

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN QUINCHAMALÍ: UNA RADIOGRAFÍA DEL MOMENTO TRADITION AND INNOVATION IN QUINCHAMALÍ: AN X-RAY OF THE MOMENT

Javiera Cartes, Martín Gaete, Martín Letelier, Antonia Moreno, Remigio Núñez,
Matilde Palma.

RESUMEN

Investigamos a las/os alfareras/os de la zona de Quinchamalí para establecer una comparativa histórica y un quiebre respecto algunas de las bibliografías leídas antes de la experiencia etnográfica. Esto, con el fin de determinar si las formas de producción de las/os alfareras/os han variado con el tiempo, en base a los procesos inducidos por la modernidad que han condicionado las estructuras tradicionales de la forma de producir o crear la alfarería, introduciendo así una ruptura en su tradición. Junto con lo anterior, se indagó acerca de la existencia de un “canon” que rige la tradición alfarera, o si esta puede o no incurrir en una innovación en cuanto a sus procesos de producción. Se otorgó especial atención a la cadena operativa de la producción alfarera en donde se reconoció aquel paradigma implícito antes nombrado, la tradición. Por esto, nos guiamos sobre si ¿es el objeto alfarero concebido con una finalidad cultural ligada a una tradición o es más bien una mercancía que pasa por cambios e innovaciones?

Palabras Claves: greda, tradición, innovación, alfarería, Quinchamalí, ornamental.

RELATO ETNOGRÁFICO

Por la autopista del Itata, que atraviesa a las regiones del Ñuble y Bío-Bío, y a 31 kilómetros al suroeste de Chillán, la capital regional del Ñuble, se encuentran Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Atravesados por el estero Colliguay, que baja desde el río Ñuble en dirección norte-sur, sus habitantes, que en Quinchamalí son alrededor de 1.279 personas, según el CENSO de 2017, (INE, 2017), representarían algo así como un 0,8% de la población de Chillán. Gran parte de estas personas habitan en viviendas dispersas por las pocas calles del pueblo y sus alrededores, y varias y varios son alfareras y alfareros. Portadoras, difusoras y manufactureras de un estilo de cerámica o loza negra brillante, que puede ser, dependiendo del sector y de la familia, utilitaria y/o ornamental, este oficio dice tener probables raíces en el pasado precolombino de la zona. García Roselló (2008), recoge en su texto una cita de Valenzuela (1957) quien hablaba de los orígenes alfareros de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca como un oficio nacido desde las poblaciones nativas de la zona: “Durante la época colonial una reducción de indios Pehuenches o mapuches que dejaron sentada fama de hábiles alfareros” (Valenzuela 1957: 28, en García Roselló, 2008, Mazzini, 1936). Montecino (1986) y Lago (1958), también ubican el origen de la cerámica de Quinchamalí en el pasado precolombino y

colonial, denominando a la zona como un “pueblo de indios”, que se desarrolló en tiempos coloniales, y que desde esa época, ya tenía fama por su tradición alfarera y más tarde por estar su expresión ligada a la vida y necesidades del campo chileno. Esta idea volvió a ser mencionada en algunas de las entrevistas realizadas durante el trabajo etnográfico, pues la profesora de la escuela de Quinchamalí, María Ester Gutiérrez, nos dice que:

Nosotros hicimos una recreación en el paseo peatonal acá en Chillán de Quinchamalí en fotografías antiguas. Y ahí yo aprendí que Quinchamalí, en el año mil quinientos y tanto, estaba poblada por gente mapuche, o de origen mapuche. Era un sector mapuche, y la greda partió por los mapuches. Porque ellos empezaron a ver con qué, en qué guardar sus semillas y sus cosas entonces ellos empezaron a hacer vasijas de greda. Encontraron esta tierra generosa, y empezaron a ver qué les resultaba, y las vasijas eran una buena opción y empezaron a guardar ahí, en la greda. (M. E. Gutiérrez, 07 de mayo de 2014)

Lo que sabemos es que la práctica se mantiene hasta el día de hoy. Y en el marco de esta investigación, mujeres y hombres que realizan el oficio, amablemente aceptaron conversar con nosotros y mostrarnos su trabajo, que fue, y en ocasiones sigue siendo, más que una manufactura turística, una sacrificada e inusual forma de ganarse la vida.

(...)pero no alcanza para vivir. Tendríamos que trabajar, así como cuando era joven yo, ¡que a veces dormía 1 hora! ¡Si así es este trabajo aquí... a mí me tocó sola! planificar, hacer toda mi casa, hacer loza, porque a mi marido no le daba, no le daba la plata para edificarla, así que ahí empezamos a edificar y me tocó prácticamente sola. (M. Vielma, 11 de mayo de 2024)

En la bibliografía utilizada y consultada previamente a la experiencia de terreno, se destacan los siguientes trabajos que se utilizarán como antecedentes bibliográficos: “Quinchamalí, Reino de Mujeres” (Montecino, 1986); “Etnoarqueología de la producción cerámica: identidad y territorio en los valles centrales de Chile” (García Roselló, 2008); “Tradición tecnológica y variaciones técnicas en la producción cerámica mapuche” (García Roselló, 2009); la edición N° 11-12 de la “Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile” (Lago, 1958); “Arte popular Chileno, la Técnica Cerámica en Quinchamalí” (Brito, 1959), y “Cerámica Chilena de Quinchamalí, llamada también de Chillán” (Mazzini, 1936). También estarán presentes los textos que se utilizarán como marco teórico y analítico: “La invención de la Tradición” (Hobsbawm, 2002), “Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad” (García Canclini, 1990), y por último, “Modernidad Líquida” (Bauman, 2022).

Con estas bases, la problemática la abordaremos desde el conocimiento del o la productora sobre la materialidad, junto con sus propios saberes artesanos de la tradición. En su conjunto, fue posible reparar que, en dichas bibliografías, no se expresa una proximidad actual con Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, además, de ser escritos diseñados desde y por un observador con énfasis en la materialidad misma, y no con atención suficiente en la voz del sujeto detrás del trabajo alfarero. Por lo mencionado, decidimos destacar en específico, aquellos textos que jugarán un papel crucial para desplegar nuestra investigación. Ellos son: El escrito de Sonia Montecino, quién trabajó durante los años ochenta en Quinchamalí. Esta autora expresa en su libro “Quinchamalí, Reino de Mujeres” profundidad hacia la vida y la excepcionalidad de Quinchamalí como un espacio límite y exclusivamente propio de lo femenino (Montecino, 1986). Por lo mismo, la autora Montecino gira, en su escrito, hacia el rol de las mujeres como agentes activos de Quinchamalí, quienes han sido la contribución principal a su patrimonio alfarero. Aquí identificamos un primer quiebre respecto de la realidad actual de Quinchamalí, pues el hombre pasa de ser un apoyo oculto en la producción de cerámica, a ser hoy, en ocasiones, reconocido como un alfarero de oficio.

Por otra parte, en “La invención de la Tradición” (Hobsbawm, 2002), se aborda el término “tradición” desde una definición clásica, interpretando la construcción de las tradiciones como espacios inventados bajo las necesidades de legitimidad y cohesión social (Hobsbawm, 2002). La tradición existe en cuanto un grupo humano necesite configurar un sentido de identidad a una situación determinada, que justamente es acompañado por la modernidad (Hobsbawm, 2002). En tanto, Hobsbawm define costumbre como aquel hacer práctico, flexible, sujeto a cambios o adaptaciones que la comunidad o sociedad necesite para Hobsbawm son bases comunitarias naturales, partes de una cotidianeidad en la que el grupo humano se refleja dinámicamente, y que no poseen rigidez e invención, a diferencia de las “tradiciones inventadas”.

Néstor García Canclini (1990), nos explica el cruce entre lo tradicional y lo moderno, que es el lugar en donde se desarrollan culturas híbridas que constituyen a la modernidad misma. Desde lo latinoamericano, García Canclini las define como la cuna de su modernización, con una mezcla de elementos locales “tradicionales” e innovaciones externas (García Canclini, 1990). Dichas hibridaciones responden a las nuevas identidades y dinámicas que existen estratégicamente en la modernidad. Un punto clave dentro de todo lo que aborda, es la concepción de “tradición”, un elemento activo que se configura continuamente en diálogo con ella (García Canclini, 1990). La modernidad entonces reubicaría a lo tradicional, y la tradición se volvería híbrida ante las prácticas culturales.

Por lo anterior, la producción de alfarería suponía una forma de trabajo para solventar el costo de la vida. Pero esto ha mutado, pues las lógicas artísticas, productivas, de venta, manufactura y trabajo en

todo Chile, y en todas sus profesiones y oficios, específicamente en el caso de la loza de Quinchamalí, se han visto afectadas por la puesta en marcha de un sistema de libre mercado.

En Chile hay muchos oficios, y que de alguna manera fueron perdidos por no darle la dignidad a ese trabajo(...) Era más caro, pero duraba más. Nos industrializamos en todos los sentidos al meter, al permitir el mercado... Esta entrada masiva del comercio extranjero. No se protegió. (G. García, 06 de mayo de 2024)

Por esta transformación, y las consecuencias que ella genera en un núcleo productivo y artístico específico, que es Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, se genera un momento sociohistórico en la zona que nos hace cuestionarnos: ¿cómo y cuáles han sido las transformaciones que la modernización y el paso a un sistema económico neoliberal han suscitado en la práctica de la alfarería en estas localidades?

El abordaje teórico de nuestra etnografía tomará lo que el filósofo y sociólogo británico-polaco Zygmunt Bauman ha propuesto como “Modernidad Líquida”; cuyas principales características se pueden ver reflejadas en la situación del oficio locero en Quinchamalí. La intensidad de una modernización en pleno transcurso y apogeo, la vida y las formas en que la sustentamos, se tornarían en una suerte de líquido, sin forma sólida, incapaz de mantenerse en una forma estable y fija, generando innovaciones productivas por los factores modernizadores que alteran a la producción:

Esta modernidad se vuelve “líquida” en el transcurso de una ‘modernización’ obsesiva y compulsiva que se propulsa e intensifica a sí misma, como resultado de la cual, a la manera del líquido (...), ninguna de las etapas consecutivas de la vida social puede mantener su forma durante un tiempo prolongado. (Bauman, 2022 [2013]p.17)

38

La disolución o “licuefacción” de los modos de vida que podemos llamar “tradicionales”, por no estar incluidos en un marco de “modernidad líquida”, son producidos por una expansión constante y a ritmos acelerados del mercado y por tanto de la oferta de nuevas opciones de subsistencia mucho más rentables que modos precapitalistas como lo es el oficio de las loceras, pero no por ello más concretos o sólidos:

Aferrarse al suelo no es tan importante si ese suelo puede ser alcanzado y abandonado a voluntad, en poco o en casi ningún tiempo. Por otro lado, aferrarse demasiado, cargándose de compromisos mutuamente inquebrantables, puede resultar positivamente perjudicial, mientras las nuevas oportunidades aparecen en cualquier parte. (Bauman, 2022 [2013]p.19)

Esta modernidad, tornada en un sustrato líquido, estaría coartando y transformando algunos de los aspectos de la **cadena operativa** (García Roselló, 2008), de la producción y fabricación de cerámica en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, amenazando con cambiar o acabar con partes de ella.

El común de los relatos entregados por las loceras converge en una misma cuestión: “después de mí, nadie sigue con el oficio” (A. Osorio, 10 de mayo de 2024); “yo me voy con el oficio” (D. González, 7 de mayo de 2024); “cada vez vamos quedando menos” (C. Montti, 8 de mayo de 2024). Casi en su totalidad, las mujeres loceras que poco a poco llegan a la senectud, concuerdan en el punto de que ellas, sea tanto en sus familias como también en el pueblo, son las últimas loceras de Quinchamalí. Son la última generación de sus familias cuyo estilo de vida estuvo ligado a la tierra, herederas de una tradición de vida en el trabajo, criadas en una época donde la vida es sostenida en el esfuerzo y en una íntima relación con la tierra: “La tierra provee” (F. Mariángel, 9 de mayo de 2024). Pocas eran las opciones u oportunidades para trabajar fuera de lo que el territorio y la tradición campesina ofrecía en la vida de las loceras que nacieron, crecieron y se criaron en el campo, aprendiendo el oficio de la greda, propio de Quinchamalí y de Santa Cruz de Cuca.

Es duro permanecer en un oficio que va perdiendo su sentido a través del tiempo, la modernización de la vida y de la sociedad incluye también la inserción de nuevas formas, métodos y artefactos para la vida diaria. Así, junto con la pérdida del valor “útil” que en algún momento se le habría dado a la loza de Quinchamalí, la inclusión de un mercado mucho más abierto y en constante expansión; el acceso a la globalidad y por tanto a elementos, bienes o materias primas importadas; la mayor oferta de posibilidades y acceso a mayores privilegios, son factores que tornan estilos de vida precapitales, como lo es la producción de la greda artesanal, a estilos de vida y de subsistencia basados en el capital y la producción. Muchos son los relatos de las loceras y de sus familias que ya a partir de los años 1990 y 2000, encuentran acceso a nuevas oportunidades y horizontes en donde disponer sus energías y propósitos, oportunidades que a fin de cuentas brindan un sustento mucho más seguro para sostener la vida propia y de la familia. Las posibilidades más amplias de enviar a estudiar a los hijos a la ciudad (Chillán, Concepción o Santiago) evidencia una nueva realidad inscrita en procesos modernizadores que involucran, además de la necesidad de emigrar (Baumann, 2022 [2013]) (especialmente en la generación que suceden a las alfareras), una desafección del origen campesino-indígena producto de una obligación a acceder a nuevas oportunidades que aseguren un modo de vida mucho más sostenible y sin tener que pasar por las vivencias de pobreza y esfuerzo laboral y de vida de la experiencia tan arraigada en la vida de campo y por tanto de las loceras.

La cadena operativa contendría las maneras propias del proceso de elaboración de la cerámica o loza (Creswell, 1976: 6), siendo ésta una “serie de operaciones que llevan de una materia prima en estado natural al estado fabricado” (Creswell, 1976: 6). Ella, como herramienta, permitiría correlacionar al mismo tiempo a la materia, el pensamiento y la naturaleza de la organización social de cada grupo

(Lemonnier 1983; 1993; Roselló, 2009). Esta seriación de técnicas construiría al proceso productivo, a la vez que una o más secuencias de cadenas operativas serían las responsables de definir, forjar, cambiar o mantener una tradición y la tecnología que los grupos utilicen (Roselló, 2009). Según los testimonios recopilados a través de entrevistas en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, y nuestro criterio para ordenarlos, la cadena operativa de esta zona estaría compuesta por dieciséis pasos, y se ordenaría de la siguiente manera:



Figura 1: Regina Pino enseñando las materias primas necesarias para elaborar una pieza.
Fecha: 07 de mayo de 2024, Autor: Javiera Cartes, Archivo personal.

40

La obtención de la greda

La greda negra, principal componente de la arcilla con la que se fabrica la cerámica de la zona, es extraída desde minas o “vetas”, generalmente no muy grandes, que están bajo tierra. Ellas se ubican, en su mayoría, por el camino a Santa Cruz de Cuca, en el cerro San Pedro o en algunos otros predios de Sucesión Ulloa (García Roselló, 2008). Estos terrenos, hoy en manos de privados, no abren ni habilitan el espacio para la extracción de greda por parte de alfareras y alfareros. Esta situación, amenazaría con cortar de raíz el oficio de la alfarería, pues supone en primer lugar, una amenaza a la seguridad de las y los alfareros (quienes son incluso reconocidas como “tesoros humanos” o “guardianas de conocimiento” por la UNESCO), y una barrera para la obtención de la materia prima con la que se produce a la materialidad y se mantiene, finalmente, un estilo de subsistencia y una tradición.

(...) lo tomaron privados. Eran unos viejitos antiguos aquí y lo tomaron los herederos, vendieron, entonces no quieren dar, y prácticamente nosotros tuvimos que robar. Como no eran de aquí, nosotros sacábamos. Pero ahora estamos sonados porque el caballero hizo casa ahí y está ahí po, y en las noches, a las 3 de la mañana cuando se le ocurre manda disparos... (M. Vielma, 11 de mayo de 2024).

Ese es otro problema que hay con la greda, nosotros íbamos a buscar greda allá a San Vicente (...) Yo ahora la compro a una señora que vive pa' allá pa' abajo que la vendía, pero ahora ella no es dueña del pedazo de dónde sacábamos greda, así que ahora no sé cómo hacerlo pa' sacar greda, porque yo me estoy haciendo de la que saqué del año pasado... Entonces ahora voy a tener que buscar a alguien que me venda.... Aquí casi todos tienen greda gruesa.... Yo voy a trabajar hasta cuando mis manos me den nomás, no voy a trabajar más... (M. Fuentes Carrizo, 11 de mayo, 2024)

(...) Pero ya están loteando todos los campos, ya no va a haber greda, no va a haber nada. Lo malo es que dicen "ojalá no muera la artesanía" ¿Cierto? pero es que va a morir, sí o sí va morir (...) Hay poca ayuda, y eso que tienen... hay harto grupo, dos o tres grupos (...), porque de qué me sirve meterme en un grupo si no hay ninguna cooperación, nada. Por último, véndannos greda, pero véndanla un poco más barata, no importa que no la regalen. Imagínate que esta greda tenemos que, la verdad de las cosas, tenemos que andar sacando, robando se puede decir, porque meterse a un predio ajeno ya es robar, sacamos greda así a la mala nomás. El municipio debería comprar ese pedazo de tierra y dejarlo para todos los alfareros. (E. Sepúlveda y su hijo Luis, 08 de mayo de 2024)

41

La preparación de la greda, su armado y proceso de "Oreado"

La greda, para ser trabajada, debe ser mezclada con greda amarilla, que se puede hallar en las vaguadas cercanas al pueblo, por arena y por tierra roja, también posible de obtener de los esteros de la zona. Esos elementos son unidos por las y los artesanos, quienes después de hacer la mezcla, remojan la greda, para pisarla con manos y/o pies. El pisado o amasado se definirá según la cantidad de greda que se tenga, o por la técnica particular de cada alfarera o alfarero, para en un tiempo de aproximadamente una hora, disponer de una mezcla homogénea para moldear una pieza. Después la pieza se empieza a armar y moldear, para luego dejarla secándose u "Oreándose" (García Roselló, 2008). Posterior a este paso, se "compone", es decir, se le hacen las partes a la

pieza de greda, las figuritas que necesita para completarse, para luego dejarla secando nuevamente.

Y, el proceso de la greda, yo la echo a remojar en una jarra, después que le hago todo el proceso de echarla a remojar, después ya cuando ya está blanda como pa poder pisarla, le echo la arena, arena especial, ahí yo veo la cantidad de arena que le echo, y después ya la piso, la piso con el pie, y después que ya está pisada la greda ahí empiezo a armar (...) Después de ya estar pisa la greda empiezo a armar, luego bueno esta ya la dejo que se "oreee". Cuando está el día con solcito es genial porque en un rato ya está "oreá", y de ahí ya la compongo, de ahí le pongo las orejitas, y de ahí ya la dejo que se oreo, otro poco más... de ahí cuando está lista la raspo, con una cuchara. (M. Fuentes Carrizo, 11 de mayo de 2024)

Antes del fuego; el bruñido, el encolado y el brillo

Con el bruñido se busca dejar lisa y texturizada a la pieza. Esto se logra mediante el raspado o alisamiento de la greda con agua y piedras lisas, generalmente obtenidas de los ríos y esteros que la geografía del lugar ofrece. Posterior a esto, la pieza es "encolada" con el "color rojo", una tierra rojiza que se torna líquida, similar en composición a la tierra roja utilizada para la mezcla de la greda señalada al inicio. Entonces, la figura es cubierta de "colo rojo", o "engobe rojo", a veces siendo sumergida o bañada con un paño, para que este líquido rojo cubra, proteja y suavice a la pieza antes del pintado y el cocimiento. Cuando el "colo rojo" se seca sobre la pieza, es usual que las alfareras y alfareros vuelvan a bruñirla, y luego a pasarle algún tipo de grasa o aceite (comúnmente enjundia de gallina o pasta de papa), para emparejar la pieza, darle brillo y obtener una textura aún más lisa y suave (García Roselló, 2008). Luego de estos pasos, vendrá el pintado.

Yo tengo que ir mojando, tonce ve, con esta la voy raspando y la paso con un bruñidor de piedra (...) y después ya la dejo que se encole, pa encolarla ocupo un colo colorao, pa bruñir después, después que le hago todo el proceso a la pieza y la compongo, la raspo, y después ya le paso con agua, ya le mando la encola por fuera y por dentro, y de ahí ya la bruño, con un bruñidor de piedra ojala suavcito la bruño, y ahí después que ya está bruñida le hago la figura por fuera con un clavo, con una lerna, con lo que sea. (M. Fuentes Carrizo, 11 de mayo de 2024)

El pintado

Con el pintado las alfareras y los alfareros se refieren a "dibujarle", mediante el raspado de la pieza, un motivo a la pieza de greda. Esto se realiza con ayuda de un clavo, una aguja de vitrola, o alguna clase de objeto fino y cortopunzante capaz de rayar la greda. Se cree que, en sus inicios, esta acción

era realizada mediante ramas puntiagudas de espino, pues la utilización de agujas de vitrola se haría efectiva recién con la popularización del gramófono (Valenzuela, 1957, en García Roselló, 2008). La iconografía de los dibujos en la greda estaría representando el contenido temático y artístico que es Quinchamalí (Panofsky, 1972), pues las líneas, colores y volúmenes del pintado en greda tendrían relación directa con el mundo visual propio de la zona. Además, funcionarían como un significado fáctico y expresivo, lo que hace pensar que las alfareras y alfareros de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca efectúan sus trabajos con base en los significados primarios o naturales de la zona (Panofsky, 1972), por su cualidad de objetos cotidianos y nacidos de la experiencia. No obstante, y muy a pesar de la explícita referencia a la geografía y al ser de Santa Cruz de Cuca y Quinchamalí que las figuras pintadas en las piezas de greda pueden tener, el dibujo de las figuras varía según cada alfarera y alfarero. Cada uno tiene su propio sello, por lo tanto, el pintado no responde a una norma, tradición o “Canon” fijo o específico.

No, son todo (los dibujos) imaginación de la alfarera (...) Y todo con lo que trabajamos es todo hecho acá... Pedacitos de tabla que uno lo hace palitos, el calabazo que lo hace de calabazos... Y... eso (...) No compra nada uno para hacer estas piezas. Además, que es todo a mano. (C. Montti, 08 de mayo de 2024)

El cocimiento

Este es el paso en donde la loza adquiere su característico color negro. Para lograr aquello, la loza es colocada sobre leña, generalmente en talleres-cocina, talleres semi-abiertos, o al aire libre, para dejar escapar el humo que la cochura produce. Sobre esta pila de leña ardiendo, se cubren las piezas, y la fogata con guano de buey, para utilizarlo como elemento de combustión. Transcurridos de entre 30 a 45 minutos, y dependiendo del tipo de combustión y fogata que se haga y utilice, las piezas empiezan a tomar un tono naranja fuerte o rojo intenso, similar al color de un metal siendo forjado. Este color rojo intenso, es sinónimo de que la loza está lista para ser retirada del fuego, lista ya para ser negreada. Aún incandescente, la pieza de cerámica, al rojo vivo, es retirada del fuego para ser hundida y ahogada en guano de caballo molido, acción que finalmente, y con chispas de por medio, tornará negra a la pieza. Nuevamente, las observaciones hechas en terreno son similares a lo planteado por García Roselló (2008) y Brito (1959). Sin embargo, y producto de la intromisión de la modernidad en el proceso productivo, (además de por las afecciones de salud que cocer loza provoca en alfareras y alfareros), algunos artesanos y artesanas de la greda están optando por “teñir” o cocer con otros materiales, como el aserrín y la paja de arroz. “Puro Aserrín, se puede teñir con paja, guano de caballo molido, pero es más difícil porque hay que estar moliendo el guano, (...)se clava mucho las manos, o sí no agarrarlo a palos” (E. Sepúlveda y su hijo Luis, 08 de mayo de 2024).

El Guano de caballo es mejor si, pero a mí me afecta mucho, porque yo soy asmática y no puedo recibir el humo, y yo tampoco cuezo la loza, la cuece mi esposo, porque yo no puedo recibir el humo, porque con un poquito de humo ya tengo que estar con inhalador. (M. Fuentes Carrizo, 11 de mayo de 2024)



Figura 2: Eugenia Sepúlveda y su hijo Luis en plena cochura. Fecha: 08 de mayo de 2024, Autor: Antonia Moreno Granifo, Archivo personal. Material interactivo.

El color blanco

Enfriada la pieza, esta es limpiada de los residuos del cocimiento, para aplicarle el “color blanco”, material extraído de los cerros de Santa Cruz de Cuca (SERPAT, 2018). El color blanco, aplicado a veces con un palo con terminación de trapo, que funcionará como una brocha, es esparcido por el trazo del dibujo (García Roselló, 2008). Esto le dará visibilidad al esgrafiado hecho anteriormente en la fase de pintado, que ya no se distingue por el tono negro adquirido durante el cocimiento. Al terminar el secado del color blanco sobre la pieza, a ésta se le limpian los excesos, es decir, todo el color blanco que haya quedado fuera del dibujo. Esto se hace con otro trapo. Adicionalmente, algunas alfareras y algunos alfareros optan por darle una última capa de brillo a las piezas, con aceites de papa o enjundia de gallina. “Y ahí ya después que ya está cocida (la pieza), le echo el color blanco, por encima, que esté remojado igual que el color rojo. Y le pinto lo blanco y ahí le paso el pañito, y ahí quedan listas” (M. Fuentes Carrizo, 11 de mayo de 2024).

A esta cadena operativa se le asignará un sello y forma precapitalista, pues su procedimiento de elaboración no se realiza con una intención que busque, desde el trabajo socialmente necesario para producir a las piezas o mercancías (Marx, 2008 [1867]), una maximización de las ganancias por la producción o venta de estas. He ahí la particularidad de Quinchamalí: es un reducto precapitalista insertado en un mundo capitalista y de capitalistas. La producción funciona desde

lo particular de cada trabajo, y desde la particularidad en cada pieza de greda, se constituye la vida social y cultural del sector. Es una producción funcional y leal a una tradición, un concepto que se detallará más adelante, profundamente arraigada en la zona.

En Quinchamalí los artesanos están luchando contra los nuevos artesanos que trabajan el torno, que hacen todo a medias, que usan muchos elementos de fabricación. Todo esto es llenar, cantidad, y la calidad la dejaron de lado. Entonces qué va a pasar con el tiempo, nadie va a querer tener en su casa alfarería de Pomaire. Se industrializaron de tal manera que le perdieron el sentido. (G. García, 06 de mayo de 2024)

Como se desprende de los testimonios presentados anteriormente, para varias alfareras y alfareros de la zona, el oficio de la alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca peligra. Desde la instalación de chancadoras que destruyen las riberas y limitan su acceso para conseguir piedras para el bruñido, o materiales para la greda, la instalación de una celulosa en las inmediaciones de Santa Cruz de Cuca, que afecta a la producción agrícola y a la obtención de ingredientes fundamentales para la artesanía, como el colo blanco, hasta la contradicción que es el funcionamiento de un modelo capitalista de producción, en un sitio que presenta formas productivas precapitalistas, es posible ver cómo la modernidad global, busca introducirse en estos núcleos productivos singulares, causando disrupción e inseguridad sobre el futuro y la mantención del oficio a través del tiempo.

Lo tradicional como categoría moderna

La cerámica, producto de la actividad alfarera, considerada como mercancía es una cosa doble o ambivalente. Una paila, por ejemplo, físicamente nos sirve para contener alimentos, tanto líquidos como sólidos, pero solo es una mercancía por un hecho simultáneo que trasciende su existencia como objeto de "utilidad", es decir, por ser depositaria de valor de cambio. Esta forma de valor, por ser común a toda mercancía, contrasta con las formas variadas del valor de uso (Marx, 2008 [1867]).

Más allá de la transformación original de la cerámica en mercancía (tema atractivo por sí mismo, que se hace tentador durante la reflexión y lectura), en el contexto de este trabajo la consideración previa resulta útil para introducir un matiz interesante a la idea de la modernidad como contrapuesta a lo tradicional. Parecemos olvidar (por muy aparente que pueda resultar en algunas ocasiones) que "Tradicional", como categoría, corresponde a una construcción propia de una modernidad que se ha establecido como el punto de referencia con que se mide y constituye todo lo que parece diferir con ella.

La relación o pertenencia de una mercancía al imaginario de lo tradicional, constituido de manera similar al de lo exótico, lo primitivo y lo étnico, parece imbuirla de un carácter deseable, es en este sentido que la cimentación de este moderno imaginario de lo tradicional parece determinar, en parte al menos, el valor de uso de la peculiar clase de mercancía que constituye la cerámica de Quinchamalí, reconfigurando no necesariamente sus rasgos físicos o materiales, sino que alterando sus atributos o rasgos simbólicos, para satisfacer la necesidad de lo tradicional; necesidad que se manifiesta quizás como una suerte de obsesión nostálgica que aqueja al consumidor moderno. Otra manera de considerar esto coincide con lo observado por Jameson (1991: 38): "la cultura del simulacro nace en una sociedad en que el valor de cambio ha sido generalizado hasta el punto de que todo recuerdo del valor de uso es borrado, una sociedad en la cual Guy Debord ha observado, en una frase extraordinaria, que, en ella, 'la imagen se ha convertido en la fase final de la reificación de la mercancía'".

En cualquier caso, se debe tener en consideración que lo tradicional no queda excluido de la modernidad, que el avance del capitalismo no solo destruye la diferencia, sino que en las últimas décadas parece haber desarrollado una eficiencia y efectividad tenebrosa para la asimilación de la diferencia cultural (lo tradicional es concebido, precisamente, por medio de la distinción con la modernidad): "el capitalismo subsume y consume toda la historia previa" (Fisher, 2009).

La mencionada obsesión nostálgica corresponde al padecimiento posmoderno sintomático del debilitamiento de la historicidad, Jameson (1991) distingue "historicismo" (concepto utilizado por los historiadores de la arquitectura para referirse a la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado) de "historicidad", que sería una conciencia del devenir histórico. Entonces, el consumidor moderno nace y existe en una sociedad desprovista de conciencia histórica, lo que suscita la obsesión por recuperar un pasado (construido o ficticio), y por consumirlo como mercancía.

46

La innovación tiene dos polos, dos caras de una misma moneda: una artística y una en respuesta a la amenaza del capitalismo

Nos hemos referido hasta ahora al modo de vida desarrollado en el campo chileno, apuntando enfáticamente a aquel modo con el que desarrollan diariamente sus vidas las y los alfareros de Quinchamalí. La tranquilidad en torno al trabajo, el espacio que habitan y cohabitan junto a las demás personas y elementos naturales, y ante todo el estilo de vida de trabajo y esfuerzo se mantienen en cierto modo gracias a la distancia que se da entre el pueblo y el mundo hipermoderno. El oficio alfarero si bien ha sido sólido frente a la modernidad, aunque no libre de padecer o haber padecido algún proceso de licuefacción, ha sido empujado por la necesidad; buscar nuevos elementos y materias primas para elaborar la greda, frente a la escasez, y buscar

nuevas inspiraciones que satisfagan la “necesidad” o gustos del cliente, apuntando muchas veces a motivos que escapan de lo tradicionalmente producido en Quinchamalí, o que también se inspiran en nuevos motivos o formas sobre un mismo motivo anterior, emanados del medio campestre y de la vida de las alfareras y alfareros.

En un primer término nos referiremos a la innovación “por obligación” sobre el acceso y uso de materias primas en la cadena operativa de la greda. Identificamos en este aspecto una innovación forzada producto de los elementos, prácticas y formas modernas híper-capitalistas y extractivistas que generan un impacto en el medio ambiente de desarrollo de las alfareras y alfareros de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Como se ha dicho, todo es un proceso que nace, se desarrolla y termina en la tierra, prácticamente nada de lo que se utiliza en la producción de la cerámica de Quinchamalí es de elaboración artificial, todo proviene de lo natural que da la tierra: “la forma de extracción sigue siendo totalmente manual y a la antigua” (V. Acuña, 11 de mayo de 2024); “todo nos lo da la tierra” (M. Muñoz, FECHA); “la tierra provee” (F. Mariángel, 9 de mayo de 2024). Las tres sustancias que se emplean y mezclan para dar fundamento a la greda (greda negra, greda amarilla y arena) provienen de la tierra, a parte del color blanco y rojo, que también son arcillas que se obtienen de los suelos ricos y fértiles de este terruño.

La incorporación de formas y elementos productores-extractivistas en el paisaje provoca un aumento en las dificultades para la obtención de la materia prima, y por ende, su constante agotamiento. Así, se distingue una gran problemática, ocasionada por elementos inscritos en una lógica modernizante-globalizadora cuyo único propósito es la ganancia a costa de la explotación (y por tanto privatización) del paisaje y el territorio en el que se desarrolla la vida del campo y de las alfareras. El cierre del acceso de las islas (bosques apartados y de corta extensión): “islas les llamábamos nosotros a los lugares en donde uno entraba a buscar la leña para tener para el invierno y cocer las piezas (...) también se han transformado estos lugares en plantaciones de monocultivo.” (G. García, 06 de mayo de 2024); las minas y los prados donde se encuentran yacimientos y vetas de greda (y las otras sustancias empleadas para ello como la leña o el guano) han marcado la tónica y la gran problemática de acceso a materias primas. Tal es el caso al que se han enfrentado las alfareras con el cierre de la emblemática mina de “San Vicente”, situada en una de las islas más grandes de Quinchamalí, que después de su venta y posterior parcelación, dificultó el acceso a la veta situada en este espacio:

Bueno las materias primas ahora, antes se sacaba en una mina en San Vicente, y la greda se saca en mina, son unas minas especiales en donde hay greda, pero ahora ya hace tiempo ese fundo lo vendieron, plantaron eucaliptos y ya no hay permiso para sacar greda, antes la daban nomás, pero ahora último ya nosotros la hemos estado comprando en lugares donde hay... donde hay minas de greda. Y las personas que la sacan saben cómo uno... La greda que uno trabaja porque hay gredas buenas y gredas malas... (C. Montti, 8 de mayo de 2024)

Como consideración adicional, la escasez de algunos materiales o la imposibilidad de su recolección puede impactar en el encarecimiento tanto de los mismos como de sus alternativas, aumentando el costo del proceso y limitando la cantidad que se puede producir.

Algo similar ocurre con la obtención del guano de buey y de caballo, ocupados para la cocción y el teñido de las piezas, respectivamente. El guano de caballo ha tenido que incurrir en una innovación por otros elementos que no afecten a la salud de las alfareras como lo puede ser el aserrín (tal es el caso de la alfarera Maritrini Fuentes, de Santa Cruz; Eugenia Sepúlveda y Regina Pino, en Quinchamalí) o de la paja o cascarilla del arroz (su uso se ha extendido también en gran parte de los talleres alfareros de Quinchamalí). La toxicidad que se emite en la quema del guano de caballo, por la incorporación de las piezas incandescentes, luego de haber estado sumidas en la ardiente hoguera alimentada por la madera del álamo, producen la combustión de la bosta del animal cuyo humo emanado es extremadamente tóxico, y quien se exponga a él por primera vez padecerá de un picor e irritación en sus ojos y vías respiratorias; la fragancia impregnante del picor abunda en el pueblo y en los talleres de aquellas alfareras que aún ocupan esta sustancia en el proceso de la cadena operativa tradicional.

La innovación en motivos y formas “ajenas” en la figura.

La tradición, además de residir en el proceso de la cadena operativa (elementalmente artesanal) estriba en la forma final del elemento, de la figura o el utensilio. Como se ha dicho anteriormente, existe una tradición en Quinchamalí sobre la creación de piezas ornamentales, y en Santa Cruz de Cuca una tradición sobre la creación de piezas utilitarias. Este último ámbito ha sido receptor de innovaciones que se adaptan a lógicas de uso: platos, vasos, jarros, pailas, azafates, ollas, cuencos, etc. En cuanto a la forma de creación de la alfarería de Quinchamalí, identificamos un espectro de innovación más amplio.

En un primer término podemos identificar una forma de innovación, en cuanto a creación (figura final y motivos que la componen), que se inscribe en nuestra temática de análisis teórico, la modernidad líquida. Podemos definir esta forma de innovación bajo una óptica de influencia modernista, y al modo en que la enunciamos, una forma que traspasa y degenera los motivos tradicionales (la guitarrera y cantora, el chanchito de tres patas, el jinete, el caballo, las miniaturas como el cabrito, la cabra parida, los pollos, los sapitos, etc.).

Dentro de las alfareras es poca la resistencia que existe frente a la innovación en cuanto a las figuras y motivos finales de las piezas, pues si bien es importante, no es total: “La tradición es el objeto que se realiza...” (C. Montti, miércoles 8 de mayo de 2024). Pese a que hay mayor resistencia en el proceso de la cadena operativa, existe cierta inclinación hacia motivos tradicionales, es lo que vende en realidad. Sin embargo, también hay presencia de figuras que se salen de la llamada

tradición, y que responden más bien a lógicas “ajenas” que en realidad resultan impropias a la herencia y radicación propia de Quinchamalí: “hubo un tiempo en que se estuvieron haciendo figuritas del chavo del ocho que daban antes en la tele...” (D. González, 7 de mayo de 2024); “a veces llegan personas con eh... con una pieza diferente que uno nunca la ha hecho nunca la ha visto dice... O le mandan la foto oiga quiero, me puede hacer esta pieza y... uno la hace po’ [sic] (...)” (C. Montti, 8 de mayo de 2024). Estos motivos que apuntamos, inscritos en corrientes ajenas a la propiamente arraigada en Quinchamalí son fruto del acceso y por tanto introducción de nuevas formas de ver el mundo, nuevos canales de comunicación e interconexión con un amplio abanico de opciones, motivos y rasgos (muy específicos en ocasiones), que son justamente accesibles gracias a la gran y constante (prácticamente cotidiana) interacción de la persona al mundo global.

En segundo término, podemos identificar un segundo modo de innovación, inscrito en el aspecto final de las figuras creadas por las alfareras y alfareros. Este ámbito es producto exclusivamente del abolengo cultural que decanta en la mente de la alfarera y da forma tangible a la greda. Aquí podemos identificar la injerencia de aspectos que rodean la experiencia en el mundo, en la vida, en la realidad de las alfareras; una vida que muchas veces se remite a una tradición familiar. Sus experiencias de vida y elementos constitutivos de su imaginario cultural, que adquieren cuerpo en las figuras finales que sus manos han creado son la tangibilidad exclusiva de una forma de comprender el mundo y por tanto su lugar en el mundo. Este aspecto, por tanto, apunta netamente a la creatividad de la alfarera, a su arraigo identitario y personal que permite una innovación no sólo estilística, de motivos o agregados a piezas tradicionales, sino que rompe con esta misma tradición de figuras y se expande más allá, explora y da la forma y asimilación a elementos de la vida, quizás tan cercanos pero a la vez tan ignorados por ser estos mismos parte de una cotidianidad sin mayor importancia dentro de la pertenencia cultural de Quinchamalí.

La innovación en este ámbito también responde a las diferencias “morfológicas” de las figuras, esencialmente de una lógica naturalista; la mayor o menor definición de la anatomía de un buey, o la redondez de un cabrito, o cuan gordo se hace un jarro perdiz. Este carácter de innovación en cuanto a forma “morfológica” y anatómica, creemos, puede ser muy bien ilustrado por la alfarería de Nayadet Núñez, cuya obra escapa de la tradición de motivos propios de la alfarería de Quinchamalí; pero que también revisa algo que es tan propio de la naturaleza humana que en la normalidad excede burdamente lo cotidiano, pero que aun así no se considera: su innovación en la creación de figuras de dorsos de mujer. Un ejercicio de autorreflexión y autocomprensión en el continente de la vida de la alfarera: su cuerpo.



Figura 3: Torso femenino hecho por Nayadeth Núñez. Fecha: 08 de mayo de 2024, Autor: Martín Letelier, Archivo personal.

Quinchamalí exhibe, en el presente, una tradición que en su traspaso transgeneracional va rearticulándose en concordancia con las exigencias y/o imposiciones propias de su tiempo, y que hoy en día, como se ha visto, pueden leerse desde el contexto de la modernidad líquida. Por esta razón, es que consideramos que actualmente la tradición en Quinchamalí puede entenderse mejor a la luz de Néstor García Canclini (1990), quien entiende al concepto de tradición no como algo estático ni inmutable. Es un concepto que se transforma, reconstruye y adapta constantemente a través de procesos de hibridación cultural y de interacción dinámica entre lo local y lo global, lo propio y lo ajeno, lo nuevo y lo viejo, y que no se limita únicamente a la transmisión fiel de prácticas culturales del pasado, pues reformula y entrelaza esas prácticas a los contextos contemporáneos que surgen en respuesta a nuevas realidades socioeconómicas y tecnológicas.

50

Creemos que la particularidad de Quinchamalí radica en un doble camino con variables interdependientes, las cuáles son entendidas de la siguiente manera. La primera la tradición y la segunda, la innovación, siendo ambas atravesadas por la modernidad. En consecuencia, se cruzan en una misma pieza de greda. En ese sentido, como se verá, la innovación en Quinchamalí tiene dos polos, dos caras de una misma moneda: una artística-creativa, que siempre ha estado presente, y una que surge en respuesta al cada vez más difícil acceso a las materias primas.

La sensación de que el mundo se ha "encogido" con el avance del capitalismo y su lógica, parece operar de manera contraria a la experiencia del etnógrafo. Al emplear instrumentalmente el extrañamiento, como metodología para lograr la abstracción del escenario familiar, o bien, que este se imponga sobre uno como consecuencia del abandono de los espacios cotidianamente frecuentados, la consecuencia es la misma: el nuevo paisaje se expande volviéndose

inconmensurable, imposible de abarcar, y la diferencia se nos presenta como radical. Esta conciencia (el hecho de sabernos extraños en un espacio marcado por la alteridad) implora la comprensión del escenario novedoso, la búsqueda del entendimiento de lo que nos resulta ajeno.

Como ya se ha expuesto, frente a lo observado en terreno desarrollamos la impresión de que la innovación en la alfarería de la zona parece operar por medio de dos vías o contar con dos polos, quizás se puede pensar como un impacto doble de este avance del capitalismo. Esta noción sobre el curso de la innovación en el modo descrito surge durante cavilaciones individuales y conversaciones, correspondiendo al esfuerzo y la necesidad de comprender y familiarizarse con un espacio totalmente diferente al escenario que enfrentamos cotidianamente, en este sentido el extrañamiento se impone, difícilmente evitable (y para el etnógrafo, deseable).

Posmodernidad y género

En otro orden de cosas, enfatizamos sobre la asociación de la alfarería con lo femenino, y en cómo la llegada de la posmodernidad ha perturbado esta relación. Desde sus orígenes la alfarería ha sido “un mundo de mujeres”, el ejemplo más claro de aquello es la guitarrera, la pieza más representativa y tradicional de la alfarería de la zona, una pieza antropomorfa que refleja la figura femenina de Quinchamalí. La guitarrera es una materialización de una leyenda, un espejo de pensamientos y experiencias de las mujeres artesanas, esas manos artesanas proyectaron la configuración de lo femenino en el mundo de Quinchamalí.



Figura 4: Loza de Santa Cruz de Cuca por Mónica Vielma. Fecha: 11 de mayo de 2024, Autor: Antonia Moreno Granifo, Archivo personal.

El oficio de la alfarería abrió los caminos para que las mujeres sigan la autonomía económica, una tranquilidad que descansa en la independencia femenina. La alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz

de Cuca yace en la tradición, pues así mantienen su originalidad y su sello, pero la entrada moderna con carácter capitalista ha popularizado en el pueblo y en las manos artesanas, refractando la figura final hacia resultados más novedosos de acuerdo con la demanda y preferencias populares. Esta refracción hacia lo novedoso no sólo descansa en las figuras finales de la loza, sino también en el género del oficio, lo que nos lleva a preguntarse, ¿por qué la posmodernidad logró cambiar la asociación de lo femenino con el oficio alfarero? Para responder esta pregunta primero se deberá contextualizar e indagar en el pasado de Quinchamalí.

Antiguamente, alrededor de los siglos XIX y XX, la alfarería si bien era dominada por lo femenino, los hombres igualmente se involucraron en la producción de la pieza, ayudando a sus esposas, hermanas o madres a recolectar greda, al proceso de cocción o a la búsqueda del combustible natural, “los miembros masculinos de la familia tendrán una participación mayor en la elaboración del producto, a los cuales se remunerará por sus servicios”. (Montecino, 1986: 64). Sin embargo, los hombres evitaban ser reconocidos en la producción de la loza y su intercambio, ya que la presencia masculina en la alfarería era sujeta a recibir sanciones sociales, como ser “poco hombre” u homosexual (Brito, 1959) Estos estigmas punitivos se imbrican porque el oficio de la alfarería inició desde las manos femeninas. Aquellos hombres que se involucraron en la greda “harán su trabajo bajo el dominio de sus madres o hermanas, obteniendo de él lo mínimo para su auto mantención” (Montecino, 1986, p. 66). Siguiendo a la autora Montecino (1986), las mujeres ven una amenaza en la inserción de lo masculino en la producción y la mercantilización en la alfarería, ya que es un espacio concreto dominado por ellas.

Hoy en día, podemos contrastar que hay hombres alfareros en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca que trabajan de forma independiente o ayudan a sus esposas sin recibir los castigos verbales de antaño. Este fenómeno inclusivo se debe a la inserción de la posmodernidad, dando dos entradas luminales. La posmodernidad ha provocado un cambio en la mentalidad, logrando una ideología más inclusiva y menos discriminatoria que ha reducido prejuicios. Este cambio ideológico lo pudimos ver en muchas entrevistas, por no decir todas, pero se mostrará un diálogo que tuvimos con la señora Teorinda Serón.

52

Javiera Cartes (estudiante): ¿Qué piensa usted sobre los hombres alfareros?

Teorinda Serón (alfarera): está bien, porque antes era trabajo de mujer po', o sea, el hombre se dedicaba al trabajo del campo y la mujer era la que la casa hacía las cosas de hogar y se supone que era artesana [sic]. (T. Serón, 09 de mayo de 2024)

Y, por otro lado, la posmodernidad está amenazando el interés en el oficio alfarero. Antiguamente, la alfarería a modo de tradición se traspasaba de generación en generación, “es un trabajo que se realiza por ‘tradición’, porque la madre, la abuela y todas las mujeres en el pasado lo han hecho.

Nadie ‘enseña’ a pulir, a formar un canco, a bruñir o a pintar, se aprende copiando gestos” (Montecino, 1986, p. 35). Actualmente, hay más oportunidades educacionales que antes, por ello los padres de Quinchamalí prefieren que sus hijos sigan carreras laborales o estudios técnicos o superiores, en vez de continuar con el oficio de la greda, que además de ser sacrificado, es peligroso para la salud. “La gente no tenía recursos para hacer estudiar a los hijos y para ir a Chillán y que se yo, se quedaban aquí o se iban a trabajar de nana. Y ahora uno quiere darles lo mejor, darles una buena educación y ya ellos educase ellos se buscan lo que estudian po’ [sic]” (T. Serón, 09 de mayo de 2024).

Entonces, ¿cómo la posmodernidad logró cambiar la asociación de lo femenino con el oficio alfarero? Los nuevos estilos de vida insertos en la modernidad provocaron una disminución en el oficio, amenazando a la vez la tradición y el interés en la alfarería. Es por esto, que las mujeres alfareras están más abiertas a la inserción masculina en el oficio, ya que así la tradición alfarera seguiría en pie. Igualmente, siendo más positivos, la posmodernidad ha mermado la discriminación y la homofobia, lo que dio paso a que los hombres pudieran incluirse en un trabajo tradicionalmente femenino. Con esto no queremos decir que fue fácil o inmediato, sino fue algo diacrónico. Primero fueron los esposos, hijos y hermanos ayudando a la construcción de la pieza, ya sea directa o indirectamente, ahora podemos decir que hay hombres alfareros, si bien son pocos, existen. Hoy en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, hay alfareros que con sus manos construyen piezas cerámicas continuando con la elaboración tradicional. Muchos de ellos han obtenido reconocimiento, sello de origen y orgullo. Ya no son ayudantes escondidos, ahora al igual que las mujeres alfareras, son constructores y vendedores de un arte históricamente único.



53

Figura 5: Sanhueza, J.[@alfarero.joelsanhueza] (2023, octubre 31). Alfarero bruñendo una pieza [Fotografía].Instagram.<https://www.instagram.com/alfarero.joelsanhueza?igsh=MXV10TV6dDU0bzNiYg==>

CONCLUSIONES

Es interesante notar el rol que cumplen las nuevas generaciones dedicadas a la alfarería y que buscan, rescatan, reviven y reconocen la herencia creativa de un pasado, como lo hace Joel Sanhueza con sus piezas; a la vez que manifiestan una apertura hacia la innovación, como se ha visto con el trabajo de Nayadet Núñez. Sin embargo, como se ha visto anteriormente, la incertidumbre respecto al futuro del oficio de la alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca es un tema persistente, que se vuelve un aspecto común en las múltiples instancias de conversación sostenidas con las alfareras y alfareros. Múltiples son los factores que han dificultado el acceso a materias primas y la continuidad de un oficio que, pese las problemáticas ambientales que enfrenta, ha logrado sortear las dificultades para mantener el oficio. Se vuelve paradójico el nombramiento por parte de la UNESCO a las alfareras y alfareros de Quinchamalí como tesoros humanos vivos y a su tradición como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, en tanto por igual es una constante en que las personas que se dedican a este oficio destaquen que no ha tenido mayor efecto en su trabajo: “Miren, a pesar de que nosotros hemos tenido, que somos tesoros humanos vivos, que somos patrimonio de la humanidad y... no sé cuánta cosa más, eso a nosotros no nos ha servido de nada, solamente el título” (Cecilia Montti, 8 de mayo de 2024).

Los esfuerzos de las alfareras devinieron en la fundación de la ADEEP, asociación medioambiental cuyo propósito queda manifiesto en su nombre: Asociación de Defensa del Entorno Ecológico y Patrimonial, enfocando sus esfuerzos en el Río Ñuble y Sector Poniente Chillán. Una de las dirigentes, Paola Valenzuela, nos dice que el Estado no ha dado soluciones; que las denominaciones dadas por la UNESCO no han tenido ningún efecto práctico concreto. Además, han demandado a cinco chancadoras, que han afectado el río Itata/ Ñuble del que extraen las piedras que utilizan como herramientas.

(...) nosotros somos hartos... que están dentro de esta agrupación y como que, todas las empresas que hemos echado abajo ya, nosotros ya marcamos precedentes, en la intendencia, la gobernación, en la seremía ellos saben que acá hay gente en quinchamalí que se preocupa de esto. (Paola Valenzuela, 11 de mayo de 2024)

Por otro lado, las alfareras y los alfareros de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca dicen buscar no sólo el reconocimiento de su trabajo en cuanto a piezas, sino también el reconocimiento al esfuerzo de la persona que hay detrás de ellas: “Al objeto se le da la valorización en sí, pero no a la persona que lo realizó. Entonces una campesina no tiene valorización. No se valora el que la persona que lo desarrolló es digna de lo que hizo” (Gabriela García, 06 de mayo de 2024). Este reconocimiento las alfareras y alfareros lo han buscado por medio de una dignificación del oficio, que se extiende y expresa en el ámbito monetario: “Los compradores les compraban al precio que

ellos querían a los artesanos. Le daban poca dignidad al trabajo. Las personas por necesidad les vendían al precio que ellas querían (...) nosotros sabemos el valor de lo que estamos haciendo” (Gabriela García, 06 de mayo de 2024).

Esto se ve reflejado en Artesanías de Chile, organización que realiza grandes pedidos a algunas alfareras, para los que impone requisitos contradictorios con la propia definición de artesanía: “Artesanías de Chile, que es una fundación, que viene a hacer compras a algunas de las chiquillas acá y de repente les exigen porte, y tú no podi’ asegurar que una guitarrera te va a salir de 12 centímetros, porque no sabes el comportamiento de la materia prima (...)” (Vanessa Male, 11 de mayo de 2024).

Finalmente, pese a todo lo que se pueda decir sobre el estado actual de la alfarería en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, y frente a la incertidumbre sobre el futuro del oficio, situación de la que hemos dejado constancia, queremos destacar una certidumbre en especial, y que se recoge en el instante mismo en que se conoce a una alfarera, a un alfarero: el amor, cariño y orgullo que se tiene por el oficio y por la zona. Los recuerdos, las historias y las experiencias que asoman en cada mirada, junto al aprecio y querer que subyace en cada palabra, constituyen la certeza de una tradición que nos remite a las manos, manos que hoy, como otrora hicieran, labran la fértil tierra que mañana ofrecerá los frutos que alimentará a las familias. Tierra que guarda en su seno a los componentes que se convertirán en particular fruto: la greda. Manos y greda, pasado y presente, alimento y educación, sustento y amor. Quinchamalí, el “ombbligo mundial de la cerámica” (Neruda, s.f. en Servicio Nacional de Patrimonio y Cultura, 2018), palpita al sur del mundo, y junto a Santa Cruz de Cuca tiene en su gente al testimonio de una alfarería viva, al testimonio de una cerámica que es negra hasta el alma. Por último, quisimos dejar el poema de la alfarera y poeta Teorinda Serón, que en sus evocaciones personales crea versos sin lápiz ni papel.

55

Finalizamos con Teorinda Serón Castro, Alfarera y poeta de Quinchamalí nos dice;

“Quinchamalí es el nombre del lugar donde nací, y un día siendo mayor, yo me fui lejos de aquí. Aquí dejaba mi casa, la mujer que me dio el ser, que trabajando la greda, ganaba para comer. Estoy aquí de regreso, trabajo en artesanía, hago chanchos, guitarreras y todo tipo de alcancías. Yo me siento satisfecha de todo lo que he logrado, con el trabajo en la greda, la pena la he superado. Mujer, no tengas vergüenza que te digan soy locera, porque este es un arte y no lo hace cualquiera. Mujer de campo chilena, alfarera e´Quinchamalí, como no estar orgullosa, si yo también nací aquí”.

BIBLIOGRAFÍA

Bauman, Z. (2022) La cultura en el mundo de la modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica. México.

Bauman, Z. (2023). Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica.

Canclini, N. G. (1990). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo.

García Roselló, J. (2008). Etnoarqueología de la producción cerámica: identidad y territorio en los valles centrales de Chile. *Mayurqa*, 2008, Vol. 32, p. 11-328.

García Roselló, J. (2009). Tradición tecnológica y variaciones técnicas en la producción cerámica mapuche. *Complutum*, 2009, Vol. 20 Núm. 1: 153-171.

Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002). La Invención de la Tradición. Crítica.

Jameson, F. (1991). Ensayos sobre el posmodernismo. Ediciones Imago Mundi.

Marx, C. (2008). El capital, crítica de la economía política, libro 1º: “El proceso de producción de capital. Sección Primera: MERCANCÍA Y DINERO. Edición, traducción, advertencia y notas de Pedro Scaron. Siglo veintiuno editores.

Lago, T. Edición n° 11-12 de 1958 de la “Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile”, de 1958. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85960.html>

56

Mazzini, G. (1936). Cerámica chilena de Quinchamalí, llamada también de Chillán. *Revista De Arte*, 2(10), p. 14 – 17. Recuperado a partir de <https://revistadearte.uchile.cl/index.php/AR/article/view/22933>

Montecino, S. (1986). Quinchamalí: Reino de Mujeres. Ediciones CEM.

Neruda, P. (s.f.) Una señora de barro. *Revista Ercilla* (1724). En Patrimonio Cultural Inmaterial (1 de agosto de 2018) Pablo Neruda y la artesanía de Quinchamalí, “el ombligo mundial de la cerámica”. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Subdirección Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial. <https://www.patrimonioinmaterial.gob.cl/noticias/pablo-neruda-y-la-artesania-de-quinchamali-el-ombligo-mun-dial-de-la-ceramica>

Panofsky, E. (1972). Estudios sobre iconología (1a. ed.). Alianza.

Quinchamalí: los 16 pasos para la artesanía negra. (2018). Patrimonio Cultural Inmaterial, Subdirección Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio <https://www.patrimonioinmaterial.gob.cl/noticias/quinchamali-los-16-pasos-para-la-artesania-negra>

Valenzuela Rojas, B. (1957): «La cerámica folklórica de Quinchamalí». Archivos de Folklore Chileno, 8.

Agradecimientos

A las alfareras y los alfareros de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca; Gabriela García, María Ester Gutiérrez, Dalia Gonzáles, Cecilia Montti, Silvana Figueroa, Gastón Montti, Fabiola Mariángel, Mónica Venegas, Alicia Osorio, Maritrini Fuentes Carrizo, Marcela Muñoz, Marcela Rodríguez Romero, Eugenia Sepúlveda, Teorinda Serón Castro, Humbertina Romero, Armando Jara Caro, Mónica Vielma, Nayadet Núñez, Joel Sanhueza, Ricardo Fuentes, Vanessa Male, Paola Valenzuela. Y a Carolina y Jaqueline, funcionarias de la escuela, y a toda la Escuela Básica F-249 de Quinchamalí. Quienes nos acogieron en sus hogares y talleres con una calidez embriagante en el invernal frío de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca. Quienes nos enseñaron su oficio y nos mostraron la realidad de una vida ardua entre el barro, el fuego y el humo. A la profesora Sonia Montecino, quien nos ayudó a adentrarnos en la alfarería de Quinchamalí. Y a los mismos Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca, bastiones resistentes a la modernidad. Pueblo de brujos, de cerezos, de greda negra, de humo fragante, de mujeres trabajadoras y de alfareras abnegadas.