PCI UNESCO: Alfarería, Cerámica, Loza

Antecedentes históricos de la práctica

Sus orígenes se remontan a la pueblo de indios que entre los siglos XVI y XVIII fue trasladado numerosas veces de lugar por los encomenderos, estancieros y hacenderos. A través de este largo período, el pueblo fue perdiendo sus tierras. La actual ubicación de Pomaire data de 1771, fecha del último traslado. Es posible encontrar a esta fecha, cierta especialización alfarera, gracias a la presencia de ricas minas de greda y a la difusión de esta actividad en la zona. Sin embargo, las características de esta aldea alfarera, con una herencia indígena y un pasado campesino parecen haberse reforzado a partir de la segunda mitad del siglo pasado, cuando el cacique Juan Bautista Salinas, a sugerencia de doña Remigia Castro Montana, su esposa de origen español, comienza a incentivar a los habitantes del pueblo a elaborar cerámicas para venderlas en Valparaíso, en el Mercado Cardonal.

A partir de 1853, caravanas de cerámica viajan a Valparaíso antes de pascua y posteriormente se dirigen al santuario de la Virgen de Lo Vásquez, para la celebración de la purísima. También se hacían cerámicas para el trueque de alimentos.

Con el paso del tiempo las antiguas haciendas se subdividieron formando pequeñas parcelas, cambiando la fisonomía del pueblo con una nueva concentración de viviendas. Las actividades agrícolas en el pueblo se han extinguido, solo en sus alrededores se explotan viñedos, parronales, paltos y limoneros. La urbanización transformó a Pomaire en un pueblo alfarero y hoy en día es el sustento principal de las familias de Pomaire.

En la época actual la alfarería se ha convertido en una de las bases económicas de esa localidad.

Descripción de la práctica

General: La materia prima es la greda, que se extrae en las mina de los cerros próximos al poblado. La fabricación de una vasija o pieza comienza con el momento de la pudrición de la greda, la cual se trabaja remojada e agua para que se hidrate y ablande para poderla modelar por una máquina, esto por tres o cuatro días.

Luego se amasa y de modela con las manos, o bien se complementa sobre el torno. Una vez confeccionada se deja orear, para luego darle el acabado y pulido. Posteriormente se cuece en horno por unas 8 horas en total. El realiza el trabajo en un horno a leña. Se deja cargado por la noche hasta el otro día cuando se descarga ya que se ha enfriado la greda.

Motivo de la práctica

Sus padres trabajaban en greda, desde ahí le iban enseñando. Es autónomo en su formación. Sus padres eran alfareros y sus abuelos eran agricultores. Sus hermanos también son artesanos en artículos utilitarios.

Convocantes

La propia comunidad por tradición familiar se convoca en esta práctica. Antiguamente como medio de elaborar sus propios objetos utilitarios y actualmente como pequeños productores de objetos en greda y además realizando todo tipo de piezas decorativas.

La necesidad de poder contar con elementos en greda ha provocado una alta demanda de estos objetos, lo cual favorece el trabajo de muchos artesanos.

Actualmente están unificados en una Sociedad de Artesanos de Pomaire.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la comuna de Melipilla, específicamente al norte en la localidad denominada Pomaire, lugar cercano a los cerros y canteras de gredas.

Temporalidad de ocurrencia

La práctica se desarrolla permanentemente en el tiempo. En invierno es menor el trabajo ya que cuesta mucho que se sequen las piezas, además que hay menor venta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte, en menor medida en la fabricación de objetos utilitarios, esto debido a que las nuevas generaciones privilegian los estudios académicos y otras profesiones.

Falta del conocimiento en el proceso general productivo, ya que hay demostraciones en donde se simplifica este arte y tradición, quitándole el valor real al trabajo en alfarería.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La baja del producto en invierno es una debilidad, ya que hay poca venta y menos trabajo.

Transmisión de la práctica

Mi hija trabaja con él, a quien enseñó la técnica y diversos procesos. Al igual que su señora que desde que se casó trabajan juntos.

Él ha enseñado a los niños este oficio, quienes van a aprender a

Referencias bibliográficas

Melipilla, espíritu de viaje. Guías turísticas ubícate. Edición 2008.
<http://www.melipilla.cl/pomaire/ORDENANZA-MUNICIPAL-DE-POMAIRES.pdf>

Registro fotográfico

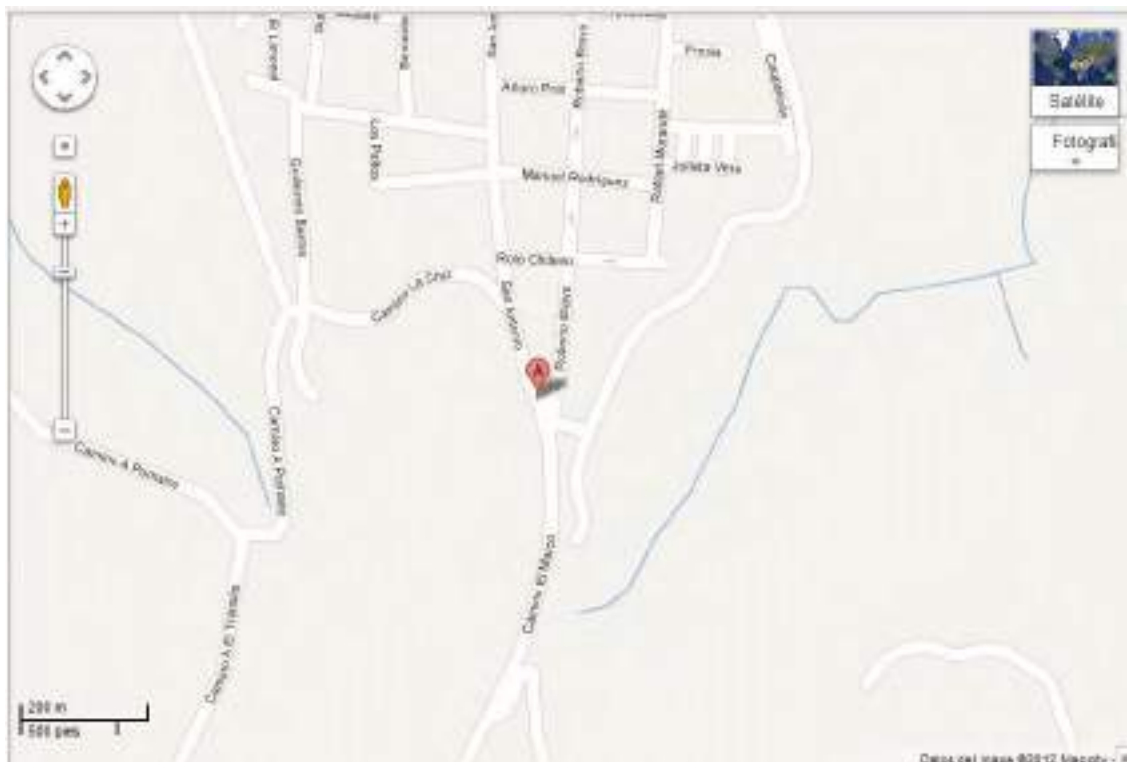


Casa Taller del Sr. Sergio Trujillo



Sr. Sergio Trujillo preparando un horno para cocer greda.

Asociación de Artesanos de Pomaire



San Antonio 10, Pomaire, Melipilla. Casa y taller Sr. Sergio Trujillo Silva. Google Earth. Elaboración propia

Género: Mixto

Tipo: Cultor Colectivo

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 19--

Lugar: Pomaire

Localización: Pomaire **Dirección:** 085565759 **Teléfono:** Rodrigo Toledo, Presidente

Ámbito del PCI UNESCO: Alfarería

Antecedentes históricos de la práctica

Sus orígenes se remontan a la pueblo de indios que entre los siglos XVI y XVIII fue trasladado numerosas veces de lugar por los encomenderos, estancieros y hacenderos. A través de este largo período, el pueblo fue perdiendo sus tierras. La actual ubicación de Pomaire data de 1771, fecha del último traslado. Es posible encontrar a esta fecha, cierta especialización alfarera, gracias a la presencia de ricas minas de greda y a la difusión de esta actividad en la zona. Sin embargo, las características de esta aldea alfarera, con una herencia indígena y un pasado campesino parecen haberse reforzado a partir de la segunda mitad del siglo pasado, cuando el cacique Juan Bautista Salinas, a sugerencia de doña Remigia Castro Montana, su esposa de origen español, comienza a incentivar a los habitantes del pueblo a elaborar cerámicas para venderlas en Valparaíso, en el Mercado Cardonal.

A partir de 1853, caravanas de cerámica viajan a Valparaíso antes de pascua y posteriormente se dirigen al santuario de la Virgen de Lo Vásquez, para la celebración de la purísima. También se hacían cerámicas para el trueque de alimentos.

Con el paso del tiempo las antiguas haciendas se subdividieron formando pequeñas parcelas, cambiando la fisonomía del pueblo con una nueva concentración de viviendas. Las actividades agrícolas en el pueblo se han extinguido, solo en sus alrededores se explotan viñedos, parronales, paltos y limoneros. La urbanización transformó a Pomaire en un pueblo alfarero y hoy en día es el sustento principal de las familias de Pomaire.

En la época actual la alfarería se ha convertido en una de las bases económicas de esa localidad.

Descripción de la práctica

General: La materia prima es la greda, que se extrae en las mina de los cerros próximos al poblado. La fabricación de una vasija o pieza comienza con el momento de la pudrición de la greda, la cual se trabaja remojada e agua para que se hidrate y ablande para poderla modelar por una máquina, esto por tres o cuatro días.

Luego se amasa y de modela con las manos, o bien se complementa sobre el torno. Una vez confeccionada se deja orear, para luego darle el acabado y pulido. Posteriormente se cuece en horno por unas 8 horas en total. El realiza el trabajo en un horno a leña. Se deja cargado por la noche hasta el otro día cuando se descarga ya que se ha enfriado la greda.

Motivo de la práctica

Por lo general los asociados indican que hay un traspaso generacional del conocimiento, ya sea por herencia familiar directa o porque algún miembro de su familia ha desarrollado alguna vez esta labor. Además, hay cultores que realizan esta práctica por interés propio, motivado por el desarrollo de esta práctica ya sea con un fin comercial, artístico o utilitario.

Convocantes

La propia comunidad convoca el desarrollo de esta práctica, ya sea por tradición familiar o motivación personal. Con ello se han asociado y agrupado como productores de objetos en greda y de piezas decorativas, con el fin de resguardar su trabajo y mantener el poblado en las mejores condiciones.

La Asociación de Artesanos de Pomaire, tiene actualmente cerca de 1.500 socios, de los cuales no fue posible identificar una real cifra de quienes se dedican a esta práctica, ya que muchos de los asociados tienen un oficio al desarrollo mismo de la especialidad.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la comuna de Melipilla, específicamente al norte en la localidad denominada Pomaire, lugar cercano a los cerros y canteras de gredas.

Temporalidad de ocurrencia

La práctica se desarrolla permanentemente en el tiempo. En invierno es menor el trabajo ya que cuesta mucho que se sequen las piezas, además que hay menor venta.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte, en menor medida en la fabricación de objetos utilitarios, esto debido a que las nuevas generaciones privilegian los estudios académicos y otras profesiones.

Falta del conocimiento en el proceso general productivo, ya que hay demostraciones en donde se simplifica este arte y tradición, quitándole el valor real al trabajo en alfarería.

Falta de estudios en el conocimiento productivo y desarrollo completo de esta práctica.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Regulación del mercado: protección al comercio local.

Denominación de Origen: no se cuenta con el sello de la denominación, por lo que cuesta una regulación y fiscalización de la producción.

Falta de apoyo gubernamental: tanto del municipio de local de Melipilla como del gobierno central tanto del Ministerio de Obras Públicas como del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Transmisión de la práctica

Mi hija trabaja con él, a quien enseñó la técnica y diversos procesos. Al igual que su señora que desde que se casó trabajan juntos.

Él ha enseñado a los niños este oficio, quienes van a aprender a

Referencias bibliográficas

Melipilla, espíritu de viaje. Guías turísticas ubícate. Edición 2008.
<http://www.melipilla.cl/pomaire/ORDENANZA-MUNICIPAL-DE-POMAIRES.pdf>

Juan Daniel Añasco Cordero



Ambrosio O'Higgins 1470, Curacaví. Casa de don Juan Añasco Cordero. Google Earth. Elaboración propia

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 20 de Julio de 1943

Lugar: Curacaví

Localización: Comuna de Curacaví

Dirección: Ambrosio O'Higgins 1470

Teléfono: 028351725/062267818

Ámbito del PCI UNESCO: productor Chichero.

Antecedentes históricos de la práctica

Los orígenes de la fabricación de chicha se remontan a tiempos inmemorables dentro de la cultura latinoamericana. Sin embargo en Chile Central, lo que hoy conocemos como “chicha” se hace referencia al producto obtenido del procesamiento de la uva.

Según antecedentes recopilados, la historia cuenta que fue el sacerdote jesuita Alonso Ovalle Pastene, quien trajo desde la precordillera de Los Queñes, al interior de Curicó, las primeras cepas de vid para repartirlas entre los estamentos de la Congregación, en Santiago y otros lugares (siglo XVII). El tiempo dio sus frutos y esta región se encargó de multiplicar la especie.

Ante la poca posibilidad de producción de la tierra, causado por la escasez de agua de esos años (1600) nació la idea de plantar viñedos, dando origen a los primeros productores de chicha. Con el pasar de los años, las producciones aumentaron al igual que su calidad, y los carreteros y cocheros que transitaban entre Valparaíso y Santiago, se detenían para degustar y llevar este preciado producto.

Muchas las familias que habitaban la zona, lo hacían en terrenos abundantes, divididos en chacras o parcelas, las cuales plantaban abundantemente hortalizas, frutales y vides. De ellas producían la chicha, mediante un complejo proceso. La producción estaba destinada al consumo doméstico y para las celebraciones.

La buena calidad del suelo, abundante agua, y la notable calidad de la uva, hicieron que rápidamente el brebaje producido en Curacaví cobrara fama, que perdura hasta el día de hoy.

Las parras que existen en Curacaví hay nuevas y otras que tienen cerca de 400 años.

Descripción de la práctica

La producción de chicha es temporal, ocurre en los meses de marzo y abril de cada año, etapa en que ocurre la maduración de la uva. La cepa que se ocupa es la denominada “uva país”, la cual es una denominación de origen de Chile.

Todo el proceso es parte de un largo trabajo durante todo el año. Se inicia con el cuidado de las parras, hay que podarlas, cultivarlas, desinfectarla. Las parras que posee tienen más de 40 años. Todos los productores artesanales cultivan la uva, la cosechan y procesan.

En primer lugar se revisan las parras, ya que hay racimos que están maduros y otros verdes, ya que se tiene que sacar solamente la uva madura. Se extrae de la parra la uva, transportándose en cajas, donde se limpian y comienzan a refregarse con la mano en la zaranda. El jugo que se extrae cae en la piqueta, desde ahí se filtra y pasa directamente al fondo de cobre de cerca 250 litros.

Temprano se prepara el fuego, el cual se va controlando. Sobre este se coloca el fondo de cobre y se cuece por 6 horas en total, ya que son tres horas para que hierva y tres horas de cocción. En todo el proceso se pierde un porcentaje en la cocción. En este proceso se genera una espuma la cual se va retirando.

La chicha tiene su proceso en modo de prepararse. Una de las reglas es no meter mano antes de hervir, ya que se puede cortar. Recién cuando aflora la espuma blanca al momento de hervir, se puede proceder a manipular, procediendo a retirarla con un espumador de cobre. Una vez que se termina con el proceso de la cocción se tira a una tina de madera para que se enfríe.

Posteriormente se envasa y la chicha comienza a fermentar al tercer día. Al día 10 hay que trasvasiarla o “desborrarla” para que se mantenga buena y así no se pone fuerte.

Don Juan produce cerca de 700 u 800 litros al año, la cual va cuidando permanentemente en un trasvasije constante.

Motivo de la práctica

El principal motivo de esta tradición es poder obtener un producto de calidad, bebestible con contenido de grado alcohólico moderado que se diferencia del vino en torno al dulzor que posee y su misma elaboración. El proceso de la chicha era más rudimentario y requería de menores implementos, por lo que su producción era masiva.

Su uso es constante en el diario vivir, como en las celebraciones festivas de las casas de la zona.

Convocantes

Los productores se han unido y se comenzaron a organizar. Desde mayo del año 2012 conformaron la Agrupación de Productores de Chicha de Curacaví, la cual está compuesta por 15 personas. Sin embargo hay que considerar que hay más productores en Curacaví.

Esta agrupación junto con el apoyo del municipio local, se transformará en un ente fiscalizador, organizador para la permanencia de esta manifestación. A ellos los están apoyando permanentemente otros organismos como el SAG y otras instituciones.

Condición de emplazamiento

Este tipo de manifestación se realiza a lo largo del territorio campesino de la zona central, donde hay productores de uvas. Sin embargo la tradición en el Valle de Curacaví ha tomado gran relevancia, obteniendo una denominación de origen por la

producción y características particulares del brebaje producido en esta localidad.

Favorece la práctica y continuidad de la manifestación el clima particular del valle apto para el cultivo y correcto asoleamiento de las uvas y la cepa particular que se encuentra en esta localidad, la cual por años ha sido cultivada y perfeccionada en la zona.

Temporalidad de ocurrencia

La frecuencia en que se manifiesta la práctica, está dada por temporalidad del cultivo de las uvas en su producción una vez al año. Posteriormente se guarda el producto y dependiendo de la forma de elaboración comienzan los respectivos procesos.

Su uso masivo se debe principalmente a las celebraciones patrias en el mes de septiembre, donde el producto se vende como un brebaje tradicional de la cultura nacional.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Podemos mencionar entre los factores más relevantes:

No hay interés por parte de las nuevas generaciones de jóvenes el aprender. En este caso particular, Juan Añasco quiere enseñar a todo aquel que quiera aprender, pero indica que los jóvenes no se entusiasman.

Quiebre de la tradición familiar: los hijos de los actuales productores no quisieron aprender o seguir con esta tradición. Empezaron otros rumbos profesionales y ven que esta práctica es poco rentable para ellos, además de no interesarse en el cultivo de la uva y producción de la chicha.

Falta de dedicación a la práctica de la manifestación: junto con otros factores externos, la falta de dedicación a la producción y la comodidad de adquirir el producto va desapareciendo la tradición y también la enseñanza informal.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Falta de recursos monetarios para invertir en el cultivo de las vides: tienen poca capacidad para plantar, aumentar la producción y mejorar la calidad de las vides.

La pequeña producción no entrega los recursos suficientes para subsistir: la dedicación a la práctica debe ser temporal.

Amenazas producto de plagas: provoca la desaparición de la cepa.

Crecimiento poblacional urbano sin planificación: exterminio de las vides por el cambio

del uso del suelo.

Falta de Agua: Anteriormente existían acequias y el agua era más abundante. Cuando comenzó a escasear las parras comenzaron a desaparecer debido a que el río se secó, y no tienen los recursos para realizar el pozo. El riego con agua potable es muy caro para producir

Transmisión de la práctica

Mantiene la tradición: sigue plantando para aumentar la producción. Planta la “uva país”, que es la que se usa para la chicha.

Se transmite principalmente por tradición familiar por medio del aprendizaje y la práctica del cultor. Es el caso de Juan Añasco, quien trabajó toda su vida como empleado público. Una vez jubilado se dedicó a esta tradición más asiduamente. Antes lo hacía como ayuda para su padre y posteriormente a su suegro, donde se formó en el aprendizaje de esta práctica, por medio de la observación. Su padre hacía una producción casera para uso familiar. Ellos cuando niños acarreaban la uva y veía como se hacía. Hace 40 años que está en este lugar, donde hoy reside, cultiva las vides y produce la chicha. El terreno era de sus suegros. El padre de su señora fabricaba chicha para consumo familiar. Fue en ese periodo cuando comenzó a ayudarlo y fue aprendiendo las técnicas y a su vez perfeccionando el proceso. Cuando falleció su suegro, él continuó con la tradición.

Lo motiva seguir con la tradición, y porque le gusta, y pude ver que en la comunidad hay un reconocimiento a su trabajo.

Actualmente tiene una ayudante que es Margarita Sandoval Añasco, trabaja hace dos años con don Juan, pero solamente está relacionado con el tema de la venta.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción artística. Se pudo comprobar la existencia de registros fotográficos personales en medio electrónicos y un texto editado recientemente en la comuna.

Bibliografía

<http://www.municipalidadcuracavi.cl>

Registro fotográfico



Sr. Juan Añasco, mostrando los rastrojos de la uva

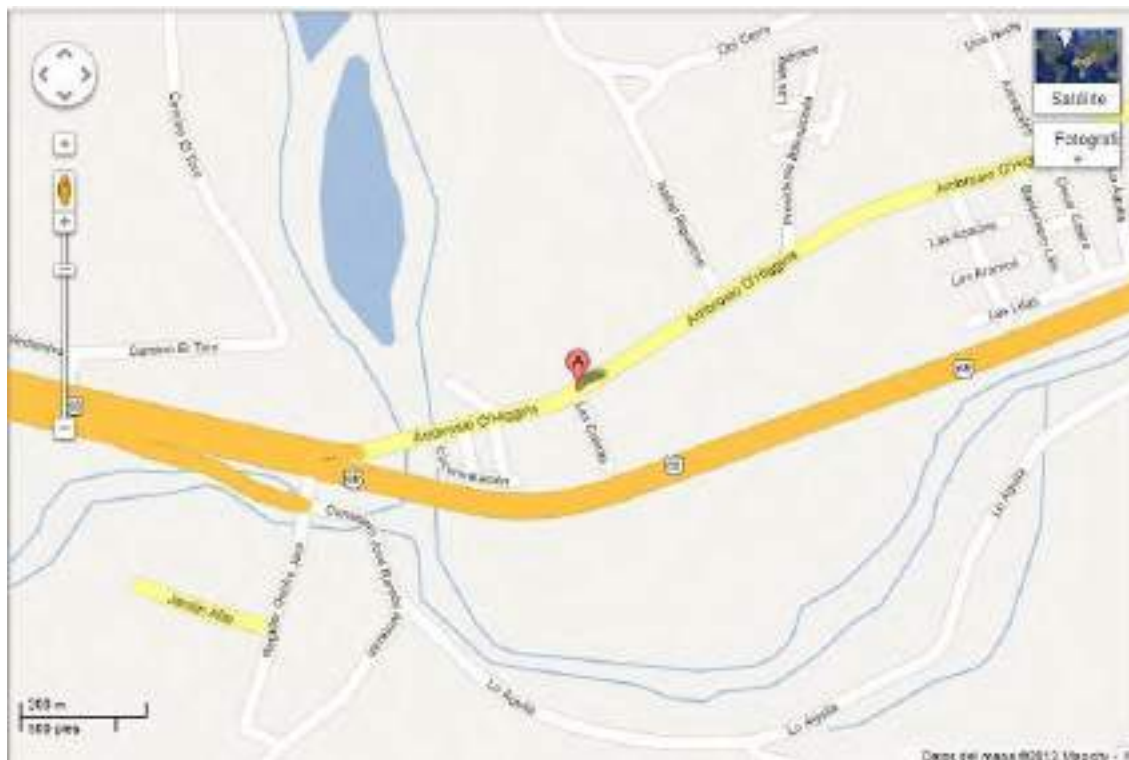


Parras de uvas, Ceba País, casa del Sr. Juan Añasco



Sr. Juan Añasco en el interior del depósito.

Olga Inés Norambuena Aravena



Avenida Ambrosio O'Higgins 125. Casa y fábrica La Encina de la Sra. Olga I. Norambuena Aravena:
Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual

Lengua: Castellano

Fecha de nacimiento: 26 de Febrero de 1949

Lugar: Curacaví

Localización: Comuna de Curacaví

Dirección: O'Higgins 125 Dulces La Encina

Teléfono: 028359032

Ámbito del PCI UNESCO: Dulcera.

Antecedentes históricos de la práctica

Los orígenes de los dulces chilenos, se remontan a los orígenes del poblamiento hispano, Ya desde la colonia se realizaban este tipo de alimentos los cuales se fabricaban en las propias casas o en los distintos conventos.

En Curacaví se cuenta, que desde siglo XIX era una tradición la realización de estos preparativos los cuales se ofrecían en las celebraciones festivas. La historia señala que los visionarios pioneros iniciaron la elaboración de dulces, como es el caso de don Justo Poblete, que en el año 1910 obtiene el primer permiso, según consta en los registros municipales.

En todas las fechas de fiestas, era muy común ver en las casas de campo, elaborar dulces artesanales, donde sus masas eran cocidas en hornos de barro y después rellenos con manjar, melcocha, dulce de alcayota o dulce de pera, tapados con una capa crujiente de betún blanco. Estos eran enviados al festejado conjuntamente con la tradicional torta de chuño con betún y mostacillas.

Las décadas del 50 y 60 fue el período de mayor apogeo de este producto, en tiempos que Curacaví era parada obligada para quienes viajaban entre Santiago y Valparaíso (<http://www.municipalidadcuracavi.cl>)

Descripción de la práctica

Se trata de una manifestación que realizaba originalmente para las fiestas en algunas de las principales casas y conventos de la zona. La Sra. Olga aprendió esta práctica trabajando en la fábrica de dulces de las señoritas Barrales. En ese lugar le entregaban todo medido y justo la receta familiar la conservaban celosamente hasta el día de hoy. Por necesidad y ante la permanente tradición que existía en la zona, comenzó a poner en práctica de forma autónoma lo aprendido.

El gran auge de los dulceros fue en el periodo en que Curacaví era parada obligada de los buses que iban a Valparaíso, hasta comienzos del siglo XXI. Con la construcción de la nueva autopista la comuna quedó ciertamente aislada de la ruta, con lo que comenzó a decaer.

Los buses que pasaban eran la Andesmar Bus, Cóndor Bus y Tur-Bus. Todas paraban en distintos lugares, y en la cuadra donde estaba anteriormente El Cielo se concentraban la mayor cantidad de vendedores de diversos productos.

Ella cuando comenzó a trabajar había tres fábricas de dulces en Curacaví: ISSA, Millahue, Las Barrales.

Su fábrica se llama Dulces La Encina: porque está ubicada en un antiguo gran sitio, que era de propiedad de su suegro. Este al morir, el terreno se dividió en los cinco hijos que

tenía. Uno de esos espacios le correspondía al marido de la Sra. Olga. Para hacer efectiva la división se necesitaba tener una calle de servicio, la cual se construyó en el actual espacio de circulación. Para ello hubo que derribar un antiguo encino de más de 200 años. En homenaje a este gran árbol bautizó la fábrica como La Encina.

Dentro de la elaboración de dulces hay dos tipos de masas: blanca y amarilla. Para la amarilla por ejemplo, lleva como ingredientes: 5 kilos, 60 yemas de huevo y 30 huevos, y después se pasa en la sobadora, se cuece y se rellena y embetuna. Mientras que la masa blanca se hace cocida, con todos los ingredientes calientes.

Ella ha inventado algunas variedades como los merengues acocado y las tacitas, las cuales van rellenas con diversas mermeladas o manjar

Los productos que fabrica corresponde a todas las variedades de dulces: príncipes, chilenos, alfajores, tortitas, merengues, tacitas, mil hojas.

Motivo de la práctica

La Sra. Olga comenzó en el mundo de los dulces a los 14 años, junto con su hermana. Ellas trabajaban en una ya desaparecida fábrica, en donde le entregaban todo medido, los betunes y las cantidades justas para poder preparar las masas. Tiempo más tarde se fueron a trabajar a la fábrica de dulces de señoritas Barrales.

Cuando se casó su marido no la dejaba trabajar fuera. Cuando la situación económica flaqueó ella comenzó a trabajar en diversos lugares. Después de años la buscaron de una fábrica de dulces para embetunar. Desde ese momento nunca más paró de trabajar.

Años más tarde sus hijos crecieron y le propusieron construirle un lugar para poder trabajar de forma independiente. Ella quería hacerlo de forma correcta, para ello fue fiscalizada por el SESMA, de quien consiguió los permisos respectivos.

Comenzó de forma artesanal, con pocos materiales, e inventando las recetas. Como resultaba bien ya doblaba las cantidades y así fue surgiendo. Solamente trabaja la familia: su hermana, hijos y ahora una sobrina.

Convocantes

Los convocantes de esta manifestación son muchos, principalmente mujeres que han tenido alguna formación o vinculación al trabajo de los dulces en la zona de Curacaví. La comunidad en general se ve comprometida con esta tarea, promocionando y divulgando este producto. Así mismo las autoridades locales han puesto de manifiesto su apoyo en la presentación de sus productos en diversas actividades locales.

Se ha invitado a la comunidad a perfeccionarse en este ámbito, como además a

participar en actividades ligadas a las tradiciones, por ejemplo, como lo fue la fabricación del dulce más grande del mundo.

Condición de emplazamiento

Este tipo de manifestación se realiza en toda la localidad de Curacaví y también en otras localidades de la zona central de Chile. En la Localidad de Curacaví esta práctica es ampliamente conocida, y en la gran muchos de los hogares se preparan dulce, como además existen numerosas fábricas.

Temporalidad de ocurrencia

El desarrollo de la práctica es permanente durante todo el año. Lo que varía es la venta del producto, donde en el mes de septiembre principalmente aumenta de manera considerable. Lo sigue la temporada estival, donde hay una demanda considerable, sobre todo en la distribución hacia las zonas costeras donde se concentra el turismo.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Uno de los factores de riesgo es que existen dulceros que no mantienen la calidad, lo cual lo ven como una competencia desleal.

El mal uso por parte de algunos dulceros establecidos en otras zonas (fuera de la comuna), los cuales adoptan la denominación de Curacaví.

Hay generaciones nuevas dentro de las mismas familias tradicionales, las cuales se muestran inciertas en torno a su permanencia con esta práctica.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

A juicio del entrevistado, la manifestación no corre el riesgo de desaparecer, ya que existe hoy una tradición que está arraigada en la zona. Sin embargo, en los últimos años, han visto el florecimiento de nuevos productores que usufructúan de la “fama” de estos productos, situándolos como “dulces de Curacaví”, los que son de baja calidad y tienen como lugar de fabricación Santiago Urbano. Ante ello, los productores han tenido experiencia de organización (la que actualmente no está vigente) para poder obtener la denominación de origen.

Transmisión de la práctica

Su transmisión se realiza principalmente de forma familiar, lugar donde se guarda celosamente la receta y se transmite de generación en generación. Actualmente tiene una sobrina a quien le ha enseñado su trabajo.

Otras cultoras se han desarrollado de forma autónoma. Muchas de ellas han trabajado en las fábricas de dulces locales, donde han visto y aprendido algunas de las técnicas de elaboración de estos productos.

Registros escritos, documentales y/o audiovisuales de la práctica

La revisión bibliográfica señala que a la fecha no existen trabajos originales que aborden específicamente la producción dulcera de la zona de Curacaví. Solamente se pudo comprobar que existen datos aislados que narran los orígenes de la práctica.

Bibliografía

http://www.municipalidadcuracavi.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=29&Itemid=30

Registro fotográfico



Sra. Olga Norambuena A., en su fábrica de dulces.



Sala de Ventas Fábrica de Dulces La Encina

Luis Guillermo Lizama Guzmán “don Chimbarongo”



Augusto Larraín 1743. Población Germán Riesco. Curacaví. Fuente: Google Earth. Elaboración propia

Género: Masculino

Tipo: Cultor individual

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: Pirque

Lugar: 21 de junio de 1941

Localización: Comuna de Curacaví

Dirección: Augusto Larraín 1743 Pobl. Germán Riesco

Teléfono: 09627 61 14

Ámbito del PCI UNESCO: Artesano en mimbre

Antecedentes históricos de la práctica

Bajo la denominación de fibras se reconocen varios productos. En Chile el principal producto de esta naturaleza es el mimbre, que se obtiene de las ramas del sauce mimbre (*Salix viminalis*), especie exótica que se ha aclimatado muy bien en el país a lo largo del valle Central y hasta la región de Aysén.

En el país el cultivo del mimbre se extiende aproximadamente 200 ha, concentradas preferentemente en Chimbarongo, las cuales producen 6.200 ton/año de materia prima. De este volumen un 8% es exportado, un 33% se pierde por descalificación o residuos y el 59% restante se utiliza en la fabricación artesanal. Este cultivo rinde en promedio 12 ton secas/ha, con rangos de precios de exportación de 800 a 1.000 \$US/ton. Dependiendo del mercado de destino y de la calidad del producto (FAO: 1998).

Descripción de la práctica

Los trabajos se piensan hacer, con un modelo mental, se aparta el mimbre y se pasa por la máquina y se realiza. Cuando se inicia el trabajo se sabe hasta dónde llegar y los remates que deben tener. Hay texturas y calidad, como así mismo tejidos y colores que se van mezclando para entregar las distintas calidades y texturas de cada pieza.

Procesamiento

- Almacenamiento: El almacenado de materias primas debe ser hecho en un lugar que reúna las condiciones necesarias de humedad y temperatura.
- Clasificación: Las varillas de mimbre se clasifican en tipos, variedades, clases y grados.
- Partido de varillas: las varillas se seccionan en 3 o 4 partes mediante cuñas de madera, cuyo desplazamiento es guiado por un pequeño corte inicial con cuchillo efectuado manualmente en el extremo de mayor diámetro de la varilla.
- Remojo: Las partes de las varillas son introducidas en un baño con agua con el propósito de ablandar el área del corazón y médula del mimbre.
- Desmedulado: para este proceso las huiras pasan por una máquina descarnadora cuya función es extraer la médula o corazón. Se utilizan dos tipos de máquinas: manual y eléctrica.
- Rebajado: esta actividad se realiza para dimensionar las huiras en el ancho de una manera homogénea por medio de una máquina descostilladora, cuyo fin es dar una forma más delgada a la huiras para trabajos más finos.
- Línea de armado de estructuras: se procede a construir la estructura o cuerpo, la

cual puede utilizar madera sólida, colihue o metal, dependiendo de las dimensiones y formas establecidas según el diseño.

- Línea de tejido: El tejido va adquiriendo forma con armazones de huiras relativamente gruesas, en sentido vertical y posteriormente es entramado con huiras delgadas en sentido horizontal. Las huiras de mimbre para ser tejidas deben trabajarse húmedas y deben tensarse pero no en forma excesiva, pues al secarse, el material encogerá un poco.
- Recubrimientos: los productos deben ser recubiertos por tintes, pinturas o barnices; se realiza en forma manual o por pulverización.

Motivo de la práctica

Se inició en esta práctica en Chimbarongo. El cultor llegó a Curacaví hace 50 años, ya que se casó con una señorita de Curacaví.

Don Luis se fue a trabajar a Chimbarongo, a El Embalse, en el convento Viejo. En 1973, cuando se tomó el gobierno, y comenzaron a echar a todos del embalse, comenzó a trabajar en un taller de mimbre. Recuerda: “Había un caballero tejiendo un cambucho, y le pedí que me enseñara. Así me guio en el corte de palos y mimbre. Los primeros no quedaron tan bien pero en los segundos ya me fui perfeccionando. Así fui creando nuevos modelos y otras cosas. Estuve 12 años y me vine a Puente Alto, y después nos vinimos a Curacaví, donde le habían ofrecido una casa con tal que me viniese. Arrendé una casa y hacía canasto paperos, ya que era una zona papera. El trabajo en mimbre me encantó y no paré más. Hice otros modelos ya que la gente me pedía, así hice mesas, sillas y cosas para los niños. Después comencé a hacer cosas más grandes”.

De acuerdo a su trabajo y lo que realiza: “Mi modo de proceder es que me piden o hago objetos. Así voy a Chimbarongo a comprar mimbre y también mando a hacer cosas en fierro las cuales después las tejo. Es un trabajo que nunca se termina. Si las personas desean les reparo los trabajos. También hago tejidos para la chuica”.

Convocantes

Es el único artesano en mimbre de la zona

Condición de emplazamiento

Esta práctica se realiza principalmente en la zona de Chimbarongo. Sin embargo como es el caso de don Luis, hay cultores que se han trasladado dentro del territorio manteniendo la práctica u oficio tradicional a lo largo del tiempo. En la región

Metropolitana son pocas las personas que se dedican a este oficio, ya que el cultivo y producción de material es aislado debiendo viajar constantemente para su compra.

Temporalidad de ocurrencia

Es un oficio del cual subsiste, con un taller que funciona permanentemente.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Poco interés de las nuevas generaciones de aprender este oficio.

No existe una formalidad en el poder transmitirlo. En torno a ello si se muere el maestro desaparece la tradición.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La poca venta de los productos se transforma en un riesgo, al no poder obtener una retribución económica para poder comprar materiales y subsistir.

No existen cultivos del mimbre en la zona.

Transmisión de la práctica

En la familia nadie teje, tienen otra profesión, no se interesaron en este oficio.

A nadie le ha enseñado este oficio, ya que nadie quiere. Si ve que alguien quiere que le enseñe él lo haría, pero no ha visto un interés por parte de los jóvenes. El enseñaría a trabajar una persona, pero que tenga interés en aprender. Así mismo recuerda: “cuando yo comencé a trabajar vi como fabricaban cosas en Chimbarongo, fue ahí cuando pregunté en un taller si podía darle algún trabajo, aunque sea de despunte de los mimbres y le dijeron que pasara huir por la máquina. Los talleres eran grandes donde hacían todo. Así agarré el ritmo. En Chimbarongo antes había muchas personas que trabajaban el mimbre. Después en la casa compre mimbre y comencé a hacer pisos, y después me puse a hacer cunas, es así como la gente lo fue reconociendo. Así la primera la vendió y le encargaron más, hasta un hospital en Santiago mandó a hacer las cunas. Después otros comenzaron a hacer cunas, ya que se vendían bien”.

Junto con el mimbre se dedicaba a la agricultura, plantaba cebolla, porotos, verduras, lechugas. También planté mimbre, pero la sequedad lo mató. Era un terreno que le solicitó al municipio para tales efectos.

Actualmente trabaja en el mimbre y tiene su jubilación, ya que hay tiempo que se vende

harto y otras veces bien poco.

Registro fotográfico



Sr. Luis Lizama en su puesto del día sábado en la Plaza de Curacaví



Sr. Luis Lizama "don Chimbarongo"

Ana María Irrazával Ramírez



Villa de Alhué. Google Earth. Elaboración propia

Género: Femenino

Tipo: Cultor individual y colectivo

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: 26 de marzo de 1947

Lugar: Alhué, Alhué (No en la Villa)

Localización: Alhué

Dirección:

Teléfono:

Ámbito del PCI UNESCO: Poeta y cantor popular

Antecedentes históricos de la práctica

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en decimas o sextinas, interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino.

Se deriva de la motivación de compartir, reunirse en familia y poder disfrutar de un alegre momento. De igual modo a la hora de componer sus sextinas y payas. El mismo cultor relata su vida en sextinas, las que compone espontáneamente en determinados momentos de su existencia.

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos.

Otra de las practicas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético e improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 148)

Este canto sincrético paso a formar parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, vales y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa. Los hombres, por su parte, desarrollaron una lírica de carácter más serio y didáctico, adquiriendo un rol significativo en las celebraciones religiosas, utilizando la forma métrica de la décima y el guitarrón como instrumento. A este oficio se le conoce como “canto a lo poeta”, y ese puede ser Canto a lo humano o Canto a lo divino. Así, el cantor “apoetado” es propio de la zona centro-norte de Chile, mientras que la cantora campesina lo es de la zona centro-sur (CNCA, 2012: 118)

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrados, bíblicos, sobre la Virgen, los santos y los angelitos. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebes y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas.

Descripción de la práctica

Llegó en la década de los 80 en Alhué. Toda la familia paterna es de Alhué. Su familia se fue a Chimbarongo, Buin.

Ella desde niña era muy tímida, sin educación formal, pero si leía mucho, ya que desde niña trabajaba desde los once años en casas particulares. No estudió mucho. A la hora de salir de cantar no me animaba, se escondía, le daba vergüenza, pero ahora ya superó ese tema.

Como poeta, escribe y canta pero no toca instrumento. Solo escribe y canta versos. De ella nace la poesía de una raíz de un tío abuelo que era poeta el *Minuñe* Plaza. Ella no se acuerda mucho de él, pero sus hermanos le cuentan que hacía versos y hablaba en verso. En su familia, el que más se acercaba a la poesía y tradiciones era su papá, a quien en diversas oportunidades lo escuchaba hablar o recitar cuartetos, pero no era poeta.

El año 2006 participó en un taller organizado por el Municipio, donde estaban presentes los hermanos Madariaga, conocidos poetas locales. Desde ese momento nació en ella el interés en ella de poder crear y cultivar esta práctica.

Señala que la poesía es más íntima, sobre todo cuando se canta en lugares más cerrados o pequeños, ya que la gente lo aprecia mejor.

Su arte lo desarrolla en diferentes lugares, en actos públicos en colegios y donde a ella la llaman a mostrar esta tradición.

Además participaba en un grupo folclórico: "Faroles de Alhué". Estaba compuesto por 10 o 12 integrantes, con música campesina con instrumentos como arpas, guitarras y otros.

Ella escribe de noche, es el momento en que se inspira: así puede amaneciendo escribiendo. Se inspira en las cosas básicas y cotidianas. Esta poesía la hace gente del campo, con muchos temas diversos, no solamente de su vida cotidiana sino que de la contingencia. Y hay versos de forma graciosa.

El Municipio le ha apoyado en talleres, también ha mostrado el arte en otros lugares como en María Pinto y lugares distintos de la región Metropolitana. Han participado en Canto a lo divino, a los Andes, a Loica, Maipú, Lourdes. Ellos se financian sus viajes. También han estado en Concepción en el encuentro de mujeres payadoras y cantores.

Brindis:

Yo brindo por esta tierra
que la historia hizo famosa
Domingo Ortiz de Rosas
La bautizó de la sierra.
Por el embrujo que encierra

Por lo que es hoy y ayer fue
en las tardes el Tué-Tué
acompaña al que camina
como hay gente campesina
Yo brindo por Villa Alhué.

Motivo de la práctica

El poeta escribe y canta, su mayor motivación es poder transmitir conocimientos en torno a este arte, como además el poder contar parte de la contingencia local que se va desarrollando.

La poesía de ella tiene como tema lo humano y divino. Se rige muchas veces por la contingencia nacional o local, como por ejemplo la dedicada a la cárcel que se quería construir en Alhué, al rescate de los mineros, la comida chatarra, en los últimos días de la entrevista realizó una dedicada a las tijeretas.

Convocantes

Parte de integrantes de la comunidad, a lo largo de su historia, han sido los convocantes. Actualmente Servicio País Cultura ha desarrollado un trabajo constante en el territorio.

El municipio local ha sido fundamental en el desarrollo de este arte, quienes han convocado e invitado a los distintos cultores a participar en actividades para mostrar su arte.

Otras agrupaciones de la zona rural los invitan a participar.

Condición de emplazamiento

Se emplaza en la zona central de Chile, en el área rural de la región Metropolitana. La zona de Alhué y sus alrededores es rica en esta tradición.

Temporalidad de ocurrencia

Ocurre permanentemente, pero se muestra en diversas ocasiones, entre ellas las festividades locales, tanto civiles como religiosas entre las que se cuentan, 18 de Septiembre, fiesta de la Virgen del Carmen, Inmaculada Concepción.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

La gente joven no está motivada en aprender las tradiciones. A los niños le falta que se les quite el pánico escénico, ya que a muchos a quienes le gusta se burlan de ellos. Por ejemplo cuando no hay tantos niños ellos se sueltan.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Le gustaría que la gente lo reciba mejor, que no se avergüence de ir a estos encuentros. Quiere que la gente se empape de esto, que se emocione de lo que está pasando. En Alhué la gente lo recibe bien, pero no es masivo. A la gente le da vergüenza que se apoye este arte.

Hay más hombres cantores, poetas y payadores. Ya que las mujeres tienen que ser mamá y quedarse en la casa, donde postergan su talento por un tiempo o para siempre.

Hay poco interés por este arte, muchas veces se ve menoscabado por iniciativas locales que en modo de captar mayores audiencias traen a las celebraciones otro tipo de expresiones artísticas como rancheras o música diversa.

Transmisión de la práctica

En torno a transmitir señala lo realizada cada vez que se puede, ya que quiere que esto continúe. Por ejemplo en las escuelas, el último fue en Pichi, donde les enseñaron a los niños pero solamente la profesora del lugar fue la que mejor aprendió.

Cree que a futuro la tradición va a permanecer. Ya que hay talleres con Servicio País. Ahora se les enseña a escribir y cantar. Antes solamente aprendían pero no lo escribían.

Registro fotográfico



Sra. Ana María Irrazábal Ramírez

Antecedentes históricos de la práctica

Desde la colonia se han desarrollado variados licores en el campo chileno y las zonas urbanas. Era una producción que se realizaba para el consumo familiar y las distintas fiestas que se oficiaban en las distintas casas. A lo largo de los años se ha mantenido esta tradición, la cual perdura en algunos lugares de Chile.

Descripción de la práctica

Hace mistela artesanal de todas clases. Ellas tienen diferente proceso, por ejemplo la de canela y culén se hace en el mismo día. Las guindas, frutillas y níspero se hacen de tres a cuatro meses.

Es una tradición familiar. En todas las casas existían y se fabricaban. Su mamá le enseñó y a ella su abuela y así como tradición.

Ella lleva 16 años realizando. Antes se hacía para consumo familiar, o para regalo. La mistela tradicional de Alhué es la de canela y culén.

El proceso:

La guinda se compra, el níspero se consigue y la canela se compra en Santiago. Después se lavan las botellas y se esterilizan. Posteriormente se pone el aguardiente y después la fruta y se deja reposar. Después se le pone el almíbar y las botellas comienzan a rellenarse.

El aguardiente le compra a la gente de Alhué, o sino a personas cerca de Rancagua. Es un aguardiente artesanal y puro.

Motivo de la práctica

El alcalde comenzó con el turismo en Alhué. El llevó a Santiago una muestra de las mistelas de Alhué. Posteriormente le comenzaron a solicitar este producto. Así desarrolló un producto comercial que es altamente cotizado

Convocantes

La municipalidad es un convocante, también ha sido invitada a varias ferias artesanales de la región Metropolitana y de la zona.

Condición de emplazamiento

Se desarrolla en distintos lugares de Chile, variando la preparación de acuerdo a los ingredientes que se utilizan en su preparación

Temporalidad de ocurrencia

La práctica se desarrolla permanentemente en a lo largo del año

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Existe una falta de interés por las nuevas generaciones familiares en poder desarrollar este arte culinario, ya que la modernidad hace que se prefiera el adquirir los productos que a producirlo.

Falta del conocimiento en el proceso general productivo.

La comunidad prefiere trabajar fuera de la casa y no tienen tiempo para realizar estos productos.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

La gente no está interesada en continuar esta tradición.

Es fácil comprar un producto elaborado de forma industrial.

La poca rentabilidad del producto desincentiva a que se desarrolle una microindustria productiva.

Hay trabas para la venta del producto, ya que tiene el carácter de alcohólico.

Falta de apoyo en la realización y regulación de venta y producción de estos productos.

Transmisión de la manifestación

Le ha enseñado a la gente de la casa y sus primas. Pero la gente no está interesada porque no es rentable. Si bien espera que sus hijo continúen con ello, ya que se vinculan en el proceso productivo, como la recolección de fruta y hierbas y lavado de botellas.

Registro fotográfico



Sra. Gilda Solís Cerda

Fiesta del Niño Dios de Loica



Género: Masculino y Femenino

Tipo: colectivo

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento:

Lugar: Loica Bajo, Comuna de San Pedro

Localización: Loica Bajo

Dirección: Capilla de Nuestra Señora de los Dolores de Loica Bajo

Teléfono:

Ámbito del PCI UNESCO: Canto a lo divino

Antecedentes históricos de la práctica

La Capilla de Nuestra Señora de los Dolores de Loica Bajo es la una de las expresiones más representativas en Chile del significado “moderno” de patrimonio.

Su característica principal es ser una edificación reconocida y valorada por su comunidad a través de varias generaciones como punto de unión y encuentro de la comunidad local; su arquitectura de austera geometría, alberga el Encuentro Nacional del Canto a lo divino, reuniendo a todos los actores sociales y religiosos de la provincia. Su influencia se ha extendido fuera de sus fronteras, convirtiéndose en parte de una red cultural religiosa, social y folclórica, símbolo de una rica expresión tradicional dedicada a la devoción de la fe a través de la prosa y la música, siendo un testimonio vivo de una manifestación cultural de siglos que nació bajo el alero de las misiones jesuitas en la zona como un medio de evangelización, transformándose en un referente de lo que es el patrimonio inmaterial de Chile central, características que propiciaron que se le otorgara la categoría de Monumento Histórico Nacional en septiembre del año 2010.

Canto a lo divino: Con la llegada de los españoles llegaron también sus tradiciones y costumbres, entre ellas la expresión en verso. La tradición de expresar en décimas se arraigó muy fuertemente en Chile. Esta se había popularizado en el siglo XVI en la península hispana, la cual adaptada en el ámbito misional, como una forma de adoctrinamiento mediante la enseñanza del evangelio, originó lo que hoy conocemos como el Canto a lo divino.

Esta actividad consiste en una celebración donde se cantan Décimas por temas bíblicos que van desde la Creación del mundo hasta el Apocalipsis. Fueron los Jesuitas con las misiones circulantes los difundieron esta tradición como una forma de evangelización.

Loica, se encuentra inserto dentro de un sector, donde la décima es reina de las prácticas religiosas, la cual aún pervive en su expresión máxima del Canto a lo divino y a lo Humano.

El Convento y Bucalemu, eran los centros operacionales de los jesuitas en la zona costera central de Chile, quienes salieron desde la hacienda de Bucalemu a efectuar misiones entre los años 1620 hasta 1767.

Actualmente los cantores populares de la comuna de San Pedro se reúnen en la Iglesia de Loica el primer sábado de cada año, para celebrar la festividad del Niño Dios de Loica, instancia en la que rezan y cantan en versos la doctrina cristiana, convocando en esta tradicional fiesta a todos los cantones de la zona central, quienes visitan la Capilla, para honrar y reverenciar al Hijo de Dios.

Descripción de la práctica

El canto a lo poeta es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos populares compuestos en decimas o sextinas, interpretados con arreglos musicales, generalmente de guitarra, y divididos en dos tipos de canto: a lo humano y a lo divino.

Se deriva de la motivación de compartir, reunirse en familia y poder disfrutar de un alegre momento. De igual modo a la hora de componer sus sextinas y payas. El mismo cultor relata su vida en sextinas, las que compone espontáneamente en determinados momentos de su existencia.

En el Canto a lo humano los versos abordan temas profanos: por ponderación, por travesura, por amor, saludos, brindis, versos de historia y la crónica de los acontecimientos sociales y políticos.

Otra de las practicas ligadas al canto a lo poeta es la paya, que en lengua aimara significa “dos” y en quechua “encontrar colectivamente. Se trata de una derivación del Canto a lo humano que comprende la disputa entre dos cantores, un duelo poético e improvisado que requiere de mucho ingenio, rapidez, experiencia y sabiduría (CNCA, 2012: 148)

Este canto sincrético paso a formar parte de la poesía popular chilena y se dividió en dos ramas, una femenina y otra masculina, con métrica, canto, instrumentos y argumentos propios. Así, las cantoras comenzaron a cultivar una lírica liviana asociada a espacios profanos como matrimonios, ramadas y trillas, conservando un estilo musical más festivo, propio de la vida campesina y más allá del calendario religioso, con tonadas, vales y cuecas, cantos alegres en estrofas de cuatro o cinco versos, acompañados de la guitarra o el arpa. Los hombres, por su parte, desarrollaron una lírica de carácter más serio y didáctico, adquiriendo un rol significativo en las celebraciones religiosas, utilizando la forma métrica de la décima y el guitarrón como instrumento. A este oficio se le conoce como “canto a lo poeta”, y ese puede ser Canto a lo humano o Canto a lo divino. Así, el cantor “apoetado” es propio de la zona centro-norte de Chile, mientras que la cantora campesina lo es de la zona centro-sur (CNCA, 2012: 118)

El Canto a lo divino está compuesto por temas sagrados, bíblicos, sobre la Virgen, los santos y los angelitos. Es un canto ritual, una ceremonia de mucho recogimiento, devoción y respeto, un acto de fe en el que un grupo de cantores se reúne, de día o en vigilia, en novenas a la Virgen o velorios de angelitos (bebes y niños de corta edad), para cantar versos que aprendieron de sus padres y abuelos, rimas transmitidas oralmente y de generación en generación durante las celebraciones religiosas.

La manifestación tiene diversos participantes, los cuales son clasificados del siguiente modo:

- Autor o Compositor: capacidad de componer poesías, además de cantar sus

propias composiciones y de otros autores. Cuando su capacidad de poder mnemotécnico es sobresaliente se le llama memoristo.

- Cantor: no compone poesías sino que solo canta la de otros autores, con acompañamiento de guitarra tocada por él mismo. Puede alcanzar el rango de memoristo.
- Aprendiz: válida para quien sigue un proceso de aprendizaje con el propósito de llegar a ser un juglar de la más alta jerarquía.
- Refranista: no compone, canta, ni acompaña, solo recita fragmentos, casi siempre deformados de textos poéticos completos.

En Loica, los cantores se reúnen al caer en sol, provienen de muchas localidades cercanas y lejanas, sumándose a los habitantes de los alrededores de la Capilla. Se inicia con la celebración de la Santa Misa, donde se entrega la bendición a los asistentes. En ella se reúnen todos los convocados, cantores, encargados de la organización y fieles. Posteriormente se reparten dentro del espacio, físico del lugar, en el caso de Loica, entre la capilla, salas aledañas y la antigua chanchería, donde en un profundo recogimiento se comienza a realizar la adoración al Niño Dios de Loica en rondas de cantos a lo Divino. En todos los lugares donde se desarrolla el canto, se montan pequeños pesebres y altares, con la imagen del Niño Dios, a quien dedicarán toda su oración en el más profundo recogimiento de la religiosidad popular.

Motivo de la práctica

El origen de la manifestación, tiene una función de religiosidad popular. Celebrado cada primer sábado después de Pascua de Reyes, reúne a diversos cultores de la zona y los alrededores para la realización de una adoración al Niño Dios de Loica, Santo Patrono de la localidad.

Convocantes

Es convocado tanto por los mismos cultores como por la Parroquia de San Pedro. En tiempos pasados fueron los sacerdotes misioneros, en especial los padres jesuitas quienes convocaban a la comunidad a manifestarse en torno a esta devoción, como una de las formas de adoctrinamiento de los habitantes de la zona, durante las misiones estivales que desarrollaban.

Condición de emplazamiento

Se emplazan en la capilla Nuestra Señora de los Dolores de Loica Bajo, de la comuna de San Pedro en la provincia de Melipilla.

Es una localidad agrícola por excelencia la cual en el último tiempo se ha visto empobrecida por la carencia de agua para los regadíos. Sus cultivos se desarrollan principalmente en torno a la frutilla y las vides. Este empobrecimiento ha llevado a que muchos de los habitantes emigren a otras localidades.

En torno a la territorialidad, existen áreas muy notorias y bien diferenciadas del arte juglaresco en Chile, como Alicahue y Cuncumén, en la región de Coquimbo, o Cartagena y Navidad en la de Valparaíso; así la provincia de Melipilla es un área de este arte en la región Metropolitana, a mi parecer, la más destacada, con diversos centros de cultivo de la juglaría, entre los cuales se distingue Cabimbao, El Encañado, La Manga, Loncha, Loyca Abajo, Loyca Arriba, Llancay, población de Codigua, Pueblo de San Pedro, Villa Alhué; cuyas particularidades distintivas se muestran en repertorios temáticos, en melodías vocales, en formas de ejecución de la guitarra y la celebración de determinados ceremoniales, todas ellas o algunas con una localización preeminente en uno u otro centro, a veces privativa de cada uno (Dannemann: 2011).

Temporalidad de ocurrencia

La práctica del Canto a lo Humano y Divino se desarrolla permanentemente en el tiempo. Pero es el primer sábado después de Pascua de Reyes donde se desarrolla esta celebración.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

No existe una formalidad en la transmisión de esta práctica. Muerte de los cultores y maestros.

Ausencia de registros que ayuden o identifiquen esta práctica. Ausencia de nuevas generaciones en la participación de esta festividad. Poca valoración del arte popular.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

El deplorable estado de la Capilla de Loica Bajo, ha menoscabado la realización de esta práctica, ya que no se cuenta un espacio digno donde realizarla.

Falta de recursos monetarios para financiar los gastos básicos de la festividad.

Falta de apoyo de autoridades locales y eclesiásticas para el desarrollo de esta práctica.

Disminución de cultores.

Transmisión de la práctica

Se transmite por oralidad de tradición familiar, por medio de versos que se enseñan en diversas oportunidades y lugares como en casa en espacios litúrgicos donde se desarrolla la doctrina y misiones.

La oralidad es la principal fuente de transmisión. También el aprendizaje y transmisión consta del aprendizaje de versos, lectura de pasajes sagrados y arte de interpretación musical.

Referencias bibliográficas

Dannemann, M. (2011) *El mester de la juglaría en la cultura poética chilena, su práctica en la provincia de Melipilla*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Registro fotográfico



Celebración del Niño Dios de Loica, 2011



Niño Dios de Loica.

Fiesta de la Purísima



Villa de Alhué. Casa. Google Earth. Elaboración propia

Género: mixto

Tipo: Cultor Colectivo, 200 personas aproximadamente

Lengua: castellano

Fecha de nacimiento: 8 de diciembre

Lugar: Alhué

Localización: Alhué

Dirección: Parroquia de Alhué

Teléfono:

Ámbito del PCI UNESCO: Fiesta Religiosa

Antecedentes históricos de la práctica

Las festividades religiosas vienen afianzadas en la historia local desde los tiempos de la Colonia. No se conoce a ciencia cierta la antigüedad de esta manifestación, si el devocionario mariano que existe en toda la zona rural del área central de Chile y a lo largo del territorio.

Puede derivar de las antiguas romerías y procesiones que se efectuaban por algunas órdenes religiosas y el clero en la zona central, la cual consistía en sacar en andas las imágenes y así homenajearlas.

En Alhué viene a presentarse como un signo de agradecimiento a la Purísima, por la bondad y cuidados que ha brindado durante el año que se acaba y que culmina con la celebración de su día.

Descripción de la práctica

Es una Fiesta Mariana en honor a la Virgen María, que se celebra como término del mes de María en el día 8 de diciembre de la Inmaculada Concepción. Se combinan actos de Fe con costumbres populares y alegría.

Se reúnen aproximadamente 200 huasos en el Cristo de acceso a la Villa de Alhué y hacen un circuito hasta el frontis de la Iglesia en romería. Se realiza una Misa, bailan cuecas y homenajean a la Virgen. También participan poetas y cantores. Culmina con una convivencia en el patio del edificio municipal.

Motivo de la práctica

Tiene como motivos el festejar la Inmaculada o Purísima conmemorando su día, momento en el cual muchos de los lugareños, campesinos, agricultores y trabajadores vienen a venerarla.

Convocantes

Convocados por la Parroquia de Alhué y el Municipio local.

Condición de emplazamiento

Se desarrolla en distintos lugares del poblado teniendo su culminación en la Parroquia y Municipalidad.

Temporalidad de ocurrencia

Se celebra el día 8 de diciembre de cada año.

Factores de riesgo respecto a la mantención y transmisión de la práctica

Existe una falta de interés por las nuevas generaciones.

Factores de riesgo respecto a la realización de la práctica

Algunos no están interesada en continuar esta tradición. Falta de apoyo en la realización de la festividad.

Falta de organización para permanecer con esta tradicional festividad.

Dependencia de Párroco y Alcalde de turno para la buena voluntad de la celebración.

Transmisión de la manifestación

Se transmite generacionalmente, tanto familiar como localmente.

Registro fotográfico



Iglesia Parroquial de Alhué

2. ANÁLISIS DEL RIESGO DEL PCI EN LA REGIÓN METROPOLITANA

Los datos que se presentan a continuación, corresponden a los resultados de la ficha de registro aplicada a cultores individual y colectivo, que se focalizó en conocer el estado de riesgo para la transmisión y realización de las Expresiones y Cultores del PCI.

En las entrevistas los cultores y agrupaciones fueron consultados acerca de diferentes aspectos relacionados con la transmisión y mantención de la práctica, el contexto y participación de la comunidad respecto a la expresión, y los factores externos que dificultan o entorpecen la realización de las prácticas y tradiciones del PCI.

Los hallazgos de este capítulo serán presentados separadamente por cultor individual y luego por cultores colectivos.

a. Cultor individual

i. Factores que dificultan la enseñanza a las nuevas generaciones

En cuanto a los factores que dificultan o entorpecen la enseñanza a las nuevas generaciones, según lo declarado por los entrevistados, se distingue una amplia gama de factores de riesgo que según nuestra categorización se ubican y concentran principalmente en el dominio del cultor y en los dominios de la comunidad y el medio social-ambiental y económico.²⁷ En términos generales, como se aprecia en el Gráfico 17, se trata fundamentalmente de “situaciones, características y contextos internos” a los cultores y expresiones los que determinan la acción de enseñanza o formación a las nuevas generaciones. En segundo lugar, se trata de “situaciones, características y contextos externos” a los cultores y expresiones, las cuales repercuten negativamente, dificultando su transmisión.

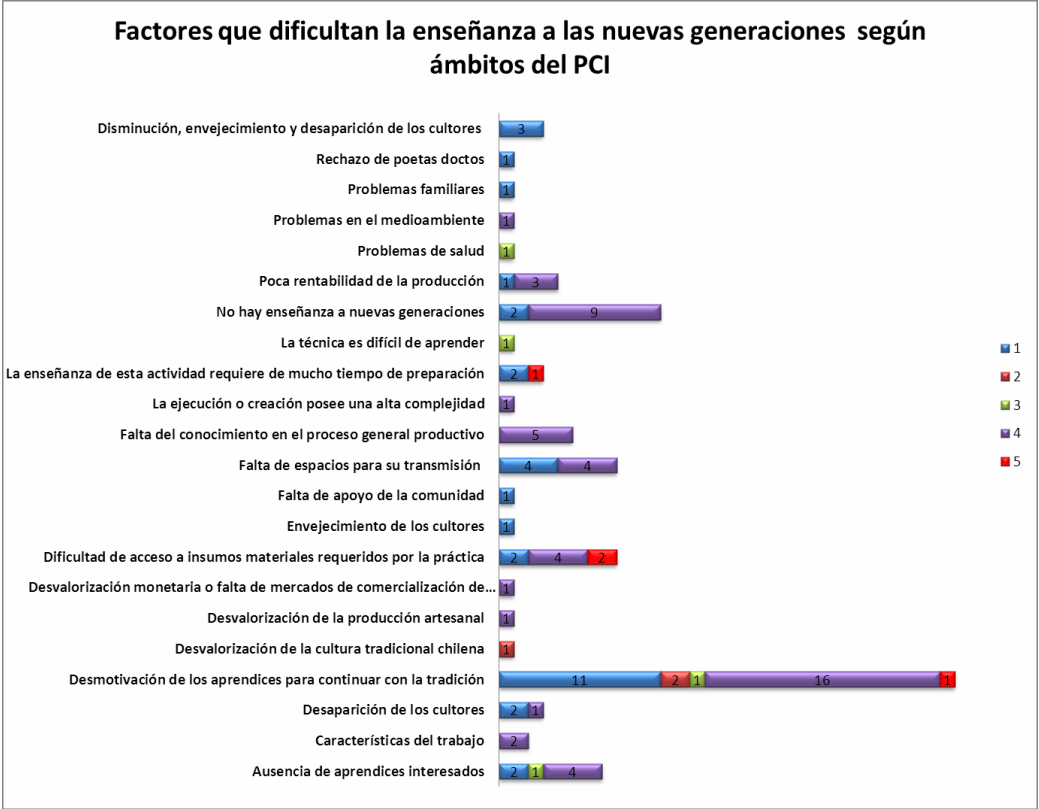
Antes de profundizar y observar los datos desagregados, aclaramos a los lectores que en el Gráfico 17 la información aparece detallada según los cinco ámbitos o categorías con las cuales desde UNESCO se define el PCI, como son: 1) Tradiciones y expresiones orales; 2) Usos sociales, rituales y actos festivos; 3) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; 4) Técnicas artesanales tradicionales y 5) Artes del espectáculo. Esto con la intención de distinguir y vislumbrar si en el caso de ciertos ámbitos del PCI, estarían actuando o siendo mayormente afectados o influenciados por determinados factores de riesgo, ya sea para la transmisión o enseñanza a las nuevas generaciones, o en el caso, de la ejecución o desarrollo del mismo.

²⁷ Desde página 24.

La cifra expuesta en el Gráfico 17 corresponde a noventa y seis (96) respuestas que afirmaron la presencia de determinados aspectos o elementos que dificultan o entorpecen la enseñanza o transmisión hacia las nuevas generaciones. Dentro del listado de respuesta de la pregunta 7.8 (Ver anexo ficha de registro), surgieron aspectos emergentes que corresponde a contextos específicos relativos a situaciones perjudiciales en el dominio de la comunidad (por ejemplo, rechazo de poetas doctos), o del medio social-ambiental y económico (por ejemplo, desvalorización de la cultura tradicional chilena). No obstante, la gran mayoría de los aspectos corresponden a las situaciones, características y contextos internos y externos contenidos en la tabla de factores de riesgo explicitados en el marco teórico (división 2.3).

Se debe señalar también que un número mayoritario de entrevistados —según sus especialidades— se encuentran en el ámbito 2 de *Usos sociales, actos rituales y festivos* (cantores a lo Humano, Cantores a lo Divino, guitarroneros, entre otros), como también, en el ámbito 4 de *Técnicas tradiciones artesanales* (ceramista, chicheros, artesanos, entre otros). Con lo cual, ciertos factores de riesgo aparecen más veces indicados en el Gráfico 17.

Gráfico 17. Factores que dificultan la enseñanza a las nuevas generaciones según ámbitos del PCI cultor individual, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

A primera vista, es posible observar en los datos que los factores de riesgo más citados —cinco en total, el primero con 31 menciones y el último con 5 menciones— como una dificultad para la transmisión y enseñanza de las especialidades del PCI corresponden a: Desmotivación de los aprendices para continuar con la tradición, No enseñanza a nuevas generaciones, Falta de espacios para la transmisión, Ausencia de aprendices interesados, Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica, y Falta de conocimiento del proceso productivo en general. A continuación, se pueden apreciar catorce (14) factores de riesgo que actúan dificultando y entorpeciendo la enseñanza y transmisión de las diferentes especialidades y tradiciones del PCI.

Más allá de los ejercicios aritméticos y comparativos respecto a qué factor de riesgo se encuentra referido con mayor frecuencia por un especialista, o considerando que se circunscribe a uno de los cinco ámbitos de la definición de PCI de UNESCO, es importante relevar que la incidencia o influencia de un determinado factor no se ejerce de manera única, es decir, sobre un cultor o expresión actúan varios factores de riesgo, de manera combinada, los cuales en su conjunto entorpecen o dificultan que nuevas generaciones se formen en determinado quehacer del PCI. Asimismo, como se señaló en el apartado 2.1 del marco teórico, y siguiendo el principio de particularidad y diversidad sociocultural se puede apreciar que para cada Cultor o Expresión del PCI, se presentan distintos *grados de vulnerabilidad* frente a la acción —combinada— de determinados factores de riesgo. Finalmente, retomar la noción de que la acción de determinado factor de riesgo tendrá un efecto universalmente comprobado, aumentando las probabilidades de que en presencia de este las expresiones y prácticas del PCI desaparezcan o se modifiquen sustancialmente, por ejemplo, resulta ser determinante para la transmisión a nuevas generaciones la incidencia del factor interno de Desaparición de los cultores, o la Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores sobre todo cuando se trata de los últimos depositarios de alguna especialidad del ámbito de las tradiciones y expresiones orales, como los cuentos, narraciones y leyendas que dan vida a la lengua o los dialectos vernáculos. En definitiva, la labor de los lectores será de mayor complejidad, pues se deberá observar analíticamente caso a caso, considerando las especificidades y actuar combinado de cada factor de riesgo, para determinar cómo este/os actúa/n negativamente sobre la transmisión y realización de las prácticas del PCI.²⁸

Retomando un análisis de las cifras. Si los factores de riesgo más citados se miran de manera diferenciada, en el caso de Desmotivación de los aprendices, No enseñanza a nuevas generaciones, para continuar con la tradición, y Ausencia de aprendices interesados, observamos que se trata de un factor interno asociado principalmente al

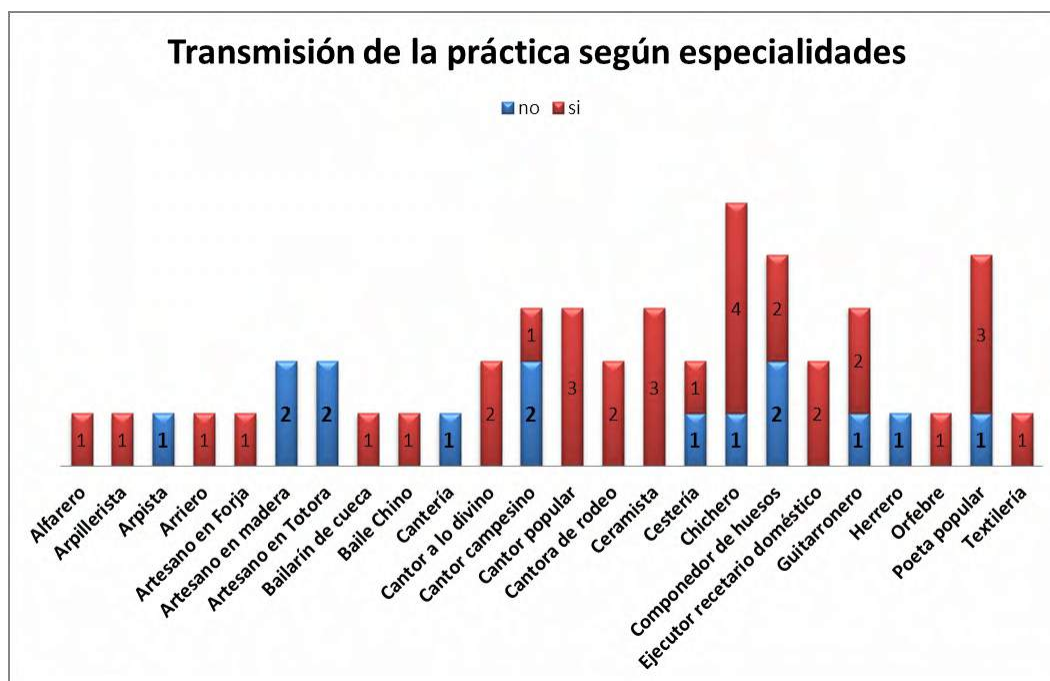
²⁸ Recomendamos la lectura del apartado de los Factores de riesgo contenidos en cada ficha. Para una síntesis de esto ver apartado 6.5.1.4 Listado de factores de riesgo identificados por cultores individuales.

discípulo y en segundo lugar al propio cultor. En la mayoría de los casos, estos factores estarían relacionados con la Falta de espacios para su transmisión. Como primera observación, estos factores de riesgo respecto a la enseñanza y transmisión están afectando mayoritariamente a los cultores y expresiones agrupadas en los ámbitos del PCI: 4 Técnicas artesanales tradicionales y 1 Tradiciones y expresiones orales. En términos específicos, los datos anteriores señalarían que ciertas Técnicas artesanales tradicionales como: La artesanía en madera, la artesanía en totora, la cestería, la alfarería, la chichería, entre otras, presentan mayores dificultades y contextos adversos para desarrollar procesos de transmisión. Es el mismo caso, cuando profundizamos en las Tradiciones y expresiones orales como: el Canto campesino, el Canto a Divino, el Canto Popular y los Poetas Populares, entre otras tradiciones, que en la actualidad declaran mayores dificultades y contextos adversos para desarrollar procesos de transmisión.

Para finalizar esta descripción de las cifras, se hace necesario subrayar que respecto a la transmisión o enseñanza de determinada práctica o especialidad del PCI, operan combinadamente Factores de riesgo externos, los cuales dificultan y entorpecen su desarrollo. Una lectura superficial distingue en factores económicos como: Poca rentabilidad de la producción, dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica, y Desvalorización de la producción artesanal, un contexto que entorpece y dificulta la transmisión, fundamentalmente, de las especialidades que se agrupan en el ámbito 4. Técnicas artesanales tradicionales.

ii. Transmisión de la práctica según especialidades

Gráfico 18. Transmisión de la práctica según especialidades del PCI cultor individual, región Metropolitana

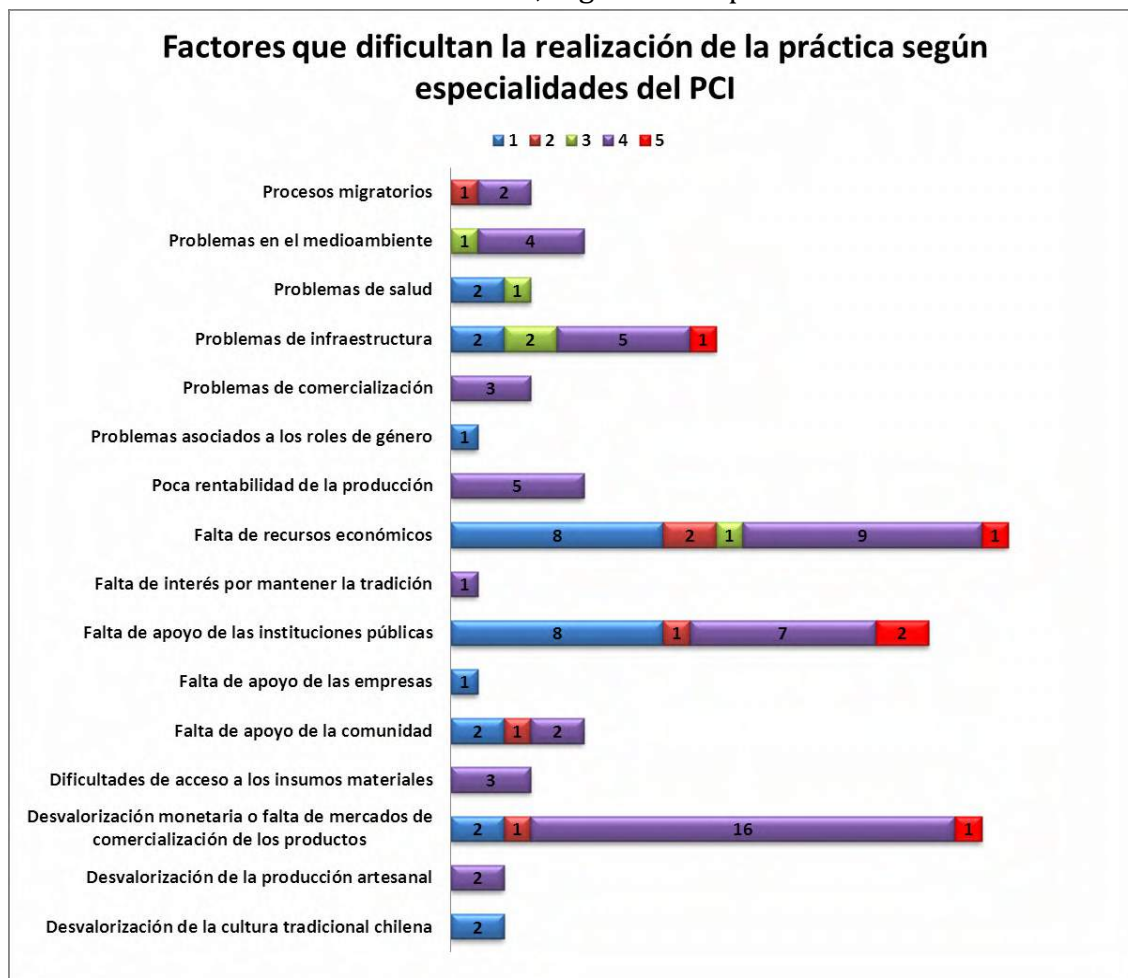


Fuente: Elaboración propia.

El Gráfico 18 viene a especificar los hallazgos señalados anteriormente respecto a las especialidades que no están siendo transmitidas a nuevos aprendices. Vemos así que, hay una tendencia en especialidades que se ubican dentro del ámbito de *Técnicas artesanales tradicionales* como artesanía en totora, artesanía en madera, herrería y cestería, pero también, en especialidades como el canto campesino, los componedores de huesos, entre otros. No obstante, en base a lo declarado, se puede apreciar que en la actualidad un grupo mayoritario de cultores se encuentra transmitiendo y enseñando sus prácticas a aprendices o discípulos.

iii. Factores que dificultan la realización de la práctica

Gráfico 19. Factores que dificultan la realización de la práctica según ámbitos del PCI cultor individual, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, las cifras expuestas en el Gráfico 19 corresponden a ciento tres (103) respuestas que afirmaron la presencia de determinados aspectos o elementos que dificultan o entorpecen la realización de las prácticas y especialidades del PCI. Al respecto se declaran 16 factores de riesgo que dificultan y entorpecen el desarrollo de las diferentes especialidades y tradiciones del PCI.

Respecto a los factores de riesgo que dificultan o entorpecen la realización de las prácticas y expresiones del PCI, la mayoría de los entrevistados expresó la influencia de factores externos de tipo social-ambiental-económico, donde destacan: Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos

con 20 menciones, la poca rentabilidad de la producción con 5 citas, problemas en el medioambiente 5 menciones, problemas de comercialización, entre otros; por otro lado, como factor interno que dificulta la realización de las prácticas se expresa la: Falta de recursos económicos con 21 menciones, problemas de infraestructura (10 citas) y Problemas de salud. Algunos expresan dentro del ámbito político-administrativo el factor de: Falta de apoyo de instituciones públicas en 18 ocasiones. Los resultados anteriores son concordantes con los antecedentes que arroja la Caracterización sociodemográfica de los cultores, en lo concerniente a las fuentes de financiamiento, donde la gran mayoría de los Cultores y Agrupaciones no han accedido al financiamiento público ni privado.

También es importante señalar que los cultores de las diferentes especialidades que se agrupan en el ámbito del PCI 4 Técnicas artesanales tradicionales, son las que más declaran verse afectados o influenciados negativamente respecto al desarrollo o ejecución de su práctica. En segundo lugar, los cultores reunidos en el ámbito 1 Tradiciones y expresiones orales aparecen como las especialidades que declaran mayor perjuicio en este ámbito. A modo de síntesis, habrá que sostener que los entrevistados manifiestan claramente estar siendo afectado por condiciones y aspectos concretos que se constituyen en situaciones de vulnerabilidad, preferentemente en las especialidades lucrativas o que generan productos comercializables.

Finalmente, en la Tabla 9 se presentan por cada cultor los factores de riesgo que dificultan o entorpecen tanto la transmisión, como la realización de la práctica del PCI. Como se señaló anteriormente, se observará que casi en la mayoría de los casos operan combinadamente diferentes factores de riesgo, lo que demuestra una multiplicidad de causas que actúa negativamente sobre los cultores y expresiones. No obstante, en menor proporción, algunos entrevistados manifiestan que no son influenciados negativamente por ningún factor de riesgo que ejerza una acción respecto a la transmisión o la realización de la especialidad del PCI. Se invita a los lectores que busquen profundizar en la situación específica y contextual de los factores de riesgo, que exploren las fichas de registro, donde en la mayoría de los casos se relata y profundiza respecto a este punto.

iv. Listado de factores de riesgo identificados por cultores individuales

Tabla 9. Identificación de factores de riesgo por cultor individual, nivel comunal, región Metropolitana

| Nombre | Provincia/Comuna | Ámbito PCI/Especialidad | Factores de riesgo | |
|------------------------------|-------------------|--|---|--|
| | | | Dificultan la enseñanza a nuevas generaciones | Dificultan la realización de la práctica |
| Iván Adán Vargas Pacheco | Chacabuco/Colina | - Técnicas artesanales tradicionales/Escultor-Cantería | 1. Características del trabajo | 1. Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Juana Rosa Vicencio Vicencio | Chacabuco/Til-Til | - Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza/Componedor a de huesos | Ausencia de aprendices interesados La técnica es difícil de aprender | Ninguno |
| Carlos Vicencio Correa | Chacabuco/Til-Til | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Baile Chino | Ninguno | 1. Falta de recursos económicos 2. Falta de apoyo de instituciones públicas 3. Procesos migratorios |
| Miguel Díaz Donaire | Chacabuco/Til-Til | - Técnicas artesanales tradicionales/Ejecutor recetario doméstico | 1. Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica | Falta de recursos económicos Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Juan Fernando Messina Banda | Chacabuco/Lampa | - Técnicas artesanales tradicionales/Chichero | Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica Falta de espacios para su transmisión Ausencia de aprendices interesados | Problemas en el medioambiente Procesos migratorios 3. Problemas de infraestructura |
| Teresa del Carmen Pérez | - Chacabuco/Lampa | - Conocimientos y usos | 1. Problemas de salud | 1. Problemas de salud |

| | | | | |
|--|---------------------------|--|---|--|
| Jara | | relacionados con la naturaleza/Componedor a de huesos | | |
| Eva Noelia Cabello Meneses | - Chacabuco/Lampa | - Tradiciones y expresiones orales/Poeta popular | 1.Falta de espacios para su transmisión | 1.Problemas de infraestructura 2.Falta de recursos económicos 3.Falta de apoyo de instituciones públicas |
| María Isabel Valencia Araya | - Chacabuco/Lampa | - Tradiciones y expresiones orales/Poeta popular | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Envejecimiento de los cultores | 1. Falta de recursos económicos 2.. Falta de apoyo de las instituciones públicas 3. Problemas de salud |
| Héctor Arnaldo Rubio Riveros | - Chacabuco/Lampa | - Técnicas artesanales tradicionales/Chichero | Ninguno | Ninguno |
| Gricelda Núñez Ibarra | - Chacabuco/Lampa | - Tradiciones y expresiones orales/Poeta popular-Poeta poblacional | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición La enseñanza de esta actividad requiere de mucho tiempo de preparación 3.Rechazo de poetas doctos | Falta de recursos económicos Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Carlos Enrique Duarte Vera | - Talagante/Padre Hurtado | - Artes del espectáculo/Arpista | Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición La enseñanza de esta actividad requiere de mucho tiempo de preparación | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de las instituciones públicas Problemas de infraestructura |
| Margarita del Carmen Olivares Villegas | Talagante/Padre Hurtado | - Tradiciones y expresiones orales/Cantora | 1. Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición | 1. Falta de apoyo de las instituciones públicas 2.Problemas de salud |

| | | | | |
|---------------------------------|-------------------------|--|--|--|
| | | campesina | | |
| Rafael Antonio Arce Vidal | Talagante/Padre Hurtado | - Técnicas artesanales tradicionales/Artesano en madera | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Poca rentabilidad de la producción | Falta de recursos económicos Problemas de infraestructura Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Luis Sergio Pereira Rojas | Talagante/Padre Hurtado | - Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza/Componedor a de huesos | 1. Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición | 1. Problemas de infraestructura |
| Marta Contreras Zapata | Talagante/Talagante | - Técnicas artesanales tradicionales/Ceramista | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones | Problemas de infraestructura Falta de apoyo de instituciones públicas Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Bania Cerda | Talagante/Peñaflor | - Tradiciones y expresiones orales/Cantora de rodeos | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones | Falta de recursos económicos Desvalorización de la cultura tradicional chilena 3.Falta de apoyo de la comunidad |
| Joselito Seimen Melo Villarroel | Talagante/El Monte | - Técnicas artesanales tradicionales/Artesano en Forja | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones 3.Poca rentabilidad de la producción | Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos Falta de recursos económicos Falta de apoyo de la comunidad |
| Olga Álvarez Carreño | - Talagante/El Monte | - Tradiciones y expresiones orales/Cantora popular | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición No hay | 1. Falta de apoyo de instituciones públicas |

| | | | | |
|----------------------------|-----------------------|---|---|--|
| | | | enseñanza a nuevas generaciones 3.Poca rentabilidad de la producción | |
| Iriana Larenas Serrano | - Talagante/El Monte | - Técnicas artesanales tradicionales/Chichera | Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica Poca rentabilidad de la producción Problemas en el medioambiente | Falta de recursos económicos Problemas en el medioambiente Problemas de comercialización |
| María Alberta Cartes Rojas | - Melipilla/Melipilla | - Técnicas artesanales tradicionales/Arpillerista | 1. No hay enseñanza a nuevas generaciones 2. Falta de espacios para su transmisión 3.Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición | Falta de recursos económicos Problemas de infraestructura Problemas de comercialización |
| Juana González Muñoz | - Melipilla/Melipilla | - Técnicas artesanales tradicionales/Alfarera | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de conocimientos en el proceso productivo | 1. Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos 2.Falta de apoyo de la comunidad |
| Sergio Trujillo Silva | - Melipilla/Melipilla | - Técnicas artesanales tradicionales/Ceramista | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de conocimientos en el proceso productivo | 1. Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Rodrigo Toledo | - Melipilla/Melipilla | - Técnicas artesanales tradicionales/Ceramista | 1. Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición | 1. Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización |
| | | - | 2. Falta de conocimientos en el proceso productivo | de los productos 2. Falta de apoyo de instituciones públicas |

| | | | | |
|---------------------------------------|--------------------|---|---|--|
| Ana María Irarrázaval Ramírez | Melipilla/Alhué | - Tradiciones y expresiones orales/Poeta popular | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de apoyo de la comunidad | Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos Problemas asociados a los roles de género Falta de apoyo de la comunidad |
| Gilda de las Mercedes Solís Cerdea | Melipilla/Alhué | - Técnicas artesanales tradicionales/Chichera | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de conocimientos en el proceso productivo Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos | Falta de interés por mantener la tradición Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos 3.Poca rentabilidad de la producción |
| Juan Daniel Añasco Cordero | Melipilla/Curacaví | - Técnicas artesanales tradicionales/Chichero | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones Desaparición de los cultores | Falta de recursos económicos Poca rentabilidad de la producción Problemas en el medioambiente |
| Olga Inés Norambuena Aravena | Melipilla/Curacaví | - Técnicas artesanales tradicionales/Ejecutor recetario doméstico | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de conocimientos en el proceso productivo | Ninguno |
| Luis Guillermo Lizama Guzmán | Melipilla/Curacaví | - Técnicas artesanales tradicionales/Cestería | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones | 1. Poca rentabilidad de la producción 2.Dificultad de acceso a los insumos materiales |

| | | | | |
|-------------------------------|-----------------------|---|--|--|
| Cecilia Santelices Lazcano | Maipo/Calera de Tango | - Técnicas artesanales tradicionales/Artesano en totora | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones | Poca rentabilidad de la producción Dificultad de acceso a los insumos materiales Desvaloración de la producción artesanal |
| Edgardo Osorio Vidal | Maipo/Calera de Tango | - Técnicas artesanales tradicionales/Artesano en totora | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición No hay enseñanza a nuevas generaciones | Poca rentabilidad de la producción Dificultad de acceso a los insumos materiales Desvaloración de la producción artesanal |
| Ismael Contreras Cofré | Maipo/Calera de Tango | - Tradiciones y expresiones orales/Cantor popular | Problemas familiares Falta de espacios para su transmisión | 1. Falta de recursos económicos |
| Basilio Mendoza Adasme | Maipo/Isla de Maipo | - Artes del espectáculo/Bailarín de cueca | Ninguno | Ninguno |
| Julio Yáñez Aguilera | Maipo/Isla de Maipo | - Técnicas artesanales tradicionales/Herrero | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Características del trabajo Desvalorización de la producción artesanal | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de las instituciones públicas Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Narciso Zúñiga Cepeda | Maipo/Paine | - Tradiciones y expresiones orales/Cantor campesino | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Desvalorización de la cultura tradicional chilena | 1. Falta de apoyo de la comunidad |
| Ángel Custodio Muñoz González | - Maipo/Paine | - Tradiciones y expresiones orales/Cantor campesino | 1. Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición | Falta de recursos económicos Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Cristian Humberto | - Maipo/Paine | - Tradiciones y | Falta de espacios para su | 1. Problemas de |

| | | | | |
|-------------------------------------|---------------|--|--|---|
| Mardones Rodríguez | | expresiones orales/Cantor a lo divino | transmisión Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores | infraestructura |
| María Elena Quintanilla Catalán | - Maipo/Paine | - Tradiciones y expresiones orales/Cantora popular | Falta de espacios para su transmisión Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de las instituciones públicas |
| José Manuel Gallardo Reyes | - Maipo/Paine | - Tradiciones y expresiones orales/Cantor a lo divino | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Ausencia de aprendices interesados Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores | Ninguno |
| Beatriz Cornejo | - Maipo/Buin | - Técnicas artesanales tradicionales/Textilería | Ninguno | Problemas de infraestructura Falta de apoyo de las instituciones públicas Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Jessica del Carmen Valencia León | Maipo/Buin | - Artes del espectáculo/Cantora de rodeo | 1. Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica | Falta de apoyo de las instituciones públicas Desvalorización monetaria o |

| | | | | |
|------------------------------|---------------------|---|--|---|
| | | | | falta de mercados de comercialización de los productos |
| Marcela Alejandra Rubio Pino | Cordillera/Pirque | - Técnicas artesanales tradicionales/Orfebre | Falta de espacios para su transmisión Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica La ejecución o creación posee una alta complejidad | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de las instituciones públicas |
| Roberto Enrique Pino Riveros | Cordillera/Pirque | - Técnicas artesanales tradicionales/Artesano en madera | 1. Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición | Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos Falta de apoyo de las instituciones públicas Problemas de comercialización |
| Erick Gil Cornejo | Cordillera/Pirque | - Tradiciones y expresiones orales/Guitarronero | Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica La enseñanza de esta actividad requiere de mucho tiempo de preparación 3.Desaparición de los cultores | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de las instituciones públicas |
| Juan Antonio Ferreira Cuadra | Cordillera/Pirque | - Tradiciones y expresiones orales/Guitarronero | 1. Dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica 2. Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición 3.Desaparición de los cultores | Falta de apoyo de las instituciones públicas Desvalorización de la cultura tradicional chilena |
| Juan Domingo Pérez Ibarra | - Cordillera/Pirque | - Tradiciones y expresiones | Ninguno | 1. Falta de apoyo de empresas |

| | | | | |
|------------------------------------|--------------------------------|--|---|--|
| | | orales/Guitarronero | | |
| Fernando Montenegro Gárate | - Cordillera/San José de Maipo | - Técnicas artesanales tradicionales/Arriero | Desmotivación de los aprendices para continuar la tradición Ausencia de aprendices interesados | Procesos migratorios Problemas en el medioambiente |
| Luis Hernán Antonio Salinas Moreno | - Cordillera/San José de Maipo | - Técnicas artesanales tradicionales/Cestería | Ausencia de aprendices interesados Falta de espacios para su transmisión | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de las instituciones públicas Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos |
| Miguel Andrade Vásquez | - Cordillera/San José de Maipo | - Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza/Componedor a de huesos | Ninguno | Problemas de infraestructura Falta de recursos económicos Problemas en el medioambiente |

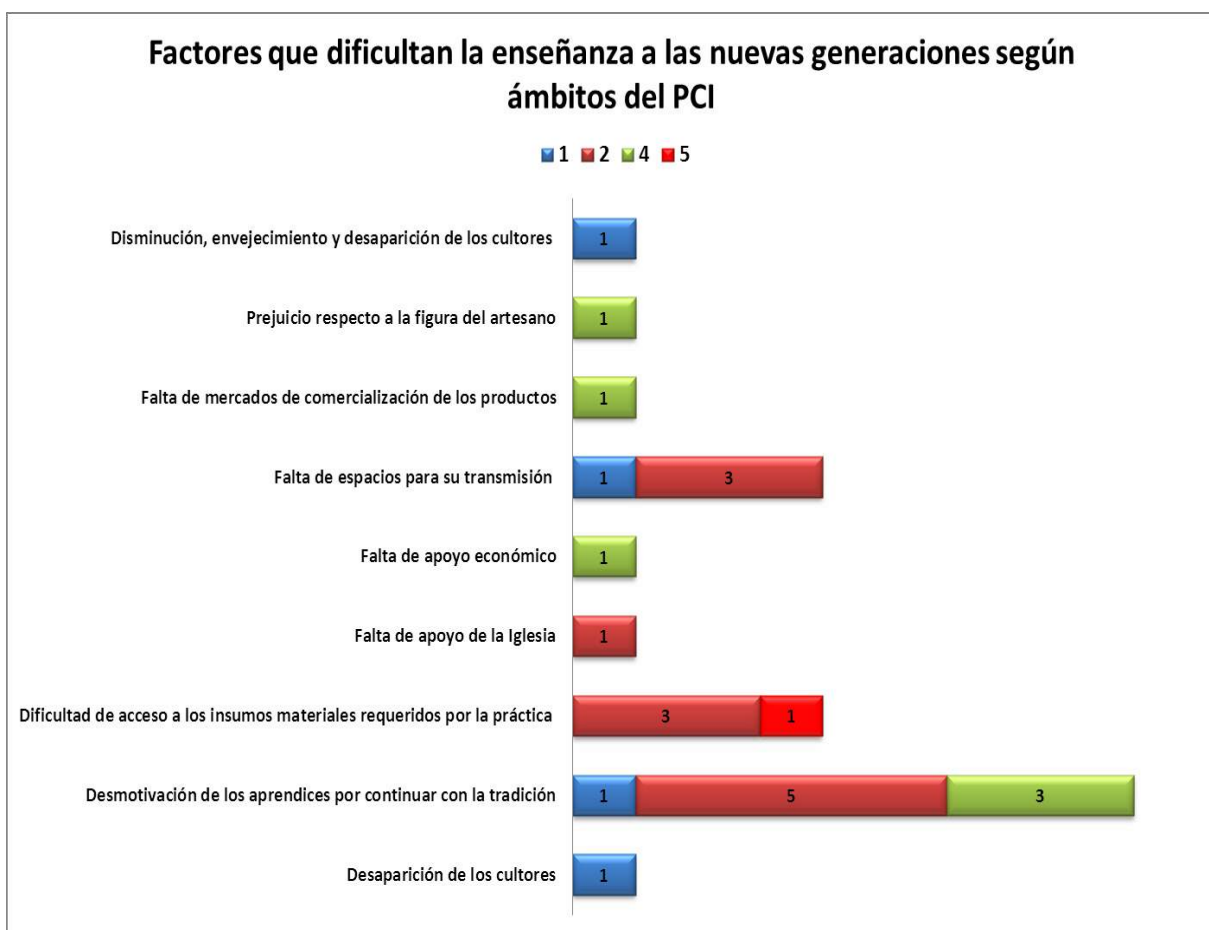
Fuente: Elaboración propia.

b. Cultor colectivo

i. Factores que dificultan la enseñanza a las nuevas generaciones

Frente a la consulta acerca de los factores que dificultan o entorpecen la enseñanza a las nuevas generaciones, a nivel de los cultores colectivos, el Gráfico 20 presenta una lista acotada de factores de riesgo, los que según nuestra categorización se ubican principalmente en el dominio del Cultor y en los dominios de la Comunidad y el medio Social-ambiental y económico.

Gráfico 20. Factores que dificultan la enseñanza a las nuevas generaciones según ámbitos del PCI cultor colectivo, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

La cifra expuesta en el Gráfico 20 corresponde a veintitrés (23) respuestas que señalaron la presencia de nueve (9) aspectos negativos que dificultan o entorpecen la

enseñanza o transmisión por parte de las agrupaciones. Para este caso, el número mayoritario de cultores colectivos se encuentran en el ámbito 2 Usos sociales, actos rituales y festivos (Fiesta de Cuasimodo, Canto a lo divino, Fiestas populares), luego le sigue el ámbito 4 Técnicas tradiciones artesanales (Alfarería, Artesanía, Cantería) y la categoría 1 Tradiciones y expresiones orales (Rescate de leyendas, Canto a lo divino). Ahora bien, los factores de riesgo más nombrados corresponden a: Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición (9 menciones), Falta de espacios de transmisión (4 respuestas) y Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica (4 menciones). Y luego los demás factores de riesgo con una mención cada uno de ellos.

Si se observa con detalle los datos, los indicadores muestran que los Usos sociales, actos rituales y festivos como: la Fiesta de Cuasimodo, el Canto a lo divino y las fiestas populares, presentan mayores dificultades y contextos adversos para desarrollar procesos de transmisión por parte de las Agrupaciones. Específicamente, los entrevistados sostienen que intervienen factores internos al aprendiz, como es la Desmotivación de los aprendices por continuar la tradición, Falta de espacios para su transmisión y Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica.

Respecto a casos más específicos, se puede distinguir que para las agrupaciones que mantienen viva las Tradiciones y expresiones orales como el Canto a lo divino, estas manifiestan un conjunto de dificultades y contextos adversos que dificultan la transmisión de dicha tradición, entre los cuales se destacan: Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores, Desmotivación de los aprendices por continuar la tradición y la Falta de espacios para la transmisión, todos ellos, factores de riesgo asociados al propio cultor.

En el caso de los cultores colectivos que desarrollan Técnicas artesanales tradicionales, respecto a las respuestas que las agrupaciones de artesanos y alfareros, se puede distinguir en el Gráfico 20, la acción de factores de riesgo internos —asociados al cultor— que dificultan la transmisión, como: Desmotivación de los aprendices por continuar la tradición y la falta de apoyo económico; a su vez, en el ámbito Comunidad, se observa la presencia de un Prejuicio, estigma, desvalorización o falta de reconocimiento de la tradición o práctica, en este caso, que se objetiva en el Prejuicio respecto a la figura del artesano. Finalmente, se señala la influencia del ámbito Social-ambiental-económico, con el factor de riesgo Falta de mercados de comercialización de productos, el cual según nuestra lectura, actúa como una causa que genera Desmotivación de los aprendices por continuar la tradición producto de las dificultades asociadas a la venta y comercialización de la producción artesanal.

Se aclara a los ávidos lectores, que en el caso de los Cultores colectivos no hemos incluido un gráfico que dé cuenta las cifras de transmisión o enseñanza por

especialidad, esto porque de los veinte ocho

(28) cultores colectivos, solo tres entrevistados manifestaron no transmitir la práctica o especialidad del PCI.

ii. Factores que dificultan la realización de la práctica

Gráfico 21. Factores que dificultan la realización de la práctica según ámbitos del PCI
cultor colectivo, región Metropolitana



Fuente: Elaboración propia.

Frente a la pregunta referida a los factores de riesgo que dificultan o entorpecen la realización de la práctica de los Cultores colectivos, los entrevistados manifestaron treinta y dos (32) respuestas que especificaron entre diez (10) aspectos o elementos que actúan negativamente sobre el desarrollo de las especialidades del PCI. Las cifras del Gráfico 21 muestran que la mayoría de los entrevistados manifestó la influencia de factores internos del Cultor, donde destaca: Falta de recursos económicos con once (11) menciones. En segundo lugar, la influencia de factores externos de tipo Social-ambiental-económico: Falta de apoyo de instituciones públicas con diez (10) menciones.

Un análisis comprensivo de los diferentes factores de riesgo declarados como perjudiciales para la realización de la práctica, en su gran mayoría, da cuenta de que los aspectos económicos y de tipo material resultan fundamentales para la ejecución de las prácticas, tradiciones y especialidades del PCI. En este sentido, los factores de riesgo internos y externos como: Falta de recursos económicos, Falta de apoyo de instituciones públicas, Problemas de comercialización, Problemas de infraestructura, Pérdida o expropiación del espacio, Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica, reflejan las dificultades que deben sortear los Cultores colectivos para desarrollar sus prácticas como el cumplimiento de sus Expresiones colectivas, como lo son las diferentes fiestas religiosas y populares que se realizan año a año en nuestra región. Al igual que para el caso de los Cultores individuales, las Agrupaciones ponen en evidencia los antecedentes relativos al financiamiento de las prácticas, donde los resultados del apartado de Caracterización demográfica de los Cultores Colectivos, referido a este punto, se muestra que son muy reducidos los casos de Cultores que han participado de fondos públicos, como también, en el caso de tener un modelo de financiamiento de privados, lo cual ratifica que los recursos e insumos necesarios para la ejecución o realización de las prácticas son autofinanciados por parte de las agrupaciones.

Por otro lado, el Gráfico 21 también incluye una serie de factores de riesgo, los cuales por su naturaleza poseen una mayor especificidad: Posición hegemónica de la Iglesia sobre la religiosidad popular, Mal comportamiento, Falta de apoyo de la comunidad y Desaparición de los Cultores. En cada uno de los casos, la lectura y análisis de los factores de riesgo debe realizarse de manera integral, lo cual posible determinar cómo operan combinadamente los diferentes factores de riesgo y cuáles son sus efectos sobre los Cultores colectivos y las Expresiones.

Finalmente, en la Tabla 10 se presentan por cada Cultor colectivo o Expresión los factores de riesgo que dificultan o entorpecen tanto la transmisión, como la realización de la práctica del PCI. Se invita a los lectores que buscan profundizar en la situación específica y contextual de los factores de riesgo, que exploren las fichas de registro, donde en la mayoría de los casos se relata y profundiza respecto a este punto.

iii. Listado de factores de riesgo identificados por cultores colectivos

Tabla 10. Identificación de factores de riesgo por cultor colectivo, nivel comunal, región Metropolitana

| Nombre | Provincia/Comuna | Ámbito PCI/Especialidad | Factores de riesgo | |
|---|---------------------------|--|--|--|
| | | | Dificultan la enseñanza a nuevas generaciones | Dificultan la realización de la práctica |
| Asociación Gremial Trabajadores Canteros de Colina y afines | Chacabuco/Colina | - Técnicas artesanales tradicionales/Cantería | Ninguno | Dificultades de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica Pérdida o expropiación del espacio Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Asociación de Cuasimodistas Colina | Chacabuco/Colina | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Ninguno | Ninguno |
| Agrupación de Cuasimodistas Nuestra señora del Carmen | Chacabuco/Til-Til | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | 1. Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica | 1. Falta de recursos económicos |
| Huellas de Greda | Talagante/Talagante | - Técnicas artesanales tradicionales/Alfarería | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de mercados de comercialización de los productos | Falta de recursos económicos Desaparición de los cultores Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Orden de los Cuasimodistas de Calera de Tango | Talagante/Calera de Tango | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Ninguno | Ninguno |
| Cuasimodo de la parroquia San Ignacio de Loyola | Talagante/Padre Hurtado | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Ninguno | Problemas de infraestructura Falta de recursos económicos |

| | | | | |
|---|---------------------|---|---|--|
| Quasimodistas de la Parroquia San Francisco de El Monte | Talagante/El Monte | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Ninguno | Ninguno |
| Surcadoras de la Amistad | Talagante/El Monte | - Tradiciones y expresiones orales/Conjunto folclórico | 1.Desaparición de los cultores | 1. Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Asociación de Artesanos de Pomaire | Melipilla/Melipilla | - Técnicas artesanales tradicionales/Alfarería | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de apoyo económico | 1. Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Fiesta de Inmaculada Concepción | Melipilla/Alhué | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición Falta de apoyo de la Iglesia | 1. Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Fiesta del Niño Dios de Loica | Melipilla/San Pedro | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | 1. Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición | 1. Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Fiesta Trilla a yegua suelta | Maipo/Paine | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Trilla a yegua suelta | 1. Falta de espacios para su transmisión | Falta de recursos económicos Pérdida o expropiación del espacio Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Fiesta de la Cruz de mayo | Maipo/Paine | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Falta de espacios para su transmisión Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores | 1. Problemas de infraestructura |

| | | | | |
|--|--------------------------|---|---|--|
| Agrupación de Cultores de Cantares y Tradiciones de Aculeo | Maipo/Paine | - Tradiciones y expresiones orales/Canto a lo divino | 1. Falta de espacios para su transmisión Desmotivación de los aprendices para continuar con la tradición Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores | 1. Falta de recursos económicos 2. Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Vigilia a la virgen del Carmen | Maipo/Paine | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Canto a lo divino | 1. Falta de espacios para su transmisión | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Cuasimodistas de Paine de la iglesia Santa María | Maipo/Paine | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | 1. Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición | 1. Mal comportamiento |
| Con Tormento y Pandero | Maipo/Buin | - Artes del espectáculo/Conjunto folclórico | 1. Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Portadores del Anda de la Virgen de la Merced | Talagante/Isla de Maipo | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Ninguno | Ninguno |
| Club de Huasos la Villita | Talagante/Isla de Maipo | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Club de huasos | 1. Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica | 1. Falta de recursos económicos |
| Agrupación de Cuasimodistas de Isla de Maipo | Talagante/Isla de Maipo | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | 1. Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica | Ninguno |
| Grupo de Bailantes Chinos | Talagante/ Isla de Maipo | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | 1. Desmotivación de los aprendices por continuar con la tradición | 1. Posición hegemónica de la Iglesia sobre la religiosidad popular |
| Vigilia al Santísimo Sacramento de Pirque | Cordillera/Pirque | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Canto a lo divino | Ninguno | Ninguno |
| Fiesta Nacional de la Guitarra Grande Pircana | Cordillera/Pirque | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Guitarroneros | Ninguno | Ninguno |
| Agrupación "Guitarra | Cordillera/Pirque | - Usos sociales, rituales, actos | Ninguno | Ninguno |

| | | | | |
|-----------------------------------|------------------------------|--|--|--|
| Grande Pircana" | | festivos/Guitarreros | | |
| Fiesta de la Virgen de la Merced | Talagante/Isla de Maipo | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Fiesta religiosa | Ninguno | Ninguno |
| Agrupación "Artesanos por Pirque" | Cordillera/Pirque | - Técnicas artesanales tradicionales/Artesanía | Desmotivación de los aprendices en continuar con la tradición Prejuicio respecto a la figura del artesano | Falta de apoyo de instituciones públicas Problemas de comercialización |
| Revista "Dedal de Oro" | Cordillera/San José de Maipo | - Tradiciones y expresiones orales/Rescate de leyendas | Ninguno | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Agrupación Proyecto Ave Fénix | Cordillera/San José de Maipo | - Tradiciones y expresiones orales/Rescate de leyendas | Ninguno | Problemas de infraestructura Falta de recursos económicos Falta de apoyo de instituciones públicas |
| Club de Huasos arrieros del Maipo | Cordillera/San José de Maipo | - Usos sociales, rituales, actos festivos/Club de huasos | Ninguno | Falta de recursos económicos Falta de apoyo de instituciones públicas |

Fuente: Elaboración propia.

VII. PROPUESTAS DE SALVAGUARDIA DEL PCI EN LA REGIÓN METROPOLITANA

Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (Unesco, 2003: 4).

De acuerdo a los principales hallazgos del presente estudio, se extrajeron varias ideas, propuestas y necesidades que nacieron de los propios cultores y agrupaciones que participaron de este trabajo, como también, del análisis del equipo de investigadores a partir de las consideraciones que emanan de la Convención para la salvaguardia del PCI de Unesco (2003). A este conjunto se le ha denominado “Propuestas de Salvaguardia”, las que tienen como finalidad el poder orientar el trabajo futuro que pueda emprenderse con el PCI de la región Metropolitana y sus posibles medidas de acción encaminadas a garantizar la viabilidad del PCI, tanto de sus cultores, agrupaciones y expresiones.

Las propuestas se han clasificado en diferentes categorías de acción, que van de lo general a lo particular.

1. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA GLOBALES

Se entiende como medidas globales aquellas que están destinados a ser aplicadas en una política general del PCI, tanto para el PCI de la región Metropolitana como para el PCI Nacional.

- Propiciar la mayor valoración y reconocimiento del trabajo de los diversos cultores y de las distintas expresiones del PCI.
- Promover la capacitación y apoyo a las mujeres cultoras de mayor vulnerabilidad socioeconómica, propiciando la transmisión y el desarrollo de sus prácticas.
- Incentivar y promover en los grupos familiares y las comunidades de origen, la permanencia y salvaguardia de las tradiciones y el traspaso de esos conocimientos, según sus formas tradicionales.
- Desarrollar un trabajo focalizado con las agrupaciones que mantienen viva las tradiciones de la religiosidad popular tales como: Canto a lo divino, la Fiesta de

Cuasimodo, fiestas religiosas y agrupaciones de bailes religiosos.

- Garantizar la difusión y el desarrollo de proyectos de itinerancia —a nivel nacional— de las expresiones y cultores del PCI más destacadas de cada región.
- Realizar registros audiovisuales de tipo documental en formato HD de las principales festividades y expresiones del PCI.
- Generar en alianza con el Ministerio de Educación programas educativos, de sensibilización, formación y difusión del PCI, desde un enfoque territorial que considere lo local, lo comunal y el ámbito regional de las expresiones y cultores del PCI.

2. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA A NIVEL GUBERNAMENTAL

A un nivel más específico, se presentan propuestas o medidas de salvaguardia que debieran ser impartidas desde el gobierno central mediante los ministerios, organismos y entidades respectivas tanto a nivel nacional como local, y que sean aplicadas través de los distintos programas y políticas públicas.

- Incluir efectivamente dentro de los planes y programas educativos del Ministerio de Educación la enseñanza y reconocimiento de las distintas expresiones y tradiciones del PCI tanto a nivel nacional como local.
- Difundir el PCI a nivel de educación preescolar, E. Básica y E. Media, a través de formatos no tradicionales, como el comics, animaciones, aplicaciones para teléfonos, juegos, videos, documentales y páginas web.
- Proyectar la construcción de un espacio “Centro Cultural y/o Museo interactivo” que posibilite tanto a cultores, agrupaciones e instituciones el desarrollo de exposiciones, encuentros, talleres, entre otras actividades que vayan en beneficio de la difusión, puesta en valor y rescate del PCI de la región Metropolitana.
- Crear incentivos para poder desarrollar y mantener las prácticas: herramientas de venta, presencia y exclusividad en la denominación de origen, entre otros.
- Propiciar la creación de un marco regulatorio y políticas culturales en torno a la exclusividad de la realización de una determinada práctica.
- Avanzar respecto a un marco normativo y legal que regule la importación de productos manufacturados como artesanías y otras piezas que no son propias del PCI local.
- Instaurar dentro del programa Servicio País Cultura, una línea de proyecto de rescate, puesta en valor y difusión del PCI en las comunas intervenidas.

- Instaurar dentro del Fondart una línea de fondos que financie la ejecución de Planes de salvaguardia por y para las agrupaciones priorizadas dentro del inventario nacional de PCI.
- Establecer un convenio con el Archivo de Literatura Oral de la Dibam para realizar un trabajo de sistematización, registro e inventario del material que se encuentra en dicha institución.
- Desarrollar una línea de investigación, sistematización, y publicación de las principales colecciones audiovisuales y sonoras del Canto a lo poeta, Canto a lo divino y Canto a lo Humano, de los investigadores: Juan Uribe Echeverría, Fidel Sepúlveda y Claudio Mercado, María Ester Grebe, entre otros.
- Desarrollar un trabajo coordinado con SERNATUR para la difusión del PCI, como también, la inclusión de diversos proyectos dentro de los Planes de desarrollo turístico (PLADETUR) a nivel comunal y regional.
- Realizar un catastro y calendario las actividades y expresiones del PCI, para su difusión por parte del CNCA y las diferentes organizaciones involucradas.
- Generar en conjunto con CORFO y sus programas de Emprendimiento una plataforma de fomento productivo específica para las artesanías.
- Propiciar la creación de financiamientos o fondos no concursables: dirigidos a organizaciones que se encuentren en mayor riesgo de perder la continuidad de las manifestaciones y tradiciones del PCI.

3. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA A NIVEL LOCAL

Son las propuestas establecidas bajo el amparo local de cada municipio, ya sea por medio de su propia institucionalidad como por los organismos asociados a él cómo las corporaciones culturales y municipales, en donde se requiere una constante interacción entre ambas partes involucradas.

- Fomento, difusión y apoyo de las actividades programadas desarrolladas por las organizaciones, cultores e instituciones.
- Promover la inclusión de actividades ligadas al PCI en todas las actividades comunales donde exista algún tipo de expresión.
- Dirigir y realizar un trabajo de investigación y registro del PCI más detallado por comuna, en un trabajo de terreno coordinado con guías locales con conocimiento acabado del territorio y de sus cultores.
- Sensibilizar y exponer dentro de los atributos de la identidad y del turismo

cultural de cada localidad, las festividades más importantes y las tradiciones culturales de la comuna.

- Sensibilizar y capacitar a los encargados municipales de cada comuna a cargo del ámbito del PCI. Propiciando una formación que asegure el respeto, valoración y conocimiento de las agrupaciones, cultores y expresiones locales.

4. PLANES DE SALVAGUARDIA DEL PCI

Son aquellas medidas tendientes a establecer lineamientos en torno a la protección, conservación y salvaguardia de las expresiones y prácticas del PCI, las cuales por su importancia y vulnerabilidad deberían contar con una categoría especial de protección y reconocimiento. Para ello se debería realizar investigaciones para establecer expedientes para la postulación de las manifestaciones y tradiciones más relevantes del PCI de la región Metropolitana:

- Canto a lo poeta: desarrollar un trabajo participativo con los cultores y agrupaciones de la región Metropolitana, respecto a la construcción de planes de salvaguardia de esta tradición.
- Fiesta de Cuasimodo: trabajar con Asociación de Cuasimodistas y sus agrupaciones de cuasimodistas de la región Metropolitana, respecto a la construcción de planes de salvaguardia de esta tradición.
- Alfarería de Pomaire: trabajar con las agrupaciones de alfareros y artesanos de Pomaire, respecto a la construcción de planes de salvaguardia de esta tradición.

5. MEDIDAS DE SALVAGUARDIA URGENTE

Corresponde a las medidas inmediatas para la conservación y permanencia de las expresiones, prácticas y cultores del PCI que se encuentran en peligro de desaparecer:

- Rescatar y registrar la obra poética, los registros audiovisuales y sonoros de cultores del PCI que se encuentren en peligro de desaparecer o que han fallecido en los últimos años. Como es el caso de los Cantores a lo Poeta: Santos Rubios, Osvaldo Ulloa, Honorio Quila.
- Rescatar de la obra de poetas y Cantores a lo Poeta y a lo divino de mayor edad, como es el caso de don Manuel Gallardo, Domingo Pontigo, Ricardo Gárate, entre otros.

- Rescatar y salvaguardar todas las manifestaciones y prácticas que se encuentren en alto riesgo de desaparecer.

6. PROPUESTAS DE SALVAGUARDIA POR AGRUPACIONES, EXPRESIONES Y CULTORES

En el ámbito particular, se presentan propuestas de salvaguardia específicas según cada expresión o tradición.

a. Canto a lo poeta, Canto a lo humano y Canto a lo divino

i. Agrupación de cultores de cantares y tradiciones de Aculeo

- Propiciar la realización de encuentros interregionales de los cantores y poetas de Aculeo con otras agrupaciones de Canto a lo poeta del país.
- Apoyar la construcción de una sede o espacio de encuentro y formación de nuevos aprendices de Canto a lo poeta en Aculeo.
- Desarrollar registros audiovisuales, escritos y sonoros de los cantores y poetas de Aculeo.
- Mejorar la difusión y puesta en valor del Canto a lo poeta de Aculeo, a nivel de las instituciones educativas, oficina de turismo y cultura de la comuna.
- Incluir dentro de los programas escolares de las escuelas de la comuna la historia local y los principales cantores y poetas de Aculeo.
- Realizar talleres de guitarra y Canto a lo divino en escuelas más rurales (Pintué, Los Hornos, Rangué).
- Recopilar versos y poesía de los poetas y cantores de Aculeo.

ii. Fiesta de la sagrada Cruz de Mayo de Los Hornos

- Desarrollar registros audiovisuales en formato HD de la Fiesta.
- Apoyar la realización y difusión de la Fiesta de la Sagrada Cruz de Mayo de los Hornos.

iii. Fiesta del Niño Dios de Loica

- Propiciar y apoyar actividades de incentivo de las nuevas generaciones en la participación de esta festividad.
- Apoyar proyectos de mejoramiento del estado de la Capilla de Loica Bajo y de los diversos servicios, para que se cuente con un espacio digno donde realizar la festividad.
- Fomentar y apoyar a las autoridades locales y eclesiásticas para el desarrollo de esta práctica.
- Desarrollar registros audiovisuales en formato HD de la Fiesta.

iv. Canto a lo divino

- Creación de talleres para niños, jóvenes y adultos en práctica musical de guitarra traspuesta y/o guitarrón, y poesía en décimas en las localidades donde la tradición esté presente: Aculeo: (Pintué, Los Hornos, Rangué); Alhué, María Pinto y San Pedro de Melipilla, Pirque y en algunas comunas urbanas de la región Metropolitana.

v. Agrupación Guitarra Grande Pircana

- Desarrollar talleres de guitarrón y guitarra traspuesta en los establecimientos educacionales de la comuna.
- Apoyar el desarrollo de recopilaciones e investigación de lo más destacados guitarroneros de la comuna.
- Realizar registros audiovisuales de los Encuentros de Canto a lo poeta.
- Realizar grabaciones en CD y libros recopilatorios de los cuadernos de versos de los Cantores a lo Poeta como Santos Rubio, Osvaldo *El Chosto* Ulloa, entre otros.
- Dar a conocer el guitarrón a nivel nacional, a partir de itinerancias que potencie el desarrollo de clínicas y talleres focalizados.
- Apoyar la difusión del Canto a lo poeta como un elemento del turismo cultural, mejorar la oferta y presentación de los cultores.
- Promover y apoyar la edición de un Cd recopilatorio con poetas, cantores y guitarroneros de Pirque.
- Propiciar y apoyar el desarrollo de Encuentros de Guitarroneros en otras comunas del país.

- Incluir dentro de los textos escolares contenidos referidos al Canto a lo poeta y al guitarrón.

vi. José Manuel Gallardo R.

- Registrar y recopilar la producción poética y musical de don José Manuel Gallardo R.

b. Poetas populares

- Promover la publicación de las obras poéticas de las poetas populares de Lampa: Griselda Núñez, María Isabel Valencia, Eva Cabello, entre otras.

c. Fiestas religiosas

i. Cuasimodistas de Calera de Tango

- Implementación de una regulación por parte de la Iglesia, destinado a establecer una organización en torno a la práctica de la Fiesta de Cuasimodo.

ii. Cuasimodo de la Isla de Maipo

- Promover el rescate de la historia y origen de la Fiesta de Cuasimodo de Isla de Maipo.
- Promover el rescate y recopilación de las fotografías de los cuasimodistas, desarrollar una base de datos y difundir el material.

iii. Cuasimodo de Padre Hurtado

- Promover el rescate y recopilación de las fotografías de los cuasimodistas, desarrollar una base de datos y difundir el material.
- Promover el rescate de la historia y origen de la Fiesta de Cuasimodo de Padre Hurtado.

iv. Cuasimodo de Paine

- Promover el rescate y recopilación de las fotografías de los cuasimodistas, desarrollar una base de datos y difundir el material.
- Promover el rescate de la historia y origen de la Fiesta de Cuasimodo de Paine.

v. Portadores del Anda de la virgen de la Merced

- Favorecer la realización de encuentros donde se presente la experiencia del grupo.
- Promover la recopilación de archivos fotográficos y audiovisuales de la agrupación.
- Propiciar el rescate y puesta en valor de la historia de la Agrupación.

vi. Grupo de Bailantes Chinos

- Incentivar y asegurar el conocimiento y la transmisión de la historia y origen del grupo a las nuevas generaciones

d. Música popular

i. Cantoras de Rodeo

- Apoyar la realización del segundo encuentro de Cantoras de Rodeo.
- Actualizar los registros de las cantoras regional y nacional.
- Apoyar el fortalecimiento y la formación de una asociación nacional de Cantoras de Rodeo.
- Apoyar la realización de una producción musical compilatoria de su trabajo.

ii. Con Tormento y Pandero

- Apoyar a la agrupación en el desarrollo de grabaciones de sus producciones musicales.

iii. Arpistas

- Promover el desarrollar de encuentros y difundir el folklore chileno.
- Promover y realizar grabaciones profesionales de las diferentes agrupaciones

de la provincia.

- Propiciar la construcción de espacios de formación de aprendices en instrumentos y canto.
- Favorecer la contratación de cultores como profesores a cargo de talleres formativos para jóvenes en los espacios educativos de la comuna.
- Propiciar y generar la construcción de estudios de grabación que estén disponibles para los diferentes artistas.

iv. Narciso Zúñiga Cepeda

- Asesorar en el proceso de inscripción del derecho de autor de sus canciones.
- Rescatar y registrar grabaciones de audio de canciones de autores.
- Difundir las actividades campesinas tradicionales donde participan los cantores.
- Incentivar la práctica y conocimiento musical de la cultura campesina de la zona central.

e. Artesanía tradicional

i. Arpilleristas de Melipilla

- Apoyar la difusión por parte de la comunidad local para que se dé a conocer esta manifestación.
- Gestionar y apoyar la adjudicación de un espacio físico para funcionar como taller, lugar de exposición y venta de la agrupación.

ii. Alfareros de Pomaire

- Dar a conocer y mostrar el proceso general productivo para entregar el real valor al trabajo en alfarería.
- Apoyar la generación de normas y regulaciones de los permisos de venta, considerando la reinversión de un porcentaje de las ganancias en el poblado de Pomaire.

iii. Artesanos por Pirque

- Mayor difusión de las artesanías por parte del departamento de Turismo de la comuna
- Desarrollar y propiciar la generación de un catastro de artesanos a nivel comunal.
- Apoyar y asesorar en la obtención de permisos comerciales.
- Fomento y apoyo a la artesanía.

iv. Loceras de Talagante

- Apoyar la formación de maestros/as loceros/as, considerando los métodos de transmisión de las agrupaciones.
- Incentivos en la venta de sus productos: ayuda de posicionamiento de marca. Falta de un espacio comunitario.

v. Artesano en Forja

- Apoyar en la difusión para mejorar la comercialización de sus productos.

vi. Tallador en Madera

- Apoyar la tramitación y la obtención más expedita de permisos para los artesanos adultos mayores.

vii. Artesanos en Mimbre

- Propiciar la plantación y cultivos del mimbre en la zona central y de Curacaví.

viii. Artesanos en Totorá

- Apoyar respecto al mejoramiento en el sistema de venta y comercialización de los productos.

f. Producción culinaria y de licores artesanales

i. Mistela y destilados

- Incentivar a los grupos familiares la permanencia de las tradiciones y el

traspaso de esos

- conocimientos para el desarrollo del arte culinario en productos únicos e irrepetibles.
- Regular y evitar trabas para la producción y comercialización del producto por su categoría de alcohólico.

ii. Chicheros

- Generar subsidios para invertir en el cultivo de las vides.
- Desarrollar planos reguladores comunales que consideren el peligro que reviste el exterminio de las vides por el cambio del uso del suelo.
- Capacitar a los productores, respecto a la solicitud y tramitación de permisos sanitarios y de venta.

iii. Dulceras de Curacaví

- Certificación de la calidad para los productos que desarrollan.
- Certificado de la denominación de origen de los dulces de Curacaví.

g. Medicina tradicional y herbolaria

i. Miguel Andrade Vásquez

- Apoyar los emprendimientos de apicultura.
- Fomentar el desarrollo de huertos de especies endémicas de la zona.

h. Mitología y leyendas

i. Revista Dedal de Oro

- Fomento del estudio, rescate y publicación de las leyendas del Cajón del Maipo.

ii. Proyecto Ave Fénix

- Difundir y apoyar los encuentros realizados por la organización a favor de la difusión del PCI asociado al territorio.

i. Fiestas populares

i. Club de Huasos la Villita

- Apoyar y difundir el desarrollo de la navidad campesina organizada por el Club de huasos.

En cuanto a la aplicación de la Convención En Chile y su entrada en Vigencia, que en el caso de nuestro país es en el año 2009, podemos decir que ha significado un elemento de gran refuerzo a lo que significa el poner en agenda la temática del patrimonio cultural inmaterial, comunidades locales, gobiernos locales, autoridades regionales, incluso el poder legislativo permanentemente está haciendo llegar a nuestra institución, solicitudes de apoyo y reconocimiento a elementos de patrimonio cultural inmaterial. Eso tiene que ver con que el concepto se está instalando en Chile, es un trabajo que ya venía desde antes pero la ratificación de la Convención ha ayudado a que este concepto se instale. Por otra la aplicación de la Convención también ha significado iniciar un proceso de trabajo coordinado entre nuestra organización y otros organismos del Estado y la Sociedad Civil para atender hacia el desarrollo de unas listas de un inventario nacional que luego pueda presentarse también en algunos elementos a la lista y a los distintos instrumentos que ofrece la Convención, en este sentido la Convención no solamente ha ofrecido la posibilidad de reconocer y validar la importancia del patrimonio cultural inmaterial en las comunidades y en las autoridades de nuestro país sino que también nos ha empujado a iniciar un proceso mucho más activo y potente en esta materia. Entendemos que la relación entre salvaguardia, patrimonio cultural inmaterial y desarrollo sustentable es una relación extremadamente estrecha, no entendemos un desarrollo que no se sustente en las personas y en sus particularidades. Nos parece que cualquier proceso de desarrollo que no esté soportado en las personas, en las comunidades y en sus particularidades está imposibilitado de mantenerse en el tiempo de manera sustentable; creemos que tenemos que crecer y como país estamos en un proceso de crecimiento, pero creemos que tenemos que crecer desde lo que somos. En este sentido los elementos de patrimonio cultural inmaterial nos permiten reconocernos como país, a las localidades a las personas en lo que somos y entendernos en nuestras diferencias, aceptarnos, valorar lo que tenemos y de esa manera poder construir hacia el futuro (Jorge Rojas Goldsack. Jefe del Departamento Ciudadanía y Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. ¿Por qué salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial?, entrevista realizada por UNESCO, junio de 2012).²⁹

²⁹ En: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=479>

VIII. CONCLUSIONES

Las presentes evaluaciones se desprenden de los resultados y análisis de los datos recabados para el estudio que se presentó. De ello se puede indicar las siguientes aseveraciones:

Se cumplió con el objetivo de identificar, registrar y caracterizar el Patrimonio Cultural Inmaterial de las comunas rurales de la región Metropolitana, identificando a sus cultores y organizaciones en gran parte de las dieciocho (18) comunas que pueden considerarse como rurales. A partir de ello, se pudo conocer a los Cultores y las Expresiones que se desarrollan en cada localidad, la permanencia de las tradiciones, el estado de riesgo de estas manifestaciones y las necesidades que tienen tanto sus cultores individuales como colectivos. Con esta información se esbozaron posibles estrategias de salvaguardia de las distintas manifestaciones que están arraigadas y las que se vislumbran como en riesgo. Se completó además el objetivo de poder caracterizar sociodemográficamente a cada uno de los cultores y cultoras, individuales y colectivos, además de presentar un listado de otros cultores que forman parte de PCI de la región.³⁰

Esta investigación se planteó el desafío de realizar un trabajo de terreno en dieciocho (18) comunas rurales de la región Metropolitana, considerando diversos territorios, muchos de ellos de difícil acceso y de gran extensión. Como se ha señalado anteriormente, ratificamos que en este informe se recogió y tomó contacto solo con una parte de los cultores y agrupaciones existentes en esta gran región. Así, como primera conclusión, se sostiene que el presente informe constituye un primer avance-acercamiento que contribuye a la caracterización y comprensión cualitativa y cuantitativa de los Cultores y Expresiones del PCI que se desarrollan en las comunas seleccionadas. En este sentido, se reconoce la necesidad de desarrollar futuras investigaciones que profundicen y logren llegar a cada uno de los puntos más aislados donde se encuentran los cultores y las cultoras, lo que posibilite registrar y caracterizar efectivamente a los actores sociales del PCI de la región Metropolitana.

Respecto al estudio del PCI, se puede concluir que es una materia y concepto que en Chile se comenzó a estudiar, analizar e incluir recientemente en las últimas décadas. Si bien, desde la segunda mitad del siglo XX, ha estado presente dentro de estudio cultural, no se conceptualizó, denominó o incluyó explícitamente dentro de la categoría general de la definición de Patrimonio. Fue en la década de los años noventa cuando se comenzó a poner de manifiesto, la existencia y el estado del PCI, con sus alcances e implicancias que pudiera tener dentro del medio cultural en Chile. Los cambios sociales como la

³⁰ En anexos: 8.2 Lista de cultores del área de estudio.

migración campo-ciudad, influenciaron la concepción de folklore permeando una sociedad que comenzó a percibir la importancia de las manifestaciones culturales no escritas y no oficiales, lo cual provocó que el concepto de cultura se ampliara a otros segmentos como lo era el mundo rural. El folclor comenzó a considerarse como patrimonio ya que representaba la esencia de la sociedad, de las comunidades, las prácticas, tradiciones y particularidades de cada pueblo o nación. Si bien fue un primer avance, los trabajos y conceptualizaciones solamente se realizaron con estudios generales en torno a este tema. Fue recientemente en el año 2005, cuando se realizaron modificaciones a la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales, la cual se perfeccionó tanto en su espíritu como en su campo de acción, cuando se incluyó a modo general el ámbito cultural como parte de la identidad de una nación. Explícitamente fue incluido en el año 2008 cuando el Estado chileno ratificó la convención internacional de la UNESCO para la salvaguardia del PCI.

En un plano analítico, se propuso una definición conceptual respecto a la noción de Factores de riesgo del PCI, la cual se logró a partir de una clasificación basada en la evidencia de casos a nivel mundial que han sido catalogados por UNESCO en riesgo de desaparecer y que requieren medidas urgentes de salvaguardia. Del mismo modo, la revisión bibliográfica del estado actual del PCI en la región Metropolitana y nuestra propuesta conceptual, posibilitó la construcción de una estructura conceptual de factores de riesgo del PCI, que se ha organizado en cuatro ámbitos o dominios: 1. Cultor, 2. Comunidad, 3. Social-ambiental-económico y 4. Político-administrativas-académico. A su vez, cada uno de estos ámbitos o dominios se subdivide en categorías que corresponden a los factores de riesgo específicos, siendo ejemplificados según la evidencia internacional, la revisión bibliográfica y la formulación propia. Este apartado constituye un importante avance conceptual respecto a la discusión teórica sobre la noción de riesgo del PCI, posicionándose desde el campo epistemológico de las Ciencias basadas en evidencia. Parece oportuno recalcar lo prioritario de propiciar el desarrollo científico de las Ciencias Sociales respecto a la creación marco teóricos y conceptuales que permitan la clasificación, jerarquización y valoración de la evidencia (estudios, casos, bibliografía), "(...) de tal forma que en base a su utilización se pueda emitir juicios de recomendación"³¹, proyectando medidas y acciones de salvaguardia entre y con los Cultores y Expresiones que presenten mayores riesgos o probabilidad de desaparecer o modificarse sustancialmente en el corto y mediano plazo.³²

Debemos recalcar que siguiendo el marco teórico del estudio, la lectura y análisis de los factores del riesgo del PCI, debe considerar criterios contextuales y particulares para cada expresión. Así, el principio de particularidad y diversidad sociocultural provoca

³¹ En Manterola & Zavanco, 2009: 583.

³² Para mayor comprensión, presentamos a continuación un mapa conceptual que sintetiza los factores de riesgo del PCI a los cuales se hace referencia.

que sobre cada Cultor y Expresión existan diferentes grados de vulnerabilidad frente a la acción combinada de determinados factores de riesgo, en otras palabras (y en positivo), ciertos Cultores o Expresiones poseen mayores defensas para hacer frente al embate o acción de los factores de riesgo, en cambio en otros casos, una cantidad importante de Cultores y Expresiones presentan una mayor vulnerabilidad respecto a la acción combinada o individual de tales situaciones o contextos de riesgo. Finalmente, se reconoce la influencia negativa que provoca la presencia o acción de ciertos factores de riesgo interno y externo, los cuales tendrán un efecto universalmente comprobado, aumentando las probabilidades de que en presencia de estos los Cultores y Expresiones del PCI desaparezcan o se modifiquen sustancialmente sus prácticas.

La realización y análisis de la caracterización sociodemográfica de los cultores, tanto colectivo como individual, permitió visualizar, identificar y determinar sus principales particularidades de las distintas manifestaciones y prácticas que se desarrollan dentro de la región Metropolitana. Este estudio permitió establecer distintos campos de interés para el conocimiento amplio de los cultores y del desarrollo de las distintas prácticas y manifestaciones que realizan. Una de ellas, fue el visualizar y graficar las distintas variables a sus componentes como el género, educación y ocupación. Con ello se pudo establecer que en el caso de distribución de género por prácticas desarrolladas a modo global, el género masculino sobresale tanto en relación a los cultores individuales como colectivos, ampliándose indiscutiblemente en este último campo. Es importante considerar en este punto que algunas de las manifestaciones o prácticas son desarrolladas exclusivamente por uno u otro género; pero en el caso del femenino, por sus particularidades y la forma tradicional de la sociedad influye considerablemente en la permanencia y desarrollo de cualquier tipo de manifestación.

Este estudio permitió observar que en materia de educación, un alto porcentaje de los cultores poseen algún tipo de instrucción formal inconclusa o completa, ya sea en el ámbito de la educación primaria, secundaria y menor medida en realización de estudios superiores. Se puede concluir que el medio donde habitan, las características y oportunidades laborales influyen en este factor, donde la las actividades agrícolas que se desarrollan provocan una alta demanda de mano de obra que no requiere mayores herramientas de perfeccionamiento en el ámbito formal educativo.

La caracterización reveló que un porcentaje considerable de los cultores no hacen de su práctica un oficio permanente del cual puedan subsistir, el cual deben combinar con otras tareas y labores para poder obtener un sustento que les permita cubrir muchas veces sus necesidades básicas, lo cual se aprecia mayoritariamente en cultores individuales que desarrollan manifestaciones vinculadas a la permanencia de tradiciones orales, prácticas por las características propias de ellas no generan algún tipo de ingreso. No es indiferente el caso de otros cultores que desarrollan prácticas vinculadas con una destreza particular principalmente relacionados con la artesanía,

los que deben complementar sus ingresos con otra actividad para así poder incrementar sus ingresos, materia que es altamente sensible en un amplio sector del artesanado.

Dentro de este ámbito, se pudo apreciar que uno de los mayores riesgos de mantención de las distintas especialidades del PCI se deriva de su vulnerabilidad económica por parte de los distintos cultores. Especialmente es sensible el acceso al financiamiento y a la consecución de recursos. En muchos de esos casos, el bajo nivel de ingresos se transforma en un obstáculo para seguir desarrollando las distintas prácticas, transformándose en un punto sensible que repercute respecto a la transmisión y realización de las expresiones. Así se visualiza que un 70% de los cultores individuales tiene un ingreso familiar mensual menor a los \$ 350.000 y de ese mismo grupo cerca de un 30% tiene un ingreso familiar mínimo al indicado por las autoridades gubernamentales.

El análisis de los datos, revela lo preocupante que resulta el tema del acceso por parte de los cultores y las agrupaciones a otras fuentes de financiamiento, como lo son los fondos gubernamentales, municipales, o distintos programas de las políticas o públicas. Así se revela que solo un 15% de los cultores individuales ha accedido en algún periodo de su vida a algún recurso que sea otorgado por el Estado chileno. En igual situación se encuentra el apoyo que se pueda recibir mediante el financiamiento proveniente del mundo privado.

Al observar desde un punto de vista cuantitativo, las fichas de registro del PCI dan cuenta de cuarenta y ocho (48) cultores individuales, ocho (8) expresiones y veintiún (21) cultores colectivos. Por otra parte, para los cultores individuales se identifican veinticuatro (24) especialidades o tradiciones del PCI, diez (10) especialidades en el caso de los cultores colectivos, se individualizaron ocho fiestas religiosas, y el número total de participantes activos de las agrupaciones (y en fiestas religiosas) se contabiliza en 7.158.³³ No obstante, se sostiene que el valor fundamental de las fichas de registro se sitúa a nivel cualitativo, donde cada una de las ellas encierra datos, historias y antecedentes que permiten a los lectores comprender e imaginar el contexto biográfico en el cual se crean las tradiciones y especialidades del PCI. Esperamos que esta visión panorámica entregada en las fichas de registro estimule a próximos investigadores a explorar y profundizar hacia un mayor conocimiento y caracterización de los cultores y agrupaciones de nuestra región.

La lectura de los resultados del análisis del riesgo para los Cultores y Expresiones del PCI en la región Metropolitana, permite establecer que los principales factores de riesgo que identifican los cultores individuales son de dos tipos: Interno y externo. En este sentido, los factores de riesgo de carácter interno ejercen una acción negativa sobre la

³³ En el anexo 8.1 se puntualiza cuáles fueron los entrevistados que participaron de este estudio.

enseñanza y transmisión de las prácticas, dificultando su transmisión y enseñanza de las especialidades del PCI, entre los factores de riesgo más citados se cuenta: “Desmotivación de los aprendices, No enseñanza a nuevas generaciones, para continuar con la tradición, y Ausencia de aprendices interesados”. Este examen revela que los entrevistados manifiestan una constante preocupación en el conocimiento y valoración de las distintas prácticas y manifestaciones que desarrollan, como también, en un interés por que se desarrollen acciones de salvaguardia que den formalidad a la transmisión de las prácticas en el ámbito familiar, en especial en el traspaso del conocimiento y la experiencia por parte de cultores activos con riesgo a desaparecer.

Por su parte, los factores de carácter externo reconocidos por los cultores están relacionados principalmente con el accionar o influencia de la comunidad local y nacional, los relacionados con el ámbito económico y político administrativo, donde se menciona: “Desvalorización monetaria o falta de mercados de comercialización de los productos, Poca rentabilidad de la producción, dificultad de acceso a insumos materiales requeridos por la práctica, y Desvalorización de la producción artesanal”. En este ámbito la poca valoración por parte de la comunidad local, la falta de un espacio de visibilidad, el desinterés constante de la sociedad marcan la tendencia como factores de riesgos permanentes. Como se mencionó anteriormente se suma el factor económico, el cual se vincula como un ente externo de riesgo que se deriva como una consecuencia del accionar de los otros factores mencionados.

Por último, el factor político-administrativo se aprecia como un riesgo relevante por parte de los cultores individuales. En las entrevistas se menciona con mucha frecuencia que no existe un apoyo de las autoridades y del Estado en campos como la promoción, inclusión y regulación de las respecto de la realización de las prácticas y manifestaciones, provocando menoscabo y vulnerabilidad del PCI. En definitiva, los entrevistados manifiestan la inexistencia de políticas, programas y proyectos de salvaguardia para el PCI.

Por otra parte, respecto a la situación de los cultores colectivos, se pudo constatar que los mayores riesgos son de tipo interno, en especial los que dicen relación con la enseñanza y transmisión de las prácticas y manifestaciones. En este caso, los factores de riesgo señalados con mayor frecuencia corresponde a: “Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores, Desmotivación de los aprendices por continuar la tradición, Falta de espacios para la transmisión y Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica” todos ellos, factores de riesgo asociados al propio cultor.

Ahora bien, en el ámbito colectivo, los factores externos se perciben como un componente menos riesgoso o de menor influencia, ya que las Expresiones están comprometidas año a año, como es el caso de las festividades religiosas. La fortaleza de

las agrupaciones se sustenta por su compromiso, el trabajo colaborativo y la acción conjunta de diferentes actores y participantes de las multitudinarias Expresiones del PCI de la región, como es el caso de La Fiesta de Cuasimodo, y La Fiesta de la Virgen de la Merced de Isla de Maipo. En este sentido, se puede manifestar que el factor económico es un factor de riesgo eludido internamente por las agrupaciones, puesto que la gran mayoría de las

Expresiones, en especial las vinculadas al ámbito festivo son autofinanciadas. Sin embargo no deja indiferente a las agrupaciones el apoyo gubernamental, el cual muchas veces es insuficiente e inexistente, en materias de la adquisición de recursos como en temas organizativos, entre otros aspectos que afectan negativamente la calidad de las actividades que se desarrollan. Al respecto, los entrevistados señalan que los principales factores de riesgo que dificultan o entorpecen la realización de la práctica de los Cultores colectivos, se refieren a: “Falta de recursos económicos, Falta de apoyo de instituciones públicas, Problemas de comercialización, Problemas de infraestructura, Pérdida o expropiación del espacio, Dificultad de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica”. En último lugar, los entrevistados afirman que las principales Expresiones colectivas del PCI de la región Metropolitana, poseen una escasa difusión y puesta en valor por parte de la sociedad, entendidas estas como elementos fundamentales de la identidad chilena y de la zona central de nuestro país.

En función a los principales resultados de la investigación y en concordancia con la Convención para la Salvaguardia del PCI por parte de la UNESCO, se construyó un apartado que se denominó “Propuestas de salvaguardia para el PCI en la región Metropolitana”. En relación a ello, a partir de las entrevistas se pudo determinar en primer lugar, que gran parte de los cultores individuales y colectivos poseen claridad en torno a las acciones y propuestas de salvaguardia que se deberían desarrollar para garantizar la transmisión o ejecución de las prácticas. En segundo lugar, se establece una clasificación de propuestas en los ámbitos de: 1) Medidas de salvaguardia a nivel gubernamental: las que debieran ser impartidas desde el gobierno central mediante los ministerios, organismos y entidades respectivas tanto a nivel nacional como local, y que sean aplicadas través de los distintos programas y políticas públicas; 2) Medidas de salvaguardia a nivel local: como las propuestas establecidas bajo el amparo local de cada municipio, ya sea por medio de su propia institucionalidad como por los organismos asociados a él cómo las corporaciones culturales y municipales, en donde se requiere una constante interacción entre ambas partes involucradas; 3) Planes de salvaguardia del PCI: como las medidas tendientes a establecer lineamientos en torno a la protección, conservación y salvaguardia de las expresiones y prácticas del PCI, las cuales por su importancia y vulnerabilidad deberían contar con una categoría especial de protección y reconocimiento; 4) Medidas de salvaguardia urgente: como las medidas inmediatas para la conservación y permanencia de las expresiones, prácticas y cultores

del PCI que se encuentran en peligro de desaparecer, 5) Propuestas de salvaguardia por agrupaciones, expresiones y cultores: En el ámbito particular, se presentan propuestas de salvaguardia específicas según cada expresión o tradición. Sumado a esto, se establecen recomendaciones específicas en materia de planes de salvaguardia y la implementación de medidas de salvaguardia urgente en el caso de las expresiones que se encuentran con mayor riesgo de desaparecer o modificarse sustancialmente en el corto plazo.

En conclusión, los responsables de la investigación manifiestan la convicción de que los resultados del Estudio permitirán ampliar el conocimiento y comprensión en relación al concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, la noción de riesgo y el panorama general de Cultores y Expresiones presentes en la región Metropolitana. Asimismo, se confía en que las medidas y propuestas de salvaguardia presentadas, favorezcan y aporten efectivamente en el análisis y discusión respecto a la política pública en materia de salvaguardia del PCI en nuestro país.

1. MAPA CONCEPTUAL FACTORES DE RIESGO DEL PCI



Factores de riesgo del PCI ámbito cultor

- Pérdida de motivación para mantener la tradición o práctica
- Disminución, envejecimiento y desaparición de los cultores y/o artesanos
- Falta de transmisión formal e informal de las prácticas y tradiciones a nuevas generaciones
- Falta de recursos para el desarrollo de las actividades o prácticas
- La interpretación, ejecución, creación y/o la transmisión de la práctica posee una alta complejidad
- Los cultores deben buscar fuentes laborales alternativas lo cual afecta la ejecución y transmisión del PCI

Factores de riesgo del PCI ámbito comunidad

- Pérdida de valor de la tradición o práctica del PCI en la comunidad
- Prejuicio, estigma, desvalorización o falta de reconocimiento de la tradición o práctica
- Falta de participación de la comunidad en las prácticas y expresiones
- Pérdida de espacios de realización de la tradición o la práctica
- Desinterés de la población joven por el cultivo, mantención y difusión de las tradiciones y prácticas del PCI
- Conflicto al interior de la comunidad
- Posición hegemónica y/o influencia negativa de distintas Iglesias sobre la religiosidad popular
- La comunidad no reconoce la pérdida de cultores o manifestaciones
- Falta de líderes dentro de la comunidad que organicen, mantengan y/o den continuidad a las tradiciones y prácticas del PCI
- Pérdida de la lengua originaria
- Inexistencia de encuentros o reuniones periódicas de los cultores

Factores de riesgo PCI ámbito social-ambiental-económico

- Cambio en la estructura productiva
- Procesos migratorios que producen una desertificación poblacional
- Desvalorización monetaria para comercialización de los productos derivados del PCI
- Pérdida y/o expropiación de los espacios de realización de las tradiciones y prácticas del PCI
- Influencia negativa del turismo
- Altos costos monetarios para la realización de las tradiciones y prácticas
- Desastres y crisis medioambientales que afecten directamente la práctica del PCI

Factores de riesgo PCI ámbito político-administrativo-académico

- Legislación nacional deficiente en relación al PCI
- Falta de investigación, identificación, registro y sistematización de tradiciones o prácticas del PCI
- Medidas de difusión masivas carentes de pertinencia sociocultural
- Uso con fines políticos de Cultores y Expresiones del PCI
- Medidas de salvaguardia o puesta en valor del PCI que son planificadas de manera central, y sin participación de la comunidad o cultores
- Falta y/u omisión de las tradiciones o prácticas del PCI en los programas de estudio formales
- Inexistencia de un departamento u organización a cargo de la protección, conservación, salvaguardia y difusión del PCI
- Inexistencia de una legislación medioambiental que consagre dentro de sus normativas la protección y conservación del PCI
- Dominación política, conflictos armados, migraciones forzadas

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Araya, A. (2011). *Materia y memoria: tesoros patrimoniales de la Universidad de Chile*. Santiago: Tinta Azul, Ediciones de la Universidad de Chile.
- Báez, C. (2012). El estado de Chile y el patrimonio cultural inmaterial de los pueblos originarios. En: *Observatorio Cultural N° 8*, 04-07. Departamento de Estudios. Sección Observatorio Cultural. Enero 2012, Valparaíso, Chile.
- Beck, U. (2002). *La sociedad del riesgo global*. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid.
- Berianin, J. (1996). *Las consecuencias perversas de la modernidad. Modernidad, contingencia y riesgo* (Comp.). Barcelona, Anthropos.
- BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL (2008). Reporte estadístico comunal. Chile.
- Bustos, E. (2012). Desafíos del Estado en la Protección del patrimonio inmaterial. En D. Marsal (Comp.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 199-216). Andros Impresores.
- Busso, G. (2001). *Vulnerabilidad social: nociones e implicancias de políticas para Latinoamérica a inicios del siglo XXI*. Seminario internacional. Las diferentes expresiones de la vulnerabilidad social en América Latina y el Caribe. Naciones Unidad, CEPAL, CELADE. Santiago de Chile.
- Carrasco, E., (et. al.) (2008). Guía Patrimonial de San Bernardo. Santiago de Chile: Universidad de los Andes.
- Carrasco, E., (et. al.) (2012). Guía Patrimonial de Calera de Tango. Santiago de Chile: Universidad de los Andes, Ilustre Municipalidad de Calera de Tango.
- Carrasco, G & Jordá, M. (1996) *Abel Fuenzalida Abarca: poeta popular de San Pedro de Melipilla: con una breve reseña sobre el origen de la Parroquia de San Pedro, cuna del Canto a lo divino y a lo humano*. Santiago de Chile.
- Carrera, G. *El Patrimonio Inmaterial o Intangible*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Claro, S. (1995). *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Clastres, P. (1996). Sobre el etnocidio. En *Investigaciones en Antropología Política*. (pp. 55-64) Gedisa, Barcelona.
- CENSO 2002. Instituto Nacional de Estadísticas.
- Centro Cultural de España (2010). "Lo profano y lo divino en la Tradición popular". II Jornada de Patrimonio inmaterial. 9 y 10 de Septiembre de 2010.

- Chonchol, J. (1999). *¿Hacia dónde nos lleva la globalización? Reflexiones para Chile*. Universidad ARCIS, Ediciones LOM.
- Consejo de Monumentos Nacionales (2009). *Convenciones internacionales sobre patrimonio cultural*. Santiago-Chile: Gobierno de Chile, Ministerio de Educación.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) (2006). *Patrimonio cultural y turismo: Salvaguardia y oportunidades*. México.
- CNCA (2008). *Convención Nacional de Cultura*.
- CNCA (2009). *Registrar la identidad. El patrimonio inmaterial en Chile. Estudio del proceso institucional en el levantamiento de inventarios, catalogaciones y registros*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Departamento de Ciudadanía y Cultura. Colección Patrimonio. Valparaíso, Chile.
- CNCA, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (2009). *Compendio de Legislación Cultural Chilena*.
- CNCA (2011a). *Reporte estadístico nº 15. Patrimonio Inmaterial*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Departamento de Estudios. Sección Observatorio Cultural. Diciembre 2011, Valparaíso, Chile.
- CNCA (2011b). *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Valparaíso: Ediciones Cultura.
- CNCA (2011c). *Las dulces picardías de un poeta: versos por travesura del poeta popular Domingo Pontigo*. Santiago: Memoria Chilena, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, Gobierno de Chile, Subdirección de Bibliotecas Públicas.
- CNCA (2012). *Tesoros Humanos Vivos*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Publicaciones Cultura. Patrimonio Cultural Inmaterial. Santiago, Chile.
- CONACULTA-INAH. (2007). *Protección del patrimonio cultural en caso de desastres: Material de apoyo*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Gobierno Federal SEP. México.
- Crespial (2008). *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Perú, Cuzco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina.
- Crespial (2009), Informe del Seminario Internacional sobre Identificación del Patrimonio Cultural Inmaterial en Latinoamérica: Construcción de Inventarios en el Contexto de la Convención Unesco del 2003.
- Crespial (2010). *Experiencias y políticas de salvaguardia del Patrimonio cultural*

Inmaterial en América Latina. Perú: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina.

Dannemann, M. (1995). *Tipos humanos en la poesía folclórica chilena: ensayo filológico, antropológico y sociológico*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Dannemann, Manuel (2011). *El mester de la juglaría en la cultura poética chilena, su práctica en la provincia de Melipilla*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

Dibam (2005). *VII Seminario de Patrimonio Cultural: Chile y su Memoria Actual, Territorios en conflicto: ¿por qué y para qué hacer memoria?* Santiago.

Eagleton, T. (2001). *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós, 2001.

Encuentro Nacional de Guitarreros (2004). III Encuentro Nacional de Guitarreros: Pirque, noviembre 2004.

Garcés, M. (2008). *El Patrimonio Cultural en Las Canteras de Colina*. Universidad de Chile. Tesis para optar al título de Antropólogo social.

Giddens, A. (2001). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid. Taurus.

González, N. & Murúa, M. (2010). *Cerámica policromada metropolitana: tradición e identidad*. Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Museo de Arte Popular Americano: Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Harris, M. (1987). *El materialismo cultural*. Alianza Editorial.

Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón: Eds. Trea.

Hernández, R. & Thomas, C. (2001). "La educación rural: Una proyección hacia las primeras décadas del siglo XXI". *Anales de la Universidad de Chile*. VI serie: N° 13, 2001. <http://www.anales.uchile.cl.html>.

Hernández, R.; Fernández, C. & Baptista, P. (2003). *Metodología de la Investigación*. 2a Edición. México, Mcgraw-Hill.

Hernández, R., Fernández C. & Baptista, P. (2006). *Metodología de la Investigación* (4ª Ed.). México: Mc. Graw-Hill Interamericana.

I. Municipalidad de Til-Til (2011) *Formulario: Proyecto Fondart 201.1 Tugar tugar, salir a buscar el sentido perdido*. Proyecto Fondart.

Jurado, M. C. (2010). *Contra viento y marea: protagonistas del patrimonio cultural de Chile*. Santiago: Catalonia.

Kottak, C. (2002). *Antropología Cultural*. Novena edición. Mac Graw Hill. Impreso en España.

- Manterola, D. & Zavand, D. (2009). Cómo interpretar los “Niveles de evidencia” en los diferentes escenarios clínicos. Documentos. En: *Revista Chilena de Cirugía*. Vol. 61 –Nº 6, Diciembre 2009: 582-595.
- Marsal, D. (2012). *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (Comp.). Obra financiada por Fondart 2011, CNCA. Andros Impresores.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de cultura económica.
- Mercado, C. (2002). “Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central”, *Revista Musical Chilena*, LVI/197 (enero-junio), pp. 39-76.
- Mercado, C. (2002b). Familia Rubio Morales 1 y 2 [videograbación]. Biblioteca Nacional. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.
- Mercado, C. (2003). *Con mi humilde devoción, bailes chinos en Chile*. Santiago.
- Mercado, C. (2003b). Don Chosto Ulloa, guitarronero de Pirque (video). Santiago: Chimuchina Records. <http://vimeo.com/30217610>
- Mercado, C. (2003c). “El imaginario en el Canto a lo divino en Chile central”, II, Congreso Chileno de Musicología.
- Mercado, C. (2006). *Fiestas tradicionales populares de Chile. La fiesta de Chile*. Convenio Andrés Bello-CAB. Ecuador: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural.
- Mercado, C. (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. En *Revista Resonancias* Nº 21. Instituto de Música. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Mercado, C. (2012). Registrando la vida a un paso de la muerte. En: *Revista Chilena de Antropología Visual* - número 20- Santiago, Diciembre 2012 - 122/134 pp.
- Mercado, C. & Silva G. (2007). *Cantando Me Amaneciera* (video). Chimuchina Records, Sello Rojo. Realización: Claudio Mercado y Gerardo Silva. 68 minutos <http://vimeo.com/46930976>
- Ministerio de Cultura República de Colombia (2009). Compendio de políticas culturales. Documento de discusión 2009. Ministerio de Cultura. República de Colombia.
- Montecino, S. (2008). Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial Chile. En Crespiál (Comp.), *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial* (pp. 200-233). Perú, Cuzco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina.
- Navarrete, M. (2005). *Documento de análisis sobre el estado del arte del patrimonio*

cultural inmaterial en Chile.

- Navarrete, M. & Chavarría, P. (2000). *Una Palomita en mi palomar: Cuentos y relatos campesinos de Chile*. Santiago de Chile: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, Dibam, Fucoa, Corporación del Patrimonio Cultural de Chile.
- Negrón, B. & Silva, M. I. (2011). *Políticas culturales: contingencia y desafíos* (Eds.). Santiago: Observatorio de Políticas Culturales, LOM Ediciones.
- Niemeyer, H. (1964). *Una pequeña colección alfarera de la Hacienda Curacaví*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- Pineda, M. (2010). *Gestión de patrimonio cultural inmaterial y derechos de autor en Chile*. Informe final Posgrado internacional gestión y política en cultura y comunicación. Argentina: FLACSO.
- Pineda, M. (2008). *Patrimonio Inmaterial: Una experiencia de comunicación con los Lickan Antai*. Ponencia presentada en las V Jornadas de investigación en antropología social. Sección de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- PNUD (2008). *Desarrollo Humano en Chile rural*.
- Prado, J. G. (2012). Cuasimodo. Carga de caballería a lo divino. Segunda edición. Editorial Alba S. A. Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Ranaboldo, C. & Schejtman, A. (2009). *El Valor del patrimonio cultural: territorios rurales, experiencias y proyecciones latinoamericanas* (Eds.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Santiago de Chile: RIMISP, Centro Latinoamericano para el Desarrollo Rural.
- Rojas, C. (2005). *Historia y teoría de la poesía popular chilena vista por un cultor*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- Ruiz, A. (1995). "Hegemonía y marginalidad en la religiosidad popular chilena: los bailes ceremoniales de la región de Valparaíso y su relación con la Iglesia Católica", *Revista Musical Chilena*, N° 184 (julio-diciembre), pp. 65-83.
- Ruiz, A. (2001). Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio, apuntes para historia social del oficio. *Resonancias No. 9*, 55-86.
- Salazar, M. & Videgain, P. (1998). *V Seminario de Patrimonio Cultural De Patrias, Territorios, Identidades y Naturaleza*. Santiago: Dpto. de Extensión Cultural, Dirección Bibliotecas, Archivos y Museos, Dibam.
- Sepúlveda, F. (2009). El Canto a lo poeta: a lo divino y a lo humano. Análisis estético

antropológico y antología fundamental. Con la colaboración de Sebastián Gallardo. Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam), Centro de Investigación Diego Barros Arana. Ediciones Universidad Católica de Chile.

SIGPA: Sistema de Información para la Gestión Patrimonial
<http://sigpa.portalpatrimonio.cl/sigpa/>

Soto, M., [et al.], (1999). *Cartografía cultural de Chile*. Santiago: División de Cultura, Ministerio de Educación, Ocho Libros Editores Ltda.

Tugores, F. (2006). *Introducción al patrimonio*. Somonte: Eds. Trea.

UNESCO (2012). Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia 2009, 2010, 2011. En: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011>

UNESCO (2007). Elaboración de una Convención. UNESCO.

UNESCO (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Paris, 17 de octubre de 2003.

Valdés, P. (2007). *Geografía folklórica de Chile, tomo I*. Ediciones Mataquito. Curicó, Chile. Valles, M. (2003). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Yáñez, P. (2002). I Encuentro Nacional de Guitarroneros: Pirque cuna del guitarrón. Ilustre Municipalidad de Pirque. Imprenta Puente Alto.

X. ANEXOS

1. DETALLE DE ENTREVISTADOS PRESENTES EN EL ESTUDIO

| Nº | Nombre de cultor individual o colectivo | Informante | Informante | Observación directa |
|----|--|------------------------------|----------------|---------------------|
| 1 | Agrupación Artesanos por Pirque | Marcela Alejandra Rubio Pino | - | - |
| 2 | Marcela Alejandra Rubio Pino | Ídem. | - | - |
| 3 | Juan Domingo Pérez Ibarra | Ídem. | - | - |
| 4 | Agrupación Guitarra Grande Pircana | Juan Domingo Pérez Ibarra | Fidel Améstica | - |
| 5 | Vigilia por el santísimo sacramento de Jesús | Juan Domingo Pérez Ibarra | - | - |
| 6 | Roberto Enrique Pino Riveros | Ídem. | - | - |
| 7 | Juan Antonio Ferreira Cuadra | Ídem. | - | - |
| 8 | Fiesta Nacional de la guitarra grande Pircana | Juan Domingo Pérez Ibarra | Fidel Améstica | Ariel Fuhrer |
| 9 | Erick Gil Cornejo | Ídem. | - | - |
| 10 | Miguel Andrade Vásquez | Ídem. | - | - |
| 11 | Revista Dedal de Oro | Juan Pablo Yáñez Barrios | - | - |
| 12 | Agrupación Proyecto Ave Fénix | Luis León Vera | - | - |
| 13 | Luis Hernán Antonio Salinas Moreno | Ídem. | - | - |
| 14 | Club de huasos arrieros del Maipo | Fernando Montenegro Gárate | - | - |
| 15 | Fernando Montenegro Gárate | Ídem. | - | - |
| 16 | Asociación gremial (AG) trabajadores Canteros de Colina y afines | Luis Covarrubias H. | - | - |
| 17 | Iván Adán Vargas Pacheco | Ídem. | - | - |
| 18 | Asociación de Cuasimodistas Colina | Juan Martínez | - | - |
| 19 | Griselda Núñez Ibarra | Ídem. | - | - |
| 20 | María Isabel Valencia Araya | Ídem. | - | - |
| 21 | Héctor Arnaldo Rubio Riveros | Ídem. | - | - |
| 22 | Juan Fernando Messina Banda | Ídem. | - | - |
| 23 | Teresa del Carmen Pérez Jara | Ídem. | - | - |
| 24 | Eva Noelia Cabello Meneses | Ídem. | - | - |
| 25 | Miguel Díaz Donaire | Ídem. | - | - |
| 26 | Agrupación de Cuasimodistas nuestra señora del Carmen | Sabina Campos | - | - |
| 27 | Juana Rosa Vicencio Vicencio | Ídem. | - | - |

| | | | | |
|----|--|---------------------------------|-----------------------|---|
| 28 | Carlos Vicencio Correa | Ídem. | - | - |
| 29 | Luis Sergio Pereira Rojas | Ídem. | - | - |
| 30 | Rafael Antonio Arce Vidal | Ídem. | - | - |
| 31 | Carlos Enrique Duarte Vera | Ídem. | - | - |
| 32 | Cuasimodo de la parroquia San Ignacio de Loyola | Gloria Cartajena | - | - |
| 33 | Margarita del Carmen Olivares Villegas | Ídem. | - | - |
| 34 | Marta Contreras Zapata | Ídem. | - | - |
| 35 | Agrupación Huella de Greda | Marta Contreras Zapata | - | - |
| 36 | Joselito Melo | Ídem. | - | - |
| 37 | Iriana Larenas | Ídem. | - | - |
| 38 | Olga Álvarez | Ídem. | - | - |
| 39 | Basilio Mendoza Adasme | Basilio Mendoza Adasme | | |
| 40 | Agrupación de Cuasimodistas de Isla de Maipo | Basilio Mendoza Adasme | Luis Darío Mendoza | |
| 41 | Fiesta de la Virgen de la Merced | Jaime Vargas | Ricardo Orellana | - |
| 42 | Grupo de Bailantes Chinos | Manuel Encina | Ricardo Orellana | - |
| 43 | Portadores del Anda de la Virgen de la Merced | Jaime Vargas | Ricardo García | - |
| 44 | Club de Huasos la Villita | Basilio Mendoza Adasme | - | - |
| 45 | Julio Yáñez Aguilera | Ídem. | - | - |
| 46 | Bania Cerda | Ídem. | - | - |
| 47 | Ismael Contreras | Ídem. | - | - |
| 48 | Orden de los Cuasimodistas de Calera de Tango | Ismael Contreras Cofré | - | - |
| 49 | Cecilia Santelices | Ídem. | - | - |
| 50 | Edgardo Osorio | Ídem. | - | - |
| 51 | Jessica del Carmen Valencia León | Ídem. | - | - |
| 52 | Con Tormento y Pandero | Gonzalo Vargas | Jessica Valencia León | - |
| 53 | Beatriz Cornejo | Ídem. | | |
| 54 | Cuasimodista de Paine de la Iglesia Santa María | Renato Romo | - | - |
| 55 | Ángel Custodio Muñoz González | Ídem. | - | - |
| 56 | Narciso Zúñiga Cepeda | Ídem. | - | - |
| 57 | Fiesta de la trilla a yegua suelta | Narciso Zúñiga Cepeda | - | - |
| 58 | María Elena Quintanilla Catalán | Ídem. | - | - |
| 59 | Agrupación de cultores de cantares y tradiciones de Aculeo | María Elena Quintanilla Catalán | Pedro Pablo Cerda | - |
| 60 | Vigilia a la Virgen del Carmen | María Elena | Pedro Pablo | - |

| | | | | |
|----|---|--------------------------------------|-------|------------------|
| | | Quintanilla Catalán | Cerda | |
| 61 | Cristian Humberto Mardones Rodríguez | Ídem. | - | - |
| 62 | Fiesta de la sagrada Cruz de Mayo de Los Hornos | Cristian Humberto Mardones Rodríguez | - | - |
| 63 | José Manuel Gallardo Reyes | Ídem. | - | - |
| 64 | María Alberta Cartes Rojas | Ídem. | - | - |
| 65 | Juana González Muñoz | Ídem. | - | - |
| 66 | Sergio Trujillo Silva | Ídem. | - | - |
| 67 | Asociación de Artesanos de Pomaire | Rodrigo Toledo | - | - |
| 68 | Juan Daniel Añasco | Ídem. | - | - |
| 69 | Olga Norambuena | Ídem. | - | - |
| 70 | Luis Lizama | Ídem. | - | - |
| 71 | Ana María Irrazával Ramírez | Ídem. | - | - |
| 72 | Gilda Solís Cerda | Ídem. | - | - |
| 73 | Fiesta del Niño Dios de Loica | - | - | Eduardo Carrasco |
| 74 | Fiesta de La Purísima Concepción | Ana María Irrazával | - | - |

2. LISTA DE CULTORES DEL ÁREA DE ESTUDIO

| | Provincia | Comuna | Nombre cultor o expresión | Especialidad PCI |
|----|-----------|--------|----------------------------------|---------------------------|
| 1 | Melipilla | Alhué | Santos Alarcón | Canto a lo divino |
| 2 | Melipilla | Alhué | Agrupación Entre Cerros y Poetas | Canto a lo divino/Humano |
| 3 | Melipilla | Alhué | Carlos Soto Bustamante | Cantor a lo Divino/Humano |
| 4 | Melipilla | Alhué | Trilla a yegua suelta El Asiento | Trilla a yegua suelta |
| 5 | Melipilla | Alhué | Trilla a yegua suelta Talamí | Trilla a yegua suelta |
| 6 | Melipilla | Alhué | Silvia Macías | Santiguadora |
| 7 | Melipilla | Alhué | Rebeca Armijo | Componedora de huesos |
| 8 | Melipilla | Alhué | Humberto Ponce | Chicha y aguardiente |
| 9 | Melipilla | Alhué | Juanita Peña | Textilería/Mantas |
| 10 | Melipilla | Alhué | Eduardo Solís | Cantor a lo Divino/Humano |
| 11 | Melipilla | Alhué | Graciela Viena | Textilería/Mantas |
| 12 | Melipilla | Alhué | Alamiro Menares | Canto a lo divino/Humano |
| 13 | Melipilla | Alhué | Juan César Gutiérrez | Canto a lo divino/Humano |
| 14 | Melipilla | Alhué | Sabina del Carmen | Canto a lo divino |

| | | | | |
|----|-----------|-------------|-----------------------------|--|
| | | | Bustamante | |
| 15 | Melipilla | Alhué | Aladino del Carmen Allende | Canto a lo divino/Humano |
| 16 | Melipilla | Alhué | Bernabé Santibáñez | Canto a lo divino/Humano |
| 17 | Melipilla | Alhué | María Inés Donoso | Canto a lo divino/Humano |
| 18 | Melipilla | Melipilla | Ana Luisa Sánchez | Alfarero/miniaturas |
| 19 | Melipilla | Melipilla | Daniel Reyes | Alfarero |
| 20 | Melipilla | Melipilla | Doris Vallejos | Alfarero/miniaturas |
| 21 | Melipilla | Melipilla | Eduardo Guerrero | Alfarero |
| 22 | Melipilla | Melipilla | Eduardo Muñoz | Alfarero |
| 23 | Melipilla | Melipilla | Elías Veliz | Alfarero |
| 24 | Melipilla | Melipilla | Gerardo Lara | Alfarero |
| 25 | Melipilla | Melipilla | Isabel Almarza | Alfarero |
| 26 | Melipilla | Melipilla | Juana Mendoza | Alfarero |
| 27 | Melipilla | Melipilla | Julia Acevedo | Alfarero |
| 28 | Melipilla | Melipilla | Luis del Carmen Quiroz | Alfarero |
| 29 | Melipilla | Melipilla | María Quiroz | Alfarero |
| 30 | Melipilla | Melipilla | Manuel González | Alfarero |
| 31 | Melipilla | Melipilla | Manuel Rojas | Alfarero |
| 32 | Melipilla | Melipilla | María Teresa Sánchez | Alfarero/miniaturas |
| 33 | Melipilla | Melipilla | Marisol Abarca | Alfarero |
| 34 | Melipilla | Melipilla | Miguel Salinas | Alfarero |
| 35 | Melipilla | Melipilla | Mireya Durán | Alfarero |
| 36 | Melipilla | Melipilla | Miriam Veliz | Alfarero |
| 37 | Melipilla | Melipilla | Octavio Silva | Alfarero |
| 38 | Melipilla | Melipilla | Oscar Malhue | Alfarero |
| 39 | Melipilla | Melipilla | Oscar Veliz | Alfarero |
| 40 | Melipilla | Melipilla | Soledad Valenzuela | Alfarero |
| 41 | Melipilla | Melipilla | Víctor Ulloa | Alfarero |
| 42 | Melipilla | Melipilla | Cristian Rosales | Alfarero |
| 43 | Melipilla | Melipilla | César Silva | Alfarero |
| 44 | Melipilla | Curacaví | Dulces ISA | Gastronomía/Dulces |
| 45 | Melipilla | Curacaví | Luis Húmeres | Contador de historias |
| 46 | Melipilla | Curacaví | Julio Silva | Chichero |
| 47 | Melipilla | Curacaví | Carolina Ceballos | Chichero |
| 48 | Melipilla | María Pinto | Club de huasos María Pinto | Club de huasos |
| 49 | Melipilla | San Pedro | Domingo Pontigo | Poeta y Cantor a lo Divino y a lo Humano |
| 50 | Talagante | El Monte | Luis Sergio Muñoz Vergara | Escritor de Versos |
| 51 | Talagante | El Monte | Lucía Dedina Jiménez Avalos | Cantautora |
| 52 | Talagante | El Monte | Luis Eduardo Armijo Bustos | Componedor de huesos y payador |

| | | | | |
|----|------------|-------------------|---|--|
| 53 | Talagante | Padre Hurtado | Marisol | Confección esclavinas Fiesta de Cuasimodo |
| 54 | Talagante | Padre Hurtado | | Componedora de huesos/Santiguadora |
| 55 | Talagante | Isla de Maipo | Segundo Leiva | Componedor de huesos |
| 56 | Talagante | Isla de Maipo | Abelino Allende | Forjador |
| 57 | Talagante | Isla de Maipo | Víctor Marmolejo | Constructor de hornos |
| 58 | Talagante | Isla de Maipo | Baile religiosos "Diablada" | Fiesta de la virgen de la Merced |
| 59 | Talagante | Isla de Maipo | Camareras | Fiesta de la virgen de la Merced |
| 60 | Talagante | Isla de Maipo | Clubes de huasos | Club de huasos |
| 61 | Talagante | Isla de Maipo | Raíz Isleña | Conjunto Folklórico |
| 62 | Talagante | Isla de Maipo | Fiesta de la vendimia | Fiesta popular |
| 63 | Talagante | Peñaflor | Cuasimodistas de nuestra señora del Carmen Peñaflor | Fiesta de Cuasimodo |
| 64 | Talagante | Talagante | María Olga Espinoza | Locera |
| 65 | Talagante | Talagante | Teresa Olmedo | Locera |
| 66 | Talagante | Talagante | María Luisa Jorquera | Locera |
| 67 | Talagante | Talagante | Club de huasos San Antonio de Naltahua | Club de huasos |
| 68 | Talagante | Talagante | Club de huasos Valle Verde | Club de huasos |
| 69 | Maipo | Paine | Sergio Romero | Criadores de caballos |
| 70 | Maipo | Paine | Alfredo Gárate | Poeta y Cantor a lo Divino |
| 71 | Maipo | Paine | Samuel Cornejo | Cantor a lo Divino |
| 72 | Maipo | Paine | Daysi Mardones | Cantor a lo Divino |
| 73 | Maipo | Paine | Pedro Pablo Cerda | Cantor a lo Divino/Cantor a lo Humano |
| 74 | Maipo | Paine | Luis Humberto Ortiz | Cantor a lo Divino/Cantor a lo Humano |
| 75 | Maipo | Paine | Pedro Manzor | Cantor a lo Divino/Cantor a lo Humano |
| 76 | Maipo | Paine | Ricardo Gárate | Poeta y Cantor a lo Divino |
| 77 | Maipo | Paine | Audoniro Cerda | Cantor a lo Divino/Cantor a lo Humano |
| 78 | Maipo | Paine | Club de Huasos La Esperanza | Club de huasos |
| 79 | Maipo | Paine | David Contreras | Componedor de huesos |
| 80 | Maipo | Paine | Celsa Rodríguez | Chichera/Recetario tradicional |
| 81 | Maipo | Paine | Trilla a yegua suelta | Trilla a yegua suelta |
| 82 | Maipo | Buín | Club de Huasos del Copihual | Club de huasos |
| 83 | Maipo | Buín | Las Criollitas de Buín | Cantoras de rodeo |
| 84 | Maipo | Calera de Tango | Cecilia Santelices | Artesanía en totora |
| 85 | Cordillera | San José de Maipo | Alfonso El Tue | Artesano - Escultor |

| | | | | |
|-----|------------|-------------------|--|---|
| | | | | madera |
| 86 | Cordillera | San José de Maipo | Juan Abarca | Artesano - madera |
| 87 | Cordillera | San José de Maipo | | Textilería/Lana de oveja |
| 88 | Cordillera | San José de Maipo | Cecilia Sandana | Arriero |
| 89 | Cordillera | San José de Maipo | Julio Rodríguez | Componedor de huesos |
| 90 | Cordillera | San José de Maipo | Artesanos | Artesanía |
| 91 | Cordillera | San José de Maipo | Canteros | Cantería |
| 92 | Cordillera | San José de Maipo | Yoyi | Arriero |
| 93 | Cordillera | San José de Maipo | Jaime Vásquez | Arriero |
| 94 | Cordillera | San José de Maipo | Lucho Campos | Arriero |
| 95 | Cordillera | San José de Maipo | | Clubes de huasos |
| 96 | Cordillera | San José de Maipo | Nelson Sánchez | Luthier |
| 97 | Cordillera | Pirque | Bernardo Ulloa | Talabartero -Artesano |
| 98 | Cordillera | Pirque | Asociación de artistas y artesanos de Pirque | Artesanos |
| 99 | Cordillera | Pirque | Chino Panadero | Componedor de huesos |
| 100 | Cordillera | Pirque | Alfonso Rubio | Guitarroneros /Cantor a lo humano/payador |
| 101 | Cordillera | Pirque | Gloria Careaga | Cantor a lo Divino |
| 102 | Cordillera | Pirque | María Ignacia Rubio | Guitarroneros /Cantor a lo Divino |
| 103 | Cordillera | Pirque | Audilio Reyes | Cantor a lo Humano/Cantor campesino |
| 104 | Cordillera | Pirque | Javier Riveros | Guitarroneros /Cantor a lo Divino |
| 105 | Cordillera | Pirque | Encuentro de Guitarroneros | Guitarroneros /Cantor a lo humano/payador |
| 106 | Cordillera | Pirque | Cuasimodo | Fiesta Religiosa |
| 107 | Cordillera | Pirque | Vigilia El Principal | Canto a lo divino |
| 107 | Cordillera | Pirque | Vigilia por Nacimiento | Canto a lo divino |
| 109 | Cordillera | Pirque | Virgen de las Vizcachas | Procesión religiosa |
| 110 | Cordillera | Pirque | Vigilia a la Virgen María en El Principal | Canto a lo divino |
| 111 | Cordillera | Pirque | Canto a la Cruz de Mayo | Canto a lo divino |
| 112 | Cordillera | Pirque | Festival del Folklore Colegio Santos Rubio | Folklore |
| 113 | Cordillera | Pirque | Francisco Gacitúa | Escultor |
| 114 | Cordillera | Pirque | Club de Huasos Los Criollos de Pirque | Club de Huasos |
| 115 | Cordillera | Pirque | Procesión a Virgen de las Vizcachas | Fiesta Religiosa |
| 116 | Chacabuco | Colina | Isidro Morales Chapa | Componedor de huesos |
| 117 | Chacabuco | Colina | | Confección de esclavinas |
| 118 | Chacabuco | Colina | | Club de huasos |
| 119 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas | Fiesta de Cuasimodo |

| | | | | |
|-----|-----------|---------|---|---------------------|
| | | | Quilapilún - Comaico | |
| 120 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas Peldehue | Fiesta de Cuasimodo |
| 121 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas Esmeralda | Fiesta de Cuasimodo |
| 122 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas Reina Norte | Fiesta de Cuasimodo |
| 123 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas Santa Filomena | Fiesta de Cuasimodo |
| 124 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas San Luis | Fiesta de Cuasimodo |
| 125 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas | Fiesta de Cuasimodo |
| 126 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas | Fiesta de Cuasimodo |
| 127 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas | Fiesta de Cuasimodo |
| 128 | Chacabuco | Colina | Agrupación de Cuasimodistas | Fiesta de Cuasimodo |
| 129 | Chacabuco | Colina | Rolando Abarca | Escultor |
| 130 | Chacabuco | Colina | Sandra Albiña | Artesanía en piedra |
| 131 | Chacabuco | Lampa | Club de Huasos Unión Corralera | Club de Huasos |
| 132 | Chacabuco | Lampa | Hermandad de Cuasimodista de Batuco | Fiesta de Cuasimodo |
| 133 | Chacabuco | Lampa | Asociación de Cuasimodistas San José de Lampa | Fiesta de Cuasimodo |
| 134 | Chacabuco | Til-Til | Cuasimodo de Caleu | Fiesta de Cuasimodo |
| 135 | Chacabuco | Til-Til | Baile Chino de Caleu | Baile Chino |
| 136 | Chacabuco | Til-Til | Nelson Villanueva | Baile Chino |
| 137 | Chacabuco | Til-Til | Francisco Miranda | Baile Chino |
| 138 | Chacabuco | Til-Til | Nibaldo Toledo | Baile Chino |
| 139 | Chacabuco | Til-Til | David Miranda | Baile Chino |
| 140 | Chacabuco | Til-Til | Patricio Vilches | Baile Chino |
| 141 | Chacabuco | Til-Til | Daniel Suarez | Baile Chino |
| 142 | Chacabuco | Til-Til | Club de huasos Manuel Rodríguez | Club de huasos |

3. FICHA DE REGISTRO DEL PCI

| 1. METADATA DEL REGISTRO |
|--|
| 1.1 Equipo de registro |
| 1.1.1 Nombre completo del registrador: |
| 1.1.2 Organización / Institución: |
| 1.2 Fecha de registro |
| 1.2.1 Precisión de fecha de inicio de registro Precisión de día, mes y año en que se comenzó a realizar el registro |
| 1.2.2 Precisión de fecha de cierre del registro Precisión de día, mes y año en que se finalizó el registro o por lo menos la etapa correspondiente a un año plazo |

2. PORTADORES DE LA MANIFESTACIÓN

2.1 Identificación de cultor individual

2.1.1 Antecedentes Básicos

2.1.1.1 Rut:

2.1.1.2 Apellido paterno:

2.1.1.3 Apellido materno:

2.1.1.4 Nombres:

2.1.1.5 Género:

Masculino

Femenino

2.1.1.6 Proveniencia Cultural:

Aymara-Mestizo urbano

Chilote

Mapuche urbano

Campesino Valle Central

Mapuche-Lafkenche

Mapuche Huilliche

Colla

Mestizo-Patagónica

Kawésqar

Urbano

Mapuche-Kofkeche

Licán Antay

Mapuche Pehuenche

Otra:

2.1.1.7 Lengua(s):

Castellano

Aymara

Mapudungún

Otra:

2.1.2 Antecedentes de Nacimiento

2.1.2.1 Fecha de Nacimiento:

2.1.2.2 Comuna:

2.1.2.3 Lugar:

2. PORTADORES DE LA MANIFESTACIÓN

2.1.3 Localización

2.1.3.1 Dirección:

2.1.3.2 Comuna:

2.1.3.3 Ciudad:

2.1.4 Antecedentes Educativo-laborales:

2.1.4.1 Nivel educacional:

- Sin educación formal
- Básica incompleta
- Básica completa
- Media incompleta
- Media completa

- Superior incompleta (IP o CFT)
- Superior completa (IP o CFT)
- Superior universitaria incompleta
- Superior universitaria completa

2.1.4.2 Ocupación (aparte de cultor/a de determinada manifestación patrimonial inmaterial):

2.1.4.3 Aproximadamente, a cuánto asciende el ingreso total de su hogar:

- Menos de 182 mil pesos
- Entre 182 mil y 250 mil pesos
- Entre 251 mil y 350 mil pesos

- Entre 351 mil y 500 mil pesos
- Entre 501 y 700 mil pesos
- Más de 700 mil pesos

2.1.5 Antecedentes de formación y financiamiento

2.1.5.1 ¿Cómo se formó en su actividad de cultor/a de patrimonio inmaterial?, ¿Con quién o en qué contexto aprendió usted su práctica?

2.1.5.2 ¿Ha sido depositario de algún fondo público? (incluye fondos municipales)

Si ¿Cuál? _____ No
¿Cuántas veces? _____

2.1.6 Datos de contacto

2.1.6.1 Email:

2.1.6.2 Sitio web:

2. PORTADORES DE LA MANIFESTACIÓN

2.1.6.3 Teléfono móvil:

2.1.6.4 Teléfono red fija:

Recuerde incluir código de área

2.1.7 Actividad del Cultor

2. PORTADORES DE LA MANIFESTACIÓN

Especialidad(es)*: Marque 1 o muchas. Si no aparece en el listado escribala en el recuadro de abajo.

Artesanía

1. Textilería
2. Alfarería, cerámica, loza
3. Orfebrería
4. Cestería
5. Talabartería
6. Cantería
7. Confección de vestuario

Prácticas Musicales

- | | |
|------------------------|-----------------------------------|
| 1. Comparsa de Lakitas | 14. Rabelista |
| 2. Banda de pasacalle | 15. Fabricante de organillos |
| 3. Comparsa de Tarkas | 16. Guitarronero |
| 4. Guitarrero | 17. Constructor de bombos |
| 5. Acordeonista | 18. Kultruntufe |
| 6. Cantoras de rodeo | 19. Constructor de zamponas |
| 7. Cantor a lo humano | 20. Canto comunitario |
| 8. Organillero | 21. Constructor de insts. arcilla |
| 9. Trutrukatusfe | 22. Cantoras(es) campesinos |
| 10. Tañador | 23. Banda de bronces |
| 11. Arpista | |
| 12. Guitarrista | |
| 13. Cantor a lo divino | |

Organización festiva y ceremonial

1. Alférez (andino)
1. Pichinga
2. Purikamani
3. Fiscal
4. Caporal
5. Demandero

Ejecución e interpretación danzaria

- | | |
|-------------------|----------------------------------|
| 1. Baile chino | 11. Baile kullacas |
| 2. Baile danzante | 12. Baile gitano |
| 3. Baile turbante | 13. Baile kallawallas |
| 4. Baile chuncho | 14. Baile antawaras |
| 5. Chinchinero | 15. Baile sambos caporales |
| 6. Baile moreno | 16. Diabladas |
| 7. Bailes indios | 17. Baile religioso norte grande |
| 8. Baile tobas | 18. Danza vidala |
| 9. Baile tinku | 19. Baile instrumento grueso |
| 10. Cueca | |

Alimentos y culinaria

1. Dueño establecimiento
2. Ejecutor recetario domést/trad

Medicina tradicional

- | | |
|-------------------------|----------------|
| 1. Yerbatero | 5. Machi |
| 2. Componedor de huesos | 6. Curandero |
| 3. Yatiri | 7. Kallahualla |
| 4. Qulliri | |

Literatura oral

- | | |
|---------------|------------------|
| 1. Mentiroso | 4. Wewpife |
| 2. Declamador | 5. Poeta popular |
| 3. Narrador | |

Juegos tradicionales

1. Taba

Tecnologías tradicionales

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| 1. Carpintería de ribera | 5. Técnicas pesqueras trad. |
| 2. Construcción en madera | 6. Técnicas ganaderas y past. |
| 3. Construcción en adobe | 7. Construcción de hornos fin gast. |
| 4. Técnicas agrícolas trad. | |

Rescate, enseñanza y/o dif. lenguas orig.

- | | |
|---------------|-------------|
| 1. Castellano | 6. Kunza |
| 2. Mapudungún | 7. Colla |
| 3. Aymara | 8. Rapa Nui |
| 4. Quechua | 9. Yagán |
| 5. Kawésqar | |

Otra:

3. PORTADORES DE LA MANIFESTACIÓN

3.1 Identificación de cultor colectivo

3.1.1 Antecedentes Básicos

3.1.1.1 Nombre de la agrupación o colectivo:

3.1.2 Nivel de formalización de la agrupación o colectivo

3.1.2.1 ¿Tiene personalidad jurídica? Si No

3.1.2.2 Rut (en caso de tener personalidad jurídica):

3.1.2.3 Número de integrantes de la agrupación Mujeres Hombres Total
(En el recuadro agregar número por género)

3.1.2.4 ¿La agrupación o colectivo tiene directiva vigente? Si No

3.1.2.5 Frecuencia de las reuniones:

1 vez a la semana

2 a 3 veces al mes

1 vez al mes

1 vez cada tres meses

1 vez cada seis meses

1 vez al año

3.1.3 Fuentes de financiamiento

3.1.3.1 ¿Ha sido/es depositario de algún fondo público? (incluye fondos municipales)

Si ¿Cuál? _____ No
¿Cuántas veces? _____

3.1.3.2 ¿Ha tenido o tiene actualmente una fuente de financiamiento privada?

Si ¿Cuál? _____ No

3.1.3.3 ¿Ha financiado su agrupación por medio de actividades/proyectos autogestionados?

Si ¿Cuáles? _____ No

3.1.4 Antecedentes de creación de la agrupación o colectivo

3.1.4.1. Fecha*:

Si no conoce la fecha exacta ingrese el año

3.1.4.2 Comuna:

| | |
|---|--|
| 3.1.4.3 Lugar: | |
| 3.1.5 Localización | |
| 3.1.5.1 Dirección: | |
| 3.1.5.2 Comuna: | 3.1.5.3 Ciudad: |
| 3.1.6 Datos de contacto | |
| 3.1.6.1 Email: | |
| 3.1.6.2 Sitio web: | |
| 3.1.6.3 Teléfono móvil: | |
| 3.1.6.4 Teléfono red fija: | <i>Recuerde incluir código de área</i> |
| 3.1.7 Actividad del Cultor Colectivo | |

Especialidad(es)*: Marque 1 o muchas. Si no aparece en el listado escribala en el recuadro de abajo.

Artesanía

1. Textilería
2. Alfarería, cerámica, loza
3. Orfebrería
4. Cestería
5. Talabartería
6. Cantería
7. Confección de vestuario

Prácticas Musicales

1. Comparsa de Lakitas
2. Banda de pasacalle
3. Comparsa de Tarkas
4. Guitarrero
5. Acordeonista
6. Cantoras de rodeo
7. Cantor a lo humano
8. Organillero
9. Trutrukaturfe
10. Tañador
11. Arpista
12. Guitarrista
13. Cantor a lo divino

14. Rabelista
15. Fabricante de organillos
16. Guitarronero
17. Constructor de bombos
18. Kultruntufe
19. Constructor de zamponas
20. Canto comunitario
21. Constructor de insts. arcilla
22. Cantoras(es) campesinos
23. Banda de bronces

Organización festiva y ceremonial

1. Alférez (andino)
2. Pichinga
3. Purikamani
4. Fiscal
5. Caporal
6. Demandero

Ejecución e interpretación danzaria

1. Baile chino
2. Baile danzante
3. Baile turbante
4. Baile chuncho
5. Chinchinero
6. Baile moreno
7. Bailes indios
8. Baile tobas
9. Baile tinku
10. Cueca
11. Baile kullacas
12. Baile gitano
13. Baile kallawallas
14. Baile antawaras
15. Baile sambos caporales
16. Diabladas
17. Baile religioso norte grande
18. Danza vidala
19. Baile instrumento grueso

Alimentos y culinaria

1. Dueño establecimiento
2. Ejecutor recetario domést/trad

Medicina tradicional

1. Yerbatero
2. Componedor de huesos
3. Yatiri
4. Qulliri
5. Machi
6. Curandero
7. Kallahualla

Literatura oral

1. Mentiroso
2. Declamador
3. Narrador
4. Wewpife
5. Poeta popular

Juegos tradicionales

1. Taba

Tecnologías tradicionales

1. Carpintería de ribera
2. Construcción en madera
3. Construcción en adobe
4. Técnicas agrícolas trad.

5. Técnicas pesqueras trad.
6. Técnicas ganaderas y past.
7. Construcción de hornos fin gast.

Rescate, enseñanza y/o dif. lenguas orig.

1. Castellano
2. Mapudungún
3. Aymara
4. Quechua
5. Kawésqar
6. Kunza
7. Colla
8. Rapa Nui
9. Yagán

Otra:

4. IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

4.1 Identificación de la manifestación

4.1.1. Nombre de la manifestación a registrar

4.1.1.1 Otros nombres de la manifestación a registrar

4.2 Tipología de la manifestación

4.2.1 Ámbitos del Patrimonio Inmaterial (UNESCO)

- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial
- Usos sociales, rituales y actos festivos
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo
- Técnicas artesanales tradicionales

4.3 Localización de la manifestación

4.3.1 Región de localización de la manifestación

4.3.1.1 Provincia de localización de la manifestación

4.3.1.1.1 Comuna de localización de la manifestación

4.3.2 Ciudad o pueblo de localización de la manifestación

4.3.3 Referencia de localización de la manifestación

5. CARACTERIZACIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

5.1 Caracterización

5.1.1 Motivo de la manifestación
Causa o razón que mueve, convoca la manifestación

5.1.2 Convocantes de la manifestación
Identificación de agentes articuladores, gestores que provocan o ayudan a posibilitar la existencia y manifestación del patrimonio aludido

5.1.3 Dimensiones de la manifestación

Cualidad o cualidades presentes en la manifestación en relación a su pertinencia o significado para el grupo humano que le es propia

- Sagrado
- Profano
- Ritual
- Cotidiano
- Educativo
- Artístico
- Productivo
- Comercial
- Investigativo

5.1.4 Condición del emplazamiento de la manifestación

- Superficial terrestre (a cielo abierto)
- Superficial terrestre (al interior de uno o más inmuebles)
- Subterráneo
- Marítimo

5.1.5 Idioma / distinción dialectal de la manifestación

Identificación de el o los idiomas en los cuales se expresa la manifestación en cuestión

5.2 Temporalidades de ocurrencia

5.2.1 Fecha de ocurrencia de la manifestación

Fecha o fechas en que ocurre la manifestación (frecuencia de la manifestación)

5.2.2 Horario de la manifestación

Horarios involucrados durante la manifestación

6. DESCRIPCIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

6.1 Antecedentes históricos

6.2 Descripción formal de la manifestación

Descripción de la manifestación en sí, los procesos de producción de ésta y de su transmisión cultural

7. FACTORES DE RIESGO DE LA MANIFESTACION (Cultor)

7.1 Dedicación que el cultor/a (individual o colectivo) le entrega a su práctica.
(Número de horas semanales dedicadas a la práctica de la manifestación)

Nº de horas a la semana: _____

7.2 ¿Usted puede sustentarse económicamente practicando su saber o actividad, o debe recurrir a otras fuentes laborales?

7.3 En su caso personal, ¿Qué es lo que lo motiva a seguir desarrollando este arte o saber popular?

7.4 Usted enseña o transmite su saber o arte a alguna persona.

Si ¿Quién es? _____ No

¿Desde cuándo? _____

7.5 Cuando usted comenzó, ¿cuántas personas practicaban este arte o saber popular? _____

7.6 ¿Cuántas personas (cultores) actualmente siguen desarrollando esta actividad? _____

7.7 ¿Cuántos han dejado de practicar dicho arte/saber popular y por qué? _____

7.8 En el contexto de transmisión y mantención de la práctica, ¿qué aspectos o elementos dificultan o entorpecen la enseñanza a las nuevas generaciones (sus discípulos o aprendices)?

- Falta de espacios para su transmisión
- Dificultades de acceso a los insumos materiales requeridos por la práctica
- Desmotivación de los aprendices para continuar con la tradición
- Ausencia de jóvenes o aprendices interesados
- La enseñanza de esta actividad requiere de mucho tiempo de preparación
- La ejecución o creación posee una alta complejidad, es difícil de aprender (discípulos)
- Pérdida de la lengua originaria en que se transmite
- Otros: _____

7.9 ¿Cree usted que se va a seguir desarrollando o va a continuar viva esta tradición o saber en este lugar (comunidad)?

Si No

Porqué _____

7 FACTORES DE RIESGOS DE LA MANIFESTACION (Comunitarios y externos)

7.10 ¿La comunidad participa de la manifestación?

Si ¿De qué manera? _____ No

7.11 En el caso de que la comunidad participe ¿Cuál es la frecuencia de dicha participación?

7.12 Espacios de realización de las manifestaciones:

- Talleres
- Encuentros
- Reuniones sociales/familiares

- Fiestas tradicionales
- Ferias
- Festivales/Carnavales
- Otros:

7.13 Respecto a la transmisión de la manifestación ¿hay elementos que dificulten el acceso de la comunidad? (ejemplo: difusión, infraestructura, etc.)

Si ¿Cuál/es? _____ No

7.14 Identifique a los principales líderes de la comunidad (y/o agrupación) que organizan, mantienen y/o dan continuidad a las tradiciones y prácticas.

7.15 En el contexto de realización de la manifestación, ¿qué factores dificultan o entorpecen el vínculo de la comunidad con la manifestación? Fundamente y/o contextualice las alternativas marcadas.

- Problemas de infraestructura
- Falta de recursos económicos
- Falta de apoyo de la comunidad
- Falta de apoyo de las instituciones públicas
- Perdida o expropiación del espacio donde se realizan las manifestaciones
- Influencia negativa del turismo
- Cambio del concepto religioso
- Procesos migratorios
- Desvalorización monetaria o falta de mercados para comercialización de los productos derivados de la practicas vinculadas al PCI
- Cambios en el medioambiente, desastres naturales, entre otros.
- Otros: _____

| | |
|---|-----------------------------|
| 7.16 ¿Existe interés de la comunidad para mantener la tradición o práctica? | |
| Si <input type="checkbox"/> | No <input type="checkbox"/> |
| ¿De parte de quienes? | |
| <input type="checkbox"/> Niños | |
| <input type="checkbox"/> Jóvenes | |
| <input type="checkbox"/> Adultos | |
| <input type="checkbox"/> Ancianos | |
| 7.17 ¿Existen vínculos entre los cultores y su práctica inmaterial y las instituciones administrativas, de educación y culturales locales?(tanto públicas como privadas) | |
| Si <input type="checkbox"/> Identificar instituciones _____ | No <input type="checkbox"/> |
| 7.18 ¿Se ha registrado la manifestación anteriormente? (si forma parte de un inventario, si se han generado registros escritos o documentales audiovisuales, registros fotográficos etc.) | |
| 8. ANEXOS | |

4. CONSENTIMIENTO INFORMADO

Estudio: Registro del Patrimonio Cultural Inmaterial Rural y Caracterización de sus Cultores en la región Metropolitana

Estimado (a) Sr. (Sra.):

Usted ha sido seleccionado dentro de las personas o agrupaciones que participará del “Estudio registro del patrimonio cultural inmaterial rural y caracterización de sus cultores en la región Metropolitana” desarrollado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) dirección regional región Metropolitana, con el propósito de identificar, registrar y caracterizar las manifestaciones del PCI ubicadas en las zonas rurales de la región Metropolitana.

Para esto, hemos diseñado un estudio que contempla la aplicación de una ficha de registro a algunos de los cultores individuales o colectivos de 18 comunas rurales de la región Metropolitana. En esta investigación los participantes voluntariamente responderán en forma verbal a las preguntas realizadas por un equipo de investigación. Para poder procesar en detalle todas sus inquietudes y opiniones, las entrevistas serán

grabadas con audio y/o video, registradas fotográficamente y las fichas serán tabuladas, para su posterior análisis. Para su tranquilidad, le aseguramos que la información recolectada será utilizada para esbozar estrategias orientadas a la salvaguardia de estas manifestaciones culturales. Asimismo, se les hará firmar un documento de autorización en virtud de lo dispuesto en la Ley 19.628, sobre protección de la vida privada, a la recolección de datos personales y sensibles, que se produzcan como consecuencia de las fichas de estudio. Respecto al informe, este será publicado en un sitio web por parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) el cual hará uso de la información y las conclusiones con miras a la salvaguardia de estas manifestaciones culturales, como lo estipula el Eje Patrimonio de la Política Cultural Regional 2011-2016 de la región Metropolitana.

Riesgos y Molestias Posibles.

Como se trata de una investigación a través de conversaciones, las molestias que podrían generarse en los participantes son:

- Pérdida de tiempo destinado a otras actividades.
- Sensación de invasión del espacio privado.
- Incomodidad frente a ciertas preguntas.

Sin embargo, no se proyectan daños secundarios ni riesgos para los participantes. El estudio no implicará ningún costo económico para ellos.

Le recordamos que al participar de este estudio, está generando un aporte en la evaluación social de la Política Pública Cultural, como también del impacto social que estos tienen en distintas zonas rurales de nuestro país. Con la información obtenida se trabajará para tomar decisiones técnicas respecto a la salvaguardia de estas manifestaciones culturales.

Acceso a la Información

Como participante usted podrá siempre preguntar e intentar resolver sus dudas acerca de la investigación de la que está siendo parte, por parte del equipo de investigación.

Reversibilidad de la Decisión

Usted podrá retirarse del estudio en cualquier momento, sin repercusión alguna sobre usted. Además, si las reuniones ya fueron realizadas, podrá solicitar el retiro de sus

datos, si así lo estimase conveniente.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Por medio del presente documento, yo, _____,
declaro que mi participación en el “Estudio registro del patrimonio cultural inmaterial rural y caracterización de sus cultores en la región Metropolitana”, es absolutamente voluntaria, considerando que he sido informado oportunamente de sus objetivos y que no conllevará riesgos para mi persona, mi familia o mi comunidad.

Firma del Participante

Fecha:

5. AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

DECLARACIÓN JURADA SIMPLE DEL CULTOR/A INDIVIDUAL O COLECTIVO

En, con fecha de de 2012,
yo, Rut
....., con domicilio en,
ciudad, comuna o localidad de, autorizo al Consejo
Nacional de la Cultura y las Artes Región Metropolitana, en virtud de lo dispuesto en la Ley
19.628 sobre protección de la vida privada, a la recolección de datos personales y sensibles,
que se produzcan como consecuencia de las fichas de estudio del *Registro del Patrimonio
Cultural Inmaterial Rural y Caracterización de sus Cultores/as en la Región
Metropolitana*. Además autorizo la publicación de estos datos personales y sensibles en la
edición que reúna las fichas del estudio antes mencionadas, como también su publicación en
el **Sistema de Información para la Gestión Patrimonial**, a cargo de la Sección de
Patrimonio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Asimismo, en virtud de la Ley 17.336 sobre propiedad intelectual, autorizo por este acto al
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región Metropolitana a reproducir en cualquier
soporte, para con un fin exclusivamente cultural, científico o didáctico, el material fotográfico
recabado de mi persona, obra y/o proceso de creación para ser incluidos en la publicación del
mencionado estudio y en el registro nacional ya indicado.

.....
FIRMA