

PAT

N°53
DICIEMBRE
2012

\$2.500

UNA REVISTA DIBAM SOBRE PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

Investigación
LA CADENA DEL TRÁFICO PATRIMONIAL

Sobreviven en la caleta sureña de Mehuín
LOS ÚLTIMOS PESCADORES A VELA

El amor y la cueca según
MARGOT LOYOLA

Pinturas rupestres en las cuevas de Vilcún
RUMORES POPULARES, HALLAZGOS CIENTÍFICOS

Revista PAT

Fundada en 1995 como revista Patrimonio Cultural ©2012 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación, Chile.

N° 53

Primera edición, noviembre de 2012.

ISSN 0719-3122

Representante Legal: Magdalena Krebs Kaulen

Comité editorial: Paula Fiamma (Museo Nacional de Bellas Artes), Diego Matte (Museo Histórico Nacional), Paloma Mujica (Centro Nacional de Conservación y Restauración), Macarena Murúa (Museo de Artes Decorativas), Herman Núñez (Museo Nacional de Historia Natural), Delia Pizarro (Dpto. Comunicaciones Dibam), Daniel Quiroz (Subdirección de Museos), Rafael Sagredo (Centro de Investigaciones Diego Barros Arana), Daniela Schütte (Biblioteca Nacional) y Soledad Silva (Consejo de Monumentos Nacionales).

Edición general: María Isabel Seguel

Dirección: Pablo Álvarez

Edición periodística: Catalina Mena

Dirección de arte: Macarena Balcells

Redacción: Guillermina Altomonte, Roberto Farías, Gabriela García, Catalina May y Carolina Ugarte

Fotografía: Cristóbal Olivares

Diseño: Valentina Iriarte

Corrección de textos: Marcela Valdivieso

Colaboración fotográfica: Jorge Brantmayer, Thierry Dupradou y Roberto Farías

La dirección, edición y producción periodística y diseño fueron realizadas por VERDE Ltda.

Root 537, Santiago, Chile

(56 2) 635 2961

revistapat@dibam.cl

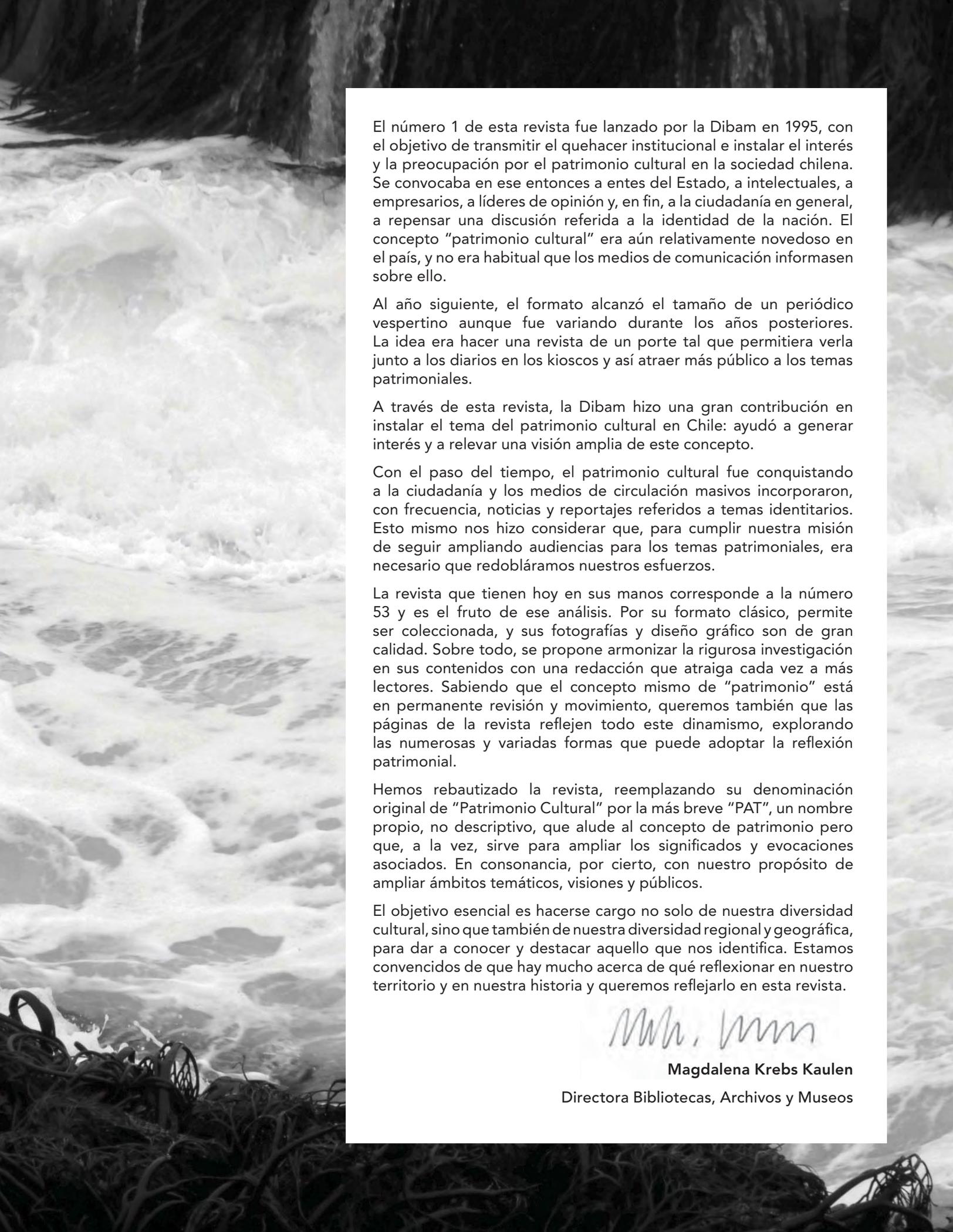
Suscripciones: www.revistapat.cl

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651, Santiago de Chile
(56 2) 360 5272
revistapat@dibam.cl
Santiago de Chile

Todos los derechos reservados. Queda prohibido utilizar, total o parcialmente, parte alguna de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin la autorización previa de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos o de la pertinente excepción establecida por la legislación vigente en materia de derechos de autor y derechos conexos de la República de Chile.

Portada: pescadores a vela, en Mehuín (fotografía de Roberto Farías)





El número 1 de esta revista fue lanzado por la Dibam en 1995, con el objetivo de transmitir el quehacer institucional e instalar el interés y la preocupación por el patrimonio cultural en la sociedad chilena. Se convocaba en ese entonces a entes del Estado, a intelectuales, a empresarios, a líderes de opinión y, en fin, a la ciudadanía en general, a repensar una discusión referida a la identidad de la nación. El concepto "patrimonio cultural" era aún relativamente novedoso en el país, y no era habitual que los medios de comunicación informasen sobre ello.

Al año siguiente, el formato alcanzó el tamaño de un periódico vespertino aunque fue variando durante los años posteriores. La idea era hacer una revista de un porte tal que permitiera verla junto a los diarios en los kioscos y así atraer más público a los temas patrimoniales.

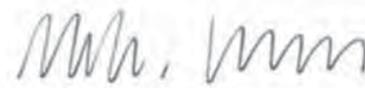
A través de esta revista, la Dibam hizo una gran contribución en instalar el tema del patrimonio cultural en Chile: ayudó a generar interés y a relevar una visión amplia de este concepto.

Con el paso del tiempo, el patrimonio cultural fue conquistando a la ciudadanía y los medios de circulación masivos incorporaron, con frecuencia, noticias y reportajes referidos a temas identitarios. Esto mismo nos hizo considerar que, para cumplir nuestra misión de seguir ampliando audiencias para los temas patrimoniales, era necesario que redobláramos nuestros esfuerzos.

La revista que tienen hoy en sus manos corresponde a la número 53 y es el fruto de ese análisis. Por su formato clásico, permite ser coleccionada, y sus fotografías y diseño gráfico son de gran calidad. Sobre todo, se propone armonizar la rigurosa investigación en sus contenidos con una redacción que atraiga cada vez a más lectores. Sabiendo que el concepto mismo de "patrimonio" está en permanente revisión y movimiento, queremos también que las páginas de la revista reflejen todo este dinamismo, explorando las numerosas y variadas formas que puede adoptar la reflexión patrimonial.

Hemos rebautizado la revista, reemplazando su denominación original de "Patrimonio Cultural" por la más breve "PAT", un nombre propio, no descriptivo, que alude al concepto de patrimonio pero que, a la vez, sirve para ampliar los significados y evocaciones asociados. En consonancia, por cierto, con nuestro propósito de ampliar ámbitos temáticos, visiones y públicos.

El objetivo esencial es hacerse cargo no solo de nuestra diversidad cultural, sino que también de nuestra diversidad regional y geográfica, para dar a conocer y destacar aquello que nos identifica. Estamos convencidos de que hay mucho acerca de qué reflexionar en nuestro territorio y en nuestra historia y queremos reflejarlo en esta revista.



Magdalena Krebs Kaulen

Directora Bibliotecas, Archivos y Museos



“Y HOY, POR QUÉ NO?”

Cada día, a las 18:20 en punto, en lo alto de un edificio ubicado en Av. Rancagua con Bustamante, en la comuna de Providencia, se enciende esta frase que nos interpela, invitándonos silenciosamente al relax y la diversión. En colores rojos y amarillos, se ilumina inmediatamente después del descorche de una botella de Champaña que derrama su espumoso líquido en un par de copas, listas para el festejo. Fabricado en 1954 por la empresa de luminosos Parragué, este letrero de gas neón y argón fue declarado Monumento Histórico Nacional en 2010. Ahí permanece, negándose a sucumbir ante las eficientísimas luminarias LED, titilando con persistencia hasta las tres de la madrugada para repetir un delicado ritual que une a generaciones de santiaguinos.



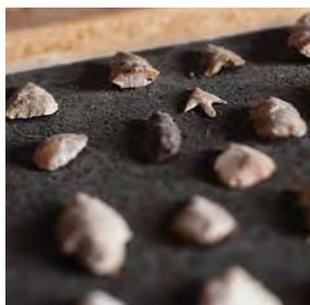
8 / PASIÓN POR EL HUEMUL

El singular comportamiento de estos ciervos en peligro de extinción obsesiona desde años al científico Paulo Corti.



16/ LA CADENA DEL TRÁFICO PATRIMONIAL

¿Qué tienen en común un fósil de Bahía Inglesa con unos libros manuscritos de Claudio Gay del siglo XIX? Al menos, que su compra y venta está penalizada por la ley chilena. Existe, incluso, una brigada especial en la Policía de Investigaciones que persigue este delito.



24 / CRIATURAS DE LUZ

El Museo de Historia Natural de Nueva York sumerge a los espectadores en una muestra sobre bioluminiscencia: son seres vivos que emiten luz.

COLUMNA DE MARÍA INÉS SILVA: *La importancia de la mediación cultural.*



30 / RUMORES POPULARES, HALLAZGOS CIENTÍFICOS

Siguiendo la pista de rumores que hablaban de tesoros ocultos, arqueólogos descubrieron en Chiloé continental arte rupestre de los antiguos canoeros.



38 / CLAUDIA DARRIGRANDI: EL ROTO Y LA CIUDAD

44/ LOS ÚLTIMOS PESCADORES A VELA

En la pequeña caleta sureña de Mehuín sobrevive la tradición ancestral de pescar en embarcaciones a vela, sin ayuda de motores. Un ejemplo único en Chile y escaso en el mundo entero.



52/ MARGOT LOYOLA

Baluarte del folclore nacional, a los 94 años, Margot Loyola sigue desplegando la misma energía y vitalidad de siempre. En su casa de La Reina, habla de su vida, del amor y, por cierto, de la cueca.

COLUMNA DE JUAN PABLO GONZÁLEZ: *Los hechizos de la cueca y de Margot Loyola.*



60 / JORGE PAVEZ Y SERGIO VILALOBOS DEBATEN SOBRE LA CULTURA MAPUCHE

COLUMNA DE ANDRÉS AJENS: *Acerca del quechua y sus traducciones.*

72 / MIRAR EL RÍO
Investigadores y creadores interpretan la dimensión simbólica del río Mapocho.



64/ LOS MÉDICOS DEL PATRIMONIO

El Centro Nacional de Conservación y Restauración cumple 30 años dedicado a diagnosticar, restaurar y conservar diversos objetos patrimoniales. La antigüedad de las piezas tratadas contrasta con la modernidad de las tecnologías que utilizan los expertos.





EL GOMERO DE DARWIN

Aunque el gomero (*Ficus elastica*) es una de las más populares plantas de interior, este espécimen está lejos de caber en un macetero. Ubicado en el parque del Regimiento de Caballería Blindada N°1 Granaderos, en Quillota, tiene más de 40 metros de diámetro de copa y, según fuentes del regimiento, más de 350 años de antigüedad. Una placa ubicada frente al que coloquialmente llaman “el gomero centenario”, asegura que éste fue visitado por Charles Darwin en agosto de 1834, quien se habría alojado en la casa patronal de la entonces hacienda San Isidro.

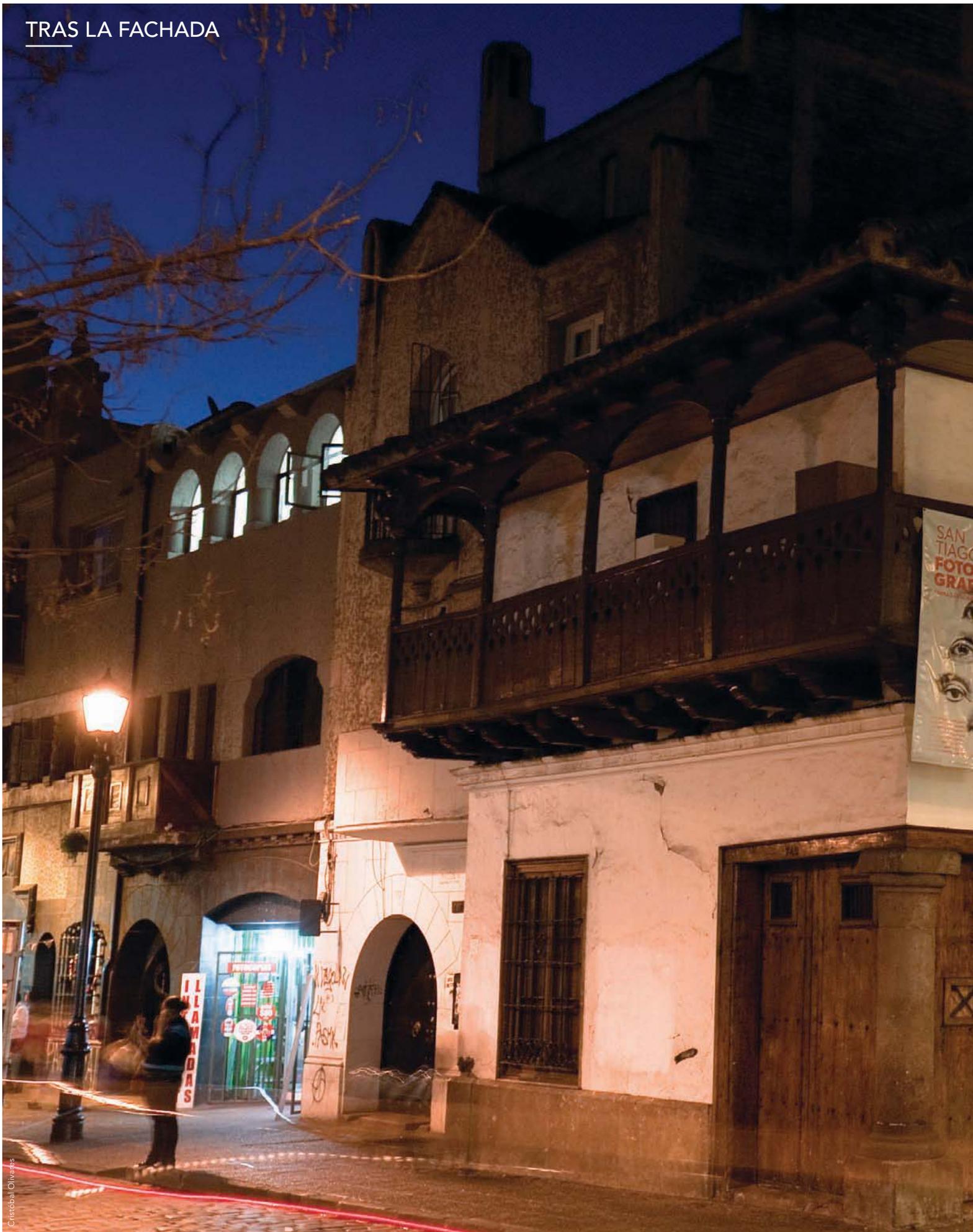




AVENTURA ESPACIAL

Muchos se burlaban en 1993 cuando el comandante Fernando Mujica, director del proyecto FASat-Alfa, contaba que Chile pondría en órbita un satélite. Para estupor de los escépticos, ocho científicos de la Fuerza Aérea y de la Dirección General de Aeronáutica trabajando durante 18 meses en Surrey, Inglaterra, lograron construir el FASat-Alfa: un satélite pequeño pero de alta complejidad. Justo antes de mandarlo al Cosmódromo de Plesetsk, en Rusia, el orgulloso equipo se tomó esta foto. El satélite se lanzó el 31 de agosto de 1995, pero no pudo separarse del satélite ucraniano al cual iba adosado. "La responsabilidad no fue del equipo chileno", recalca Mujica. De hecho, una empresa inglesa le pagó un seguro a la FACH. Tres años más tarde, un satélite gemelo, el FASat-Bravo, cumplió el objetivo. Y el 16 de diciembre de 2011, se puso en órbita el FASat-Charlie, de un tamaño dos veces mayor. "El FASat-Alfa demostró que somos capaces de desarrollar proyectos en el espacio. Además, quedó metido en el subconsciente de los chilenos", dice Mujica.

TRAS LA FACHADA





LA POSADA DEL CORREGIDOR

La noche del 23 de mayo de 1934, el poeta y cronista Alberto Rojas Jiménez, también conocido como “el mago de las tertulias”, se encaminó hacia la Posada del Corregidor, ubicada en la antigua calle de Las Ramadas, hoy Esmeralda con Mc-Iver.

En la casona colonial de dos pisos y balcón volado —donde hoy funciona una galería de arte—, se daban cita, noche a noche, los noctámbulos y bohemios de la ciudad para brindar con vino navegado. Pablo Neruda y Rojas Jiménez eran parroquianos habituales. Fue Rojas quien, en la noche aquella, empinó el codo hasta quedarse sin dinero para pagar la cuenta. Luego de un infructuoso intento de hacer el clásico “perro muerto”, no le quedó más que dejar su chaleco en prenda. Craso error. Lanzado a la intemperie, caminó por horas bajo la lluvia. No volvería más. Una broncopulmonía se lo llevó a la tumba en menos de dos días.

“Entre botellas de color amargo, / entre anillos de anís y desventura, / levantando las manos y llorando / vienes volando”, le escribió como despedida su compadre Neruda, en mayo de 1934.

Paulo Corti

PASIÓN POR EL



HUEMUL

"El huemul quiere decir la sensibilidad de una raza: sentidos finos, inteligencia vigilante, gracia", escribe Gabriela Mistral en su texto *Menos cóndor y más huemul* (1925), a propósito del escudo patrio. Este ciervo hermoso y solitario hoy está en peligro de extinción. Pero cada vez hay más científicos, sobre todo jóvenes, que luchan para preservarlo. Uno de los más comprometidos es Paulo Corti (41), quien ha dedicado gran parte de su vida a investigarlo.

Por Catalina May / Fotografías de Paulo Corti, Carlos Quiroga y Jon Arnemo.

El huemul es un ciervo que se encuentra solo en sectores andinos y en la Patagonia de Chile y Argentina, desde los nevados de Chillán al sur. Su nombre proviene del mapudungún *wümul*. Su imagen está presente en nuestro escudo desde 1834, cuando el entonces presidente José Joaquín Prieto lo eligió por ser "el cuadrúpedo más raro y singular de nuestras sierras, de que no hay noticia que habite otra región del globo, y de cuya piel notable por su elasticidad y resistencia hacen nuestros valientes naturales sus coseletes y botas de guerra". Hoy está en extinción¹. No se sabe exactamente cuántos quedan, pero se especula que son alrededor de dos mil y sí se sabe que su distribución en el territorio chileno ha disminuido cerca de un 50%: originalmente se encontraban entre la región de O'Higgins y el estrecho de Magallanes; hoy, solo entre las regiones de Bío Bío y Magallanes, según datos del Plan Nacional de Conservación del Huemul².

La situación preocupa al veterinario Paulo Corti, quien está comprometido con estos misteriosos animales. Mientras estudiaba en la Universidad Austral de Chile, nunca le puso atención a los huemules, pero en 1995 un hecho fortuito le dio un giro a su carrera: un científico canadiense se comunicó con su tutor para conseguir un asistente de campo —entre los estudiantes— que lo acompañara en

1 El huemul está incluido en la lista roja de especies amenazadas de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, el inventario de mayor reconocimiento mundial sobre el estado de amenaza de las especies.

2 El Plan Nacional de Conservación del Huemul —del SAG, la CONAF y el Ministerio del Medio Ambiente— tiene como meta revertir la declinación poblacional del huemul. Incluye dentro de sus objetivos: desarrollar investigación sobre la especie, implementar acciones para la conservación y sensibilizar a la comunidad en torno al tema.



Corti estaba sentado cerca de unas plantas de calafate tomando notas cuando, de repente, silenciosa y lentamente, se le acercó su primer huemul. Pudo notar que era una hembra, que medía un metro de altura, que olía fuertemente a almizcle y que su pelaje era un poco más oscuro de lo normal, por lo que la llamó Morena.

una investigación sobre huemules en los fiordos de la región de Magallanes. Corti pensó que sería una buena oportunidad para conocer un lugar al que de otra forma nunca iría y se embarcó junto a los canadienses rumbo a Campos de Hielo Sur.

Los investigadores extranjeros eran dos: Alejandro Frid, biólogo canadiense, y Jasper Stevens, naturalista y aventurero británico. El primero había estado turisteando cinco años antes en el extremo sur del continente. Entonces, escuchó hablar de los huemules y se interesó. Así que se fue en kayak a buscar a esos ciervos que nunca antes había visto a los fiordos de Puerto Edén donde, le dijeron, existía una población estable, y se dedicó a observarla durante un par de meses.

Después de conseguir financiamiento, Frid volvió a Chile para estudiar los aspectos conductuales de los huemules de ese sector: su organización social y cómo se comportan en diferentes ambientes. Fue entonces cuando Corti se puso en contacto con él.

CAMPOS DE HIELO: EL PRIMER HUEMUL

Acceder a los fiordos aledaños a Campos de Hielo Sur es complicado y así lo aprendió Corti cuando a bordo de un pequeño barco de pescadores desde Puerto Edén, en el golfo de Penas, partió hacia el fiordo Témpanos, su primer destino. Trabajar ahí es aún más complejo. Casi nadie vive en ese lugar y si ocurre algún accidente y se necesita ayuda, no hay ninguna posibilidad de acceder a ella rápidamente. El clima no permite que vayan helicópteros desde Puerto Natales o Cochrane en cualquier minuto: es un lugar muy expuesto, con fuertes vientos y lluvia de entre cinco y siete metros al año.

Un par de días después de que los científicos llegaran al sector de estero Bernardo —su segundo y último destino— amaneció soleado. Hasta entonces, Corti no había logrado ver ningún ciervo, así es que aprovechó de salir a recorrer el lugar. Estaba sentado cerca de unas plantas de calafate tomando notas cuando, de repente, silenciosa y lentamente, se le acercó un huemul. Su primer huemul. Aunque esos ciervos son tan confiados

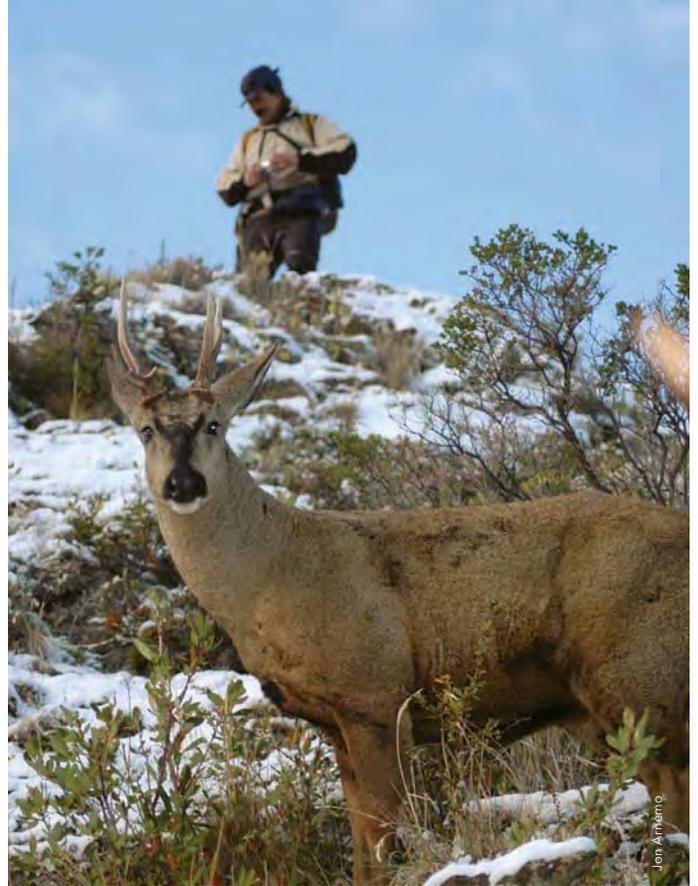
que pueden llegar a acercarse hasta el extremo de tocar a una persona, esa vez el animal paró a un metro de distancia y se quedó inspeccionando a ese ser desconocido que había llegado a su hábitat: los huemules son territoriales y permanecen en una misma área, en promedio 350 hectáreas, toda su vida.

Corti se quedó tranquilo, también observando a su contraparte. Pudo notar que era una hembra, pues no tenía astas ni la marca en forma de Y en la cara que caracteriza a los machos; que medía un metro de altura, tamaño normal para los huemules adultos; que olía fuertemente a almizcle, como todos los ciervos; y que su pelaje era un poco más oscuro de lo normal, por lo que la llamó Morena. Corti tomó notas de las coordenadas que marcaba su GPS y de lo que comía la cierva Morena que, después de un rato, se volvió a perder silenciosamente entre los matorrales.

Trabajaron ahí durante septiembre y octubre. Y había bastante trabajo: el sector es un lugar con una población de huemules que se considera densa; ellos contabilizaron entre 70 y 80 animales en ese momento.



Tan desconocido y exótico ha sido desde antaño el huemul, que incluso los diseñadores del escudo nacional, siguiendo a Juan Ignacio Molina, solían representarlo en forma errónea. Como un caballo de extraña cola, por ejemplo, como aparece en esta ilustración de 1875, realizada para el libro *Geografía Física de la República de Chile*, del geólogo José Amado Pissis.



A partir de esa investigación hubo varias publicaciones en medios científicos, como *Canadian Journal of Zoology* y *Biological Conservation*³, lo que llevó al huemul a un escenario global y despertó el interés internacional por esa remota área de Chile. Pero los estudios científicos del huemul empezaron mucho antes: el doctor Anthony Povilitis partió registrando los de la zona del Nevado de Chillán en la década de los 70 y los de la Reserva Nacional Lago Cochrane han tenido un seguimiento constante desde 1984. Son los huemules presentes entre el límite norte de la Región de la Araucanía y la cuenca del río Cisnes, en la región de Aysén, los que menos se han estudiado.

HUEMULES Y DEPREDADORES

Desde entonces, los huemules han estado siempre vinculados a la vida de Corti, tanto así, que se ha convertido en uno de los pocos especialistas dedicados a estudiar a estos ungulados (animales con pezuñas) en nuestro país:

“Los huemules me cautivaron por su ingenuidad y curiosidad: no sienten temor frente a los humanos, lo que los

vuelve muy frágiles. Pero, al mismo tiempo, viven en áreas remotas bajo un clima inhóspito, demostrando una gran resistencia y fortaleza. Como científico me resultan aún más cautivantes, porque presentan una conducta social singular, más parecida a la de los ciervos primitivos de Asia que a otros más comunes de América del Norte: viven en grupos pequeños mixtos que se mantienen durante todo el año. En el hemisferio norte los machos con las hembras solo se juntan en épocas reproductivas. También me interesan porque viven en ecosistemas relativamente simples, lo que nos permitiría acceder a información importante para el conocimiento científico general. Además, es un animal emblemático.”

Los huemules son ramoneadores, es decir, se alimentan de arbustos, hojas de árboles, tallos, frutas, flores y plantas herbáceas, pero evitan las gramíneas, como el pasto común. Los machos se dedican a vigilar su territorio y a alimentarse para mantener una masa corporal adecuada. Las hembras tienen el celo entre fines de marzo y principio de mayo y los partos, de

una sola cría, son entre mediados de noviembre y diciembre, en primavera. La lactancia dura seis meses y cuidan a sus crías —cuyo principal depredador es el zorro— hasta que cumplen un año. Entonces, dan nuevamente a luz. Los huemules son de desarrollo lento, reproducción tardía y bajos índices reproductivos.

El depredador natural de los huemules adultos es el puma, que caza al acecho: con una carrera corta y un salto. Para evitarlos, los huemules se mueven sigilosamente, en grupos pequeños, entre matorrales. Pero en el último tiempo estos ciervos se han visto atacados por perros, depredadores nuevos que no saben cómo enfrentar. La estrategia de cacería del perro, que consiste en correr largas distancias, no es lo común para los huemules: se agotan y se vuelven vulnerables. Los perros terminan despedazándolos o les

³ Frid, Alejandro, "Huemul (*Hippocamelus bisulcus*) sociality at a periglacial site: sexual aggregation and habitat effects on group size". *Canadian Journal of Zoology*, 77 (1999): 1083-1091.

Frid, Alejandro, "Habitat use by endangered huemul (*Hippocamelus bisulcus*): cattle, snow, and the problem of multiple causes". *Biological Conservation*, 100 (2001): 261-267.



Carlos Quiroga

causan una muerte indirecta: algunos mueren ahogados o enredados entre ramas tratando de escapar; otros, de septicemia tras recibir una mordida.

“También hay otras causas de muerte, no del todo claras, que varían según la zona geográfica en que se ubican las poblaciones de huemules. Por ejemplo, en la zona de los nevados de Chillán es posible que se hayan contagiado con enfermedades del ganado. En la zona sur se han extinguido, probablemente, por cambios estructurales de sus hábitats, depredación por perros, enfermedades y el incremento de las poblaciones de depredadores naturales, debido a la actividad ganadera y a la introducción de las liebres a comienzos del siglo XX”, dice Corti.

El Plan Nacional para la Conservación del Huemul dice que la pérdida y transformación de hábitats producto de la explotación de los recursos naturales por el ser humano, es el origen y factor

más significativo de amenaza para la conservación de la biota local y el huemul no es la excepción. También, asegura el informe, sigue existiendo la caza ilegal de huemules, prohibida en todo el territorio nacional desde 1998 por la ley 19.473 sobre caza, del Ministerio de Agricultura.

Aún no se sabe a ciencia cierta cuánto vive un huemul, aunque se cree que entre 15 y 20 años. Corti sí ha establecido probabilidades de sobrevivencia anual: la de las hembras es alrededor de 95%, de los machos entre 87 y 90%, y de las crías, de un 35%.

INVESTIGACIÓN CON RADIO COLLARES

Después de cursar una maestría y empezar un doctorado en Canadá, y de estudiar en Alaska a los carneros de Dall —otro tipo de ungulados salvajes, pero blancos y con grandes cuernos

enroscados—, Corti volvió a Chile en 2003. Venía a estudiar a los huemules de la Reserva Nacional Lago Cochrane, en la Región de Aysén. Ahí existía una población relativamente estable, de entre 40 y 45 ejemplares, según la CONAF.

Cuando en 2005 logró conseguir fondos —principalmente de la Fundación Zoológica de Denver, con aportes de la ONG Conservación Patagónica y la Fundación Huilo Huilo— comenzó el trabajo de campo. Corti iba y venía entre la reserva, Coihaique y Cochrane. El objetivo era determinar la organización social de esos animales usando datos cuantitativos y no solo cualitativos, como lo habían hecho las investigaciones anteriores.

Para individualizar a los huemules, monitorearlos y observar cómo se relacionan unos con otros, Corti y su ayudante Daniel Velásquez, un gaucho nacido en los límites de Campos de



Página izquierda: Huemules en estudio, marcados con radio collares y aretes.

Página derecha: El científico Pablo Corti, en terreno.

“El huemul es un animal político, porque está en el escudo. Hace falta mucha investigación para poder empezar a pensar en estrategias de protección, algo fundamental”, dice Corti.

Hielo Norte, debieron marcarlos con collares y aretes. Para hacerlo, les disparaban un dardo anestésico con un rifle de aire comprimido. Mientras los animales estaban dormidos les tomaban muestras de fecas y tejidos, los medían y les ponían los aretes plásticos y los radio collares, que cuentan con un emisor de ondas de alta frecuencia. En total marcaron a 55 ejemplares, pero además identificaron otros 33 por sus marcas naturales como cicatrices, manchas en el pelaje, etc.

Los datos de análisis estadísticos recopilados durante los tres años que duró el proyecto, le permitieron a Corti establecer el alcance y características de las relaciones entre los huemules: “Las hembras forman pequeños grupos de individuos emparentados, en cambio, los machos son solitarios: no toleran a los de su mismo género, pero sí se asocian a los grupos de hembras que se mueven dentro de su territorio. Esta

conducta hace que sea imposible ver grandes rebaños de la especie”, dice.

Además, estudió la variabilidad genética de esa población de huemules y estableció que es mínima: hay muy pocos genes en un área específica del ADN. El efecto de eso es que tienen poca adaptabilidad a variaciones ambientales como el cambio climático, alteraciones en la estructura del paisaje o a la aparición de nuevas enfermedades.

MONUMENTO NATURAL

Paulo Corti, doctorado en Ecología Animal en la Universidad de Sherbrooke, en Quebec, ya no trabaja en la Reserva Nacional Lago Cochrane. La administración del parque, que depende de la CONAF, no le permitió seguir marcando a los animales, argumentando que a los turistas no les gusta. Así, dice Corti, él no puede

trabajar: “El huemul es un animal político, porque está en el escudo, así que todos quieren un pedacito de él. En Chile aún no están claros los roles de quienes trabajan en esto. Hace falta mucha investigación para poder empezar a pensar en estrategias de protección, algo fundamental. La conservación del huemul no solo atañe al animal en sí mismo. Su protección garantiza a la vez la de su hábitat y de las otras especies que conviven en el mismo espacio. Por eso, es crucial mantener amplias áreas silvestres sin intervención o con una mínima alteración, ya que sin un ‘hogar’ suficiente, cualquier otra acción es inútil”.

En la actualidad, como profesor en la Universidad Austral de Chile y a través de un proyecto financiado por FONDECYT, Corti está investigando la viabilidad genética de varias poblaciones de huemules, tanto en Chile como en Argentina, es decir, busca establecer un modelo predictivo de adaptabilidad de las poblaciones en el tiempo, desde el punto de vista genético. Cuenta además con el apoyo de la CONAF y la Administración de Parques Nacionales en el país trasandino. Con Forestal Mininco en Aysén, está trabajando en un sistema de manejo forestal sustentable en relación a los huemules presentes en sus predios.

El huemul fue declarado monumento natural de Chile el 20 de junio de 2006, mediante un decreto del Ministerio de Agricultura. P

LAS PASTORAS SUICIDAS

El próximo año el cineasta Sebastián Sepúlveda (40) se propone estrenar *Las niñas Quispe*, su primer largometraje de ficción. La película, basada en la obra *Las brutas* de Juan Radrigán, narra la historia real de tres pastoras del altiplano que se suicidan al darse cuenta de que su forma de vida está desapareciendo.

Por Catalina May / Fotografía gentileza de productora Fábula

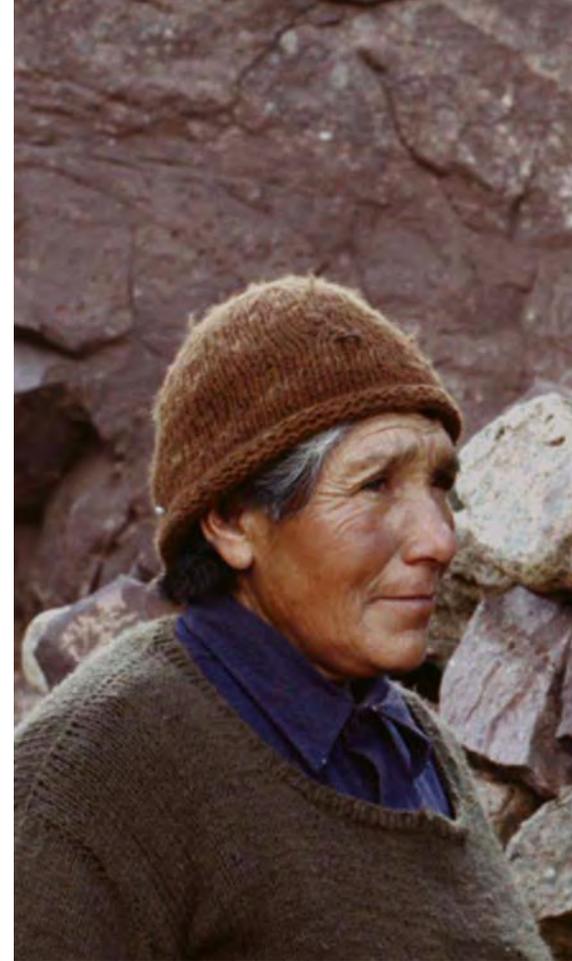
La vida de Sebastián Sepúlveda (40) ha estado marcada por choques culturales. Sus padres estuvieron exiliados en Francia, Venezuela, Suiza, Argentina y España. En los años 90 vivió un tiempo en Chile y partió nuevamente a estudiar montaje en San Antonio de los Baños, en Cuba y, más tarde, guió en París, en la escuela La Fémis. Allí está instalado ahora, terminando su película *Las niñas Quispe*.

“Me gustan los mundos primigenios, ancestrales, donde hay una comunicación directa con el pasado”, dice el cineasta. Y asegura que esta sensibilidad la adquirió en el seno de una familia “muy latinoamericanista”. Su madre se dedica a los estudios culturales y es la responsable de que los cuentos que este cineasta escuchaba de niño fueran las historias de los campesinos de los llanos de Venezuela u otras por el estilo. Entre 2005 y 2008, Sepúlveda trabajó con la comunidad de Guajará, en Brasil, escuchando relatos sobre los espíritus con que los lugareños dicen convivir, y que muestra en el documental *El Arenal*, nominado al premio Altazor 2008.

En 2009 partió a Copiapó, para internarse 180 kilómetros al interior, en un viaje de cuatro horas que lo llevó a La Tola, un lugar en el que había solo arbustos y rocas. Sería el escenario de su nueva película: *Las niñas Quispe*.

Las hermanas Justa (56), Lucía (48) y Luciana (47) Quispe Cardoso eran pastoras nómades pertenecientes a la etnia colla. En 1974 se ahorcaron colgándose las tres juntas de una roca, al lado de sus dos perros. Antes, degollaron a sus corderos y ordenaron su ropa como preparándose para un viaje. Todo sucedió en el sector de La Tola, en la cordillera de la Región de Atacama, y es la historia que recoge el dramaturgo Juan Radrigán en su obra *Las brutas* y ahora también Sepúlveda en su película.

Fueron los hermanos Pablo y Juan de Dios Larraín quienes le propusieron el proyecto a Sepúlveda. “La idea de hacer la película nació en 2008, cuando vimos el montaje de Rodrigo Pérez de la obra de Radrigán. Pero fuimos al lugar y vimos lo complicado que sería hacerla. Se la propusimos a Sebastián porque



la película no nace del imaginario del director, sino que hay que entrar en el mundo colla, y creímos que él era el indicado por los lugares en que ha vivido y su trabajo anterior”, dice Juan de Dios. Hoy, la productora Fábula — junto a Dolce Vita Films de Francia y Cinema Uno de Argentina— produce el filme, que tiene a Inti Briones — colaborador de Raúl Ruiz— como director de fotografía y a las actrices Francisca Gavilán y Catalina Saavedra en el elenco, además de Dina, una sobrina de las hermanas Quispe, pastora nómade como ellas, que tiene 60 años y vive en el altiplano.

EL PUMA Y LAS CABRAS

Cuando Sepúlveda comenzó a leer la obra de Radrigán, no lograba conectar del todo con la historia. El problema no era la marginalidad o rudeza de las protagonistas ni lo inhóspito del escenario sino, más bien, su distancia con cierto lenguaje teatral: “Yo soy muy ignorante. No voy nunca al teatro, me pone como nervioso esa gente gritando”. Sus dudas se disiparon cuando su lectura llegó al momento



en que las hermanas Quispe toman la decisión de terminar con su vida. “Me pareció muy lindo ese amor fraternal en el que hay una simbiosis absoluta”, dice.

Al llegar a La Tola, donde vivieron las hermanas Quispe, Sepúlveda se encontró con que era un lugar perdido en medio de la nada. Sin embargo ahí, donde parecía imposible que pasara algo, vio una escena que no puede olvidar: no muy lejos de donde se encontraba, un puma atacó a unas cabras. “Fue una cosa medio bíblica”, dice. La imagen le pareció una metáfora perfecta de la situación de esta etnia, devorada por la cultura chilena. Era la señal que necesitaba para decidirse a hacer la película. “Esta historia habla del choque de dos mundos. La cultura ancestral colla, con su forma de plantearse su relación con el lugar que habitan y sus animales, tiene valores muy distintos al resto de la sociedad chilena. El Chile mercantilista choca con esta cultura ancestral y son dos mundos que no se saben ver ni entender. Los collas son pastores nómades que durante el verano suben

a las montañas a buscar comida para sus animales, porque abajo está todo seco. Ellos no logran decodificar lo que está pasando en el país. No entienden el movimiento político chileno, aunque les influye directamente”.

¿Cómo?

En los años 40 o 50, el sector donde vivían las hermanas Quispe estaba más poblado. Pero durante la UP, como había carencia de comida, la gente ya no podía subir y quedarse por largas temporadas, así que se empezó a quedar abajo, en lugares alejados a Copiapó. Ese fue el primer gran cambio que afectó su unidad cultural. Después, el año 74, hubo un decreto que les prohibió tener más de 50 cabras, debido a la erosión que el pastoreo le causa a los suelos. También empezaron a exigirles un certificado de salud para los quesos. Entonces su forma de existencia se empezó a ver en peligro. Para las Quispe, eso se sumó a que su hermana mayor había muerto y a que eran cada vez más sedentarias y tenían “la enfermedad”, una cierta depresión o melancolía. Ese lugar se llama Desierto

Nostálgico y tiene eso, una nostalgia de la vida.

Dina Quispe, que no sabe leer y que nunca en su vida ha ido al cine, es una de las protagonistas de la película. ¿Fue muy complicado convencerla para que actuara?

Un poco, pero a ella le convenía trabajar en algo y ganar plata. No creo que tuviera un interés artístico. Como no sabe leer, yo le leía los textos y los repetíamos. Las otras actrices también la ayudaban.

¿Cómo investigaste a la etnia colla?

Hago muy poco trabajo bibliográfico. Más bien me voy a tomar el tecito con la señora y empezamos a hablar. Después de conocer a los collas empecé a leer cosas sobre ellos y me parecían rarísimas, pues las descripciones historiográficas te hacen sentir que son un pueblo súper extraño. Algo muy distinto ocurre en el encuentro cotidiano con ellos. P

LA CADENA DEL TRÁFICO PATRIMONIAL

Sépanlo ellos o no, desde el huaquero que recoge fósiles en el litoral, hasta el coleccionista que compra hoy piezas precolombinas o libros patrimoniales, forman parte de la compleja cadena del tráfico ilegal de bienes protegidos. Si bien cada vez hay mayor conciencia de que el comercio de estas piezas está prohibido, aún estamos lejos del cambio cultural necesario para entender y resguardar efectivamente el patrimonio de todos.

Por Equipo PAT / Fotografías de Cristóbal Olivares y Archivo Policía de Investigaciones



De tarde en tarde, alguna noticia de robo de objetos patrimoniales hace su aparición en la prensa local. Como a mediados de octubre, por ejemplo, cuando el óleo *San Francisco*, anónimo del siglo XVIII robado del Museo Colonial de la Iglesia de San Francisco, en Santiago, logró acaparar los titulares. Sin embargo, poco sabe la mayoría de los chilenos sobre estos temas.

No imaginan, por ejemplo, que los robos de objetos históricos o

eclesiásticos están lejos de ser los más habituales en Chile, en lo que a tráfico patrimonial se refiere. Y que lo más común, sin lugar a dudas, es el saqueo de objetos paleontológicos y arqueológicos. Como el que se descubrió la mañana del domingo 22 de julio —solo por citar un caso típico e ilustrativo— cuando 12 oficiales de la PDI subieron a tres autos y partieron hacia el persa Bío Bío. Dos semanas antes, habían recibido un

llamado anónimo que les comunicaba que en esa feria se estaban vendiendo objetos patrimoniales, protegidos por la Ley de Monumentos Nacionales. Después de ir al lugar dos veces, en operativos encubiertos, encontraron lo que buscaban: en un galpón de calle San Isidro, entre antigüedades y cachivaches de todo tipo, un hombre vendía fósiles.

La Brigada Metropolitana Investigadora de Delitos contra el Medio Ambiente

SITIOS PALEONTOLÓGICOS Y ARQUEOLÓGICOS

A lo largo de nuestro país hay importantes sitios arqueológicos, en lugares como Isla de Pascua y San Pedro de Atacama. También hay muchos sitios paleontológicos, como Pichasca, en la comuna de Río Hurtado, Región de Coquimbo; San Vicente de Tagua Tagua, en la provincia de Cachapoal, Región del Libertador, y la Cueva del Milodón (sitio paleontológico y arqueológico) ubicada a 24 kilómetros al norte de Puerto Natales, Región de Magallanes. Los dos yacimientos paleontológicos más saqueados por huaqueros en Chile son el borde costero del Desierto de Atacama, entre Caldera y Bahía Inglesa (donde pueden encontrarse peces, reptiles, aves y mamíferos de entre 16 y 1,7 millones de años de antigüedad), y la formación Lo Valdés, en el Cajón del Maipo, a solo 90 kilómetros de Santiago.

y Patrimonio Cultural de la Policía de Investigaciones (Bidema) se dirigió al galpón. Los agentes no llevaban ropa con el logo de la institución, ni hicieron sonar sus balizas. Cuando llegaron al lugar se encontraron con que el vendedor era un sujeto de 39 años quien, además de los fósiles de su vitrina, tenía un gran número de objetos paleontológicos y arqueológicos en su departamento de calle Alonso Ovalle, en el centro de Santiago. El vendedor les aseguró que él mismo los había sacado de los sectores de Bahía Inglesa y del Cajón del Maipo, dos de los sitios paleontológicos más saqueados del país.

Los oficiales se llevaron al vendedor, junto a los objetos encontrados, hasta el cuartel, en Ñuñoa. Ahí los esperaba Sergio Soto-Acuña, biólogo de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile. Soto-Acuña acudió ese día a identificar si los fósiles incautados eran oriundos de nuestro país y, por lo tanto, estaban protegidos por nuestra Ley de Monumentos¹. Con la sola ayuda de su lupa, determinó que algunos objetos eran chilenos y otros no. “Son identificables por el tipo de sedimentos que los rodea y la textura y coloración del material. Por ejemplo, los que vienen de Bahía Inglesa son anaranjados, lisos y brillantes”, dice.

En total se confiscaron 490 especies, de las cuales 53 eran arqueológicas y el resto paleontológicas, entre las que se contaban maderas fosilizadas, fósiles de amonites (una especie de moluscos extintos), puntas de flechas,

dientes de tiburón, una cola de manta raya, un diente de megalodón (especie extinta de tiburón) y dos piedras horadadas. El vendedor fue imputado en la Fiscalía Centro Norte de Santiago, por infracción a la ley 17.288, de Monumentos Nacionales.

Dicho cuerpo legal establece que el Estado debe proteger los lugares y objetos históricos, artísticos, arqueológicos y paleontológicos cuya conservación interesa a la historia, el arte o la ciencia. En vigencia desde 1970, la Ley 17.288 estableció que son propiedad del Estado y Monumento Nacional —por el solo ministerio de la ley— todos los sitios y piezas arqueológicas y paleontológicas del país. Aunque no tipifica el delito de tráfico de patrimonio, en su artículo 38 establece: “El que causare daño en un monumento nacional o afectare de cualquier modo su integridad, será sancionado con pena de presidio menor en sus grados medio a máximo y multa de cincuenta a doscientas unidades tributarias mensuales”. Emilio De la Cerda, Secretario Ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), destaca también la reforma legal que tuvo lugar en 2005, cuando la Ley N° 20.021 introdujo en la de Monumentos el artículo 38 bis. “Esta disposición crea una nueva figura penal, la de la apropiación de un monumento nacional, que antes no existía. Se trata de un avance muy sustancial en nuestra legislación y constituye un pilar fundamental del combate actual contra el tráfico ilícito de monumentos”, señala.

Entre enero de 2010 y julio de 2012 se incautaron 19.029 especies patrimoniales, de las cuales 18.317 eran antropológicas o paleontológicas. El resto eran artículos eclesiásticos (447) e históricos (265). Esta desproporción tiene razones obvias: la tarea de retirar objetos de un sitio arqueológico o paleontológico resulta sencilla y expedita, comparada con la acción deliberada de ingresar a robar a una iglesia, un museo o a la casa de un coleccionista. Además, a diferencia de las piezas religiosas o históricas, los objetos arqueológicos o paleontológicos se comercializan de manera fácil, rápida y a precios módicos, en mercados callejeros o ferias artesanales.

HUAQUEROS Y LADRONES

El primer eslabón de la cadena del tráfico de bienes patrimoniales lo conforman quienes se hacen, ilegalmente, de estos bienes.

Aquellos que saquean sitios arqueológicos o paleontológicos se conocen como “huaqueros”. En la mayoría de las ocasiones, son ellos mismos quienes venden al cliente final, aunque también hay otros que entregan su mercadería a vendedores.

¹ El Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), también tiene facultades para periciar objetos arqueológicos o paleontológicos confiscados o decomisados por las autoridades pertinentes —aunque no se involucra directamente en los decomisos, ni tampoco fiscaliza en terreno— los que, una vez entregados al Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), pueden ser enviados al MNHN para que esta institución determine su procedencia.



Algunos de los manuscritos robados del Archivo Nacional en 2010 y recuperados posteriormente.



La Brigada de Delitos contra el Medio Ambiente y Patrimonio Cultural examinando artículos religiosos recuperados.

El caso de los fósiles en el persa Bío Bío, dicen en la Bidema, es fiel reflejo de cómo se trafica actualmente esta clase de objetos en nuestro país: sin mayor organización y ningún tipo de sofisticación. Los huaqueros extraen piezas de los sitios históricos y las venden en ferias, playas o mercados como el Pueblito de Los Dominicos, en Santiago, o La Recova, en La Serena.

“El huaqueo causa un daño gigante, porque inutiliza las colecciones para el conocimiento de la ciencia y, por lo tanto, para la sociedad. Si se saca una pieza, se deshacen los contextos. Un cántaro, por ejemplo, no es útil si lo ves aislado. En cambio, si lo tienes asociado a un cuerpo humano, a tejidos, a artefactos de madera, puedes reconstruir la historia”, dice Carlos Aldunate, director del Museo Chileno de Arte Precolombino.

A pesar de llevar varios años trabajando en el tema, en la Bidema aún no tienen claridad sobre quiénes son los huaqueros en nuestro país: “No tenemos un perfil definido, pero sí vienen extranjeros, peruanos y bolivianos, que tienen una legislación más fuerte respecto de la venta de estos productos en sus países y acá les

resulta más fácil hacerlo. Los chilenos son gente con un cierto conocimiento, gente que se ha dedicado a esto”, dice el prefecto Gonzalo Barra, jefe de la Jefatura Nacional de Delitos Contra el Medio Ambiente de la PDI.

Para el caso de objetos eclesiásticos o históricos no se habla de huaqueros. Simplemente de ladrones.

TRÁFICO DE OBJETOS HISTÓRICOS: EL CASO CLAUDIO GAY

Como ya se señaló, el tráfico de objetos históricos es muy minoritario en nuestro país si se lo compara con el de objetos arqueológicos y paleontológicos.

Un caso ilustrativo de este tipo de delitos es el del robo de 29 de los manuscritos del Atlas de Chile, del naturalista francés Claudio Gay, sustraídos en julio de 2010 de la antebóveda del Archivo Nacional, en el centro de Santiago.

Ese año, en una inspección de rutina, funcionarios del archivo se dieron cuenta de la ausencia de esos volúmenes, de gran importancia histórica. “Acá tenemos ocho kilómetros de documentación y a veces sucede que algo no se guarda en

el preciso lugar que corresponde y hay que buscarlo. En este caso nos costó dos meses asumir que los manuscritos no estaban. Y mientras hacíamos una revisión exhaustiva nos dimos cuenta de que faltaban 45 volúmenes más, entre los que había apuntes de Vicuña Mackenna, por ejemplo”, dice Emma de Ramón, coordinadora del archivo histórico, una sección del Archivo Nacional.

Como muy pocas personas podían entrar a la bóveda donde estaban esos manuscritos, se sospechó de los funcionarios que trabajaban ahí, en total 13 personas. Sorprendentemente, se encontraron pistas en la misma feria de los fósiles: el persa Bío-Bío. “Empezamos a recabar antecedentes y supimos que estarían siendo comercializados en ese mercado. Fuimos para allá y se ubicó a un sujeto en el galpón de los libros que conocía a alguien del Archivo Nacional. Él nos llevó a otra persona, que era un coleccionista que había pagado 400 mil pesos por cada tomo”, dice el subprefecto Richard Oliva, jefe de la Bidema metropolitana.

Lo que habría sucedido fue que una administrativa del Archivo Nacional

TRÁFICO INTERNACIONAL

En el contexto global, Estados Unidos es un importante consumidor de bienes culturales, en parte debido a que en este país el comercio de antigüedades no está regulado y no se requieren certificados o documentos de origen para venderlas. Además, las obras de arte de más de 100 años están exentas de impuestos de importación, por lo que no sería raro encontrar en las subastas de ese país alguna de las 15 mil piezas robadas del museo de Irak después de la invasión de EE.UU., de las cuales solo 5 mil han sido recuperadas.

Entre 2007 y 2011 la Aduana chilena incautó 2.352 objetos patrimoniales —1.391 de ellos en Arica—, en su gran mayoría piezas precolombinas provenientes de Perú y Bolivia, países en los que el huaqueo es un problema masivo.

“Tratándose de objetos nacionales que van a ser sacados del país, Aduanas se encuentra obligada a requerir autorizaciones. Cuando se detecta la falta de éstas, se retiene la mercancía y se realiza la denuncia ante el Ministerio Público”, dice Karen Pettersen, encargada del programa de Patrimonio Artístico, Histórico y Cultural de Aduanas.

El instrumento más importante para coordinar las acciones internacionales de combate al tráfico de bienes culturales es la Convención de Unesco de 1970. Esta impone a los estados firmantes ciertas medidas, como prohibir la importación de bienes culturales robados, tomar acciones para decomisar y restituir bienes culturales importados ilícitamente, imponer sanciones, etc.

Esta convención ha sido ratificada por 122 países, pero no por Chile.

Otro actor importante en el combate internacional al tráfico de bienes culturales es Interpol, que mantiene en su página web una base de datos de objetos culturales robados en cada país. En abril de 2012 incluía 38.885 objetos, 68 de los cuales eran chilenos. Entre ellos se encuentra un libro incunable, de finales del siglo XIV, cuyo texto de carácter religioso está escrito en latín y que fue robado el 15 de mayo de 1995 del museo de Chillán; y la figura del hombre pájaro, de Isla de Pascua, robada de un museo de Valparaíso en octubre de 2002.



Gorro prehispanico incautado en 2008 por la policia italiana a un coleccionista de Milán y repatriado a Chile gracias a las gestiones de las autoridades italianas y el Ministerio de Relaciones Exteriores.

con 16 años de antigüedad, le pidió a un auxiliar que le pasara esos documentos sin seguir los protocolos. Cuando el caso se destapó, el auxiliar notificó el hecho, gestión que no había realizado antes porque la ahora ex administrativa era una funcionaria de confianza de la institución. Ella tuvo como cómplice a un trabajador a honorarios del archivo, quien tenía el contacto con un vendedor del persa Bío-Bío y quien, por último, le vendió los libros a un coleccionista que guardaba los manuscritos en cajas, en una bodega en Renca. En su casa en Maipú, entre rumas de libros, se encontraron también algunos de los otros manuscritos robados del archivo. Finalmente, se logró devolver al archivo 28 de los 29 tomos de Claudio Gay. Los cuatro involucrados fueron imputados en la Fiscalía Centro Norte por hurto simple, la funcionaria del archivo, además, por hurto agravado (fuera de ser despedida, luego de un sumario institucional) y el vendedor del persa fue imputado por receptación. A octubre de 2012 aún no se había dictado sentencia.

“Como historiadora, sé el valor que tienen estos documentos, que va

mucho más allá de la tasación que puedan tener en el mercado. Si una persona se los roba, nos hace a todos perder nuestra memoria. Eso no lo entienden los coleccionistas. Aún tengo la esperanza de que aparezcan otros que faltan”, dice De Ramón.

Después del robo, en el Archivo Nacional se implementó un sistema biométrico de control de entrada a las bóvedas, se instalaron sensores y se mejoraron los protocolos de movilización de los documentos.

COMPRADORES Y COLECCIONISTAS

En la PDI aseguran que los compradores más frecuentes son turistas extranjeros, que adquieren estos objetos para llevarse un recuerdo del lugar visitado y, probablemente, ignorando que cometen un ilícito. Pero también existen los coleccionistas. “La gente ilustrada comenzó a coleccionar piezas de forma particular en el siglo XIX. Cuando se empezó a legislar, la costumbre fue más fuerte que la ley y se siguió coleccionando piezas protegidas. Y hasta hoy hay coleccionistas, pero no actúan solos; son el último eslabón de una cadena, que incluye también a huaqueros y

vendedores. Yo ahora estoy trabajando en la costa de Antofagasta, donde en los años 80, cuando se hizo el camino, se encontraron cientos de sitios arqueológicos que fueron saqueados por los trabajadores y los pescadores, que se pusieron a excavar como si ese fuera un recurso más para ganar plata. No hemos podido encontrar ni un sitio intacto. Y aquí en Santiago, de vez en cuando, uno encuentra lugares donde se venden este tipo de piezas”, dice Aldunate.

De hecho, los dos museos de piezas precolombinas más importantes de la capital nacieron de colecciones privadas. Los empresarios Manuel Santa Cruz y Hugo Yaconi abrieron en 1981 el Museo Arqueológico de Santiago, con las piezas chilenas que sus familias comenzaron a coleccionar hace más de cuatro décadas, entre las que se cuentan dos momias Chinchorro, fechadas entre el 2.000 y el 1.000 a. C.

“Mi padre y mi tío tenían una inquietud por el arte y comenzaron esta colección con un sentido estético. Y se empezó a correr la voz y les empezaron a ofrecer cosas”, cuenta Ana María Yaconi, directora del Museo Arqueológico de Santiago. “Por ejemplo,



Trozos de cerámica diaguita incautados y en proceso de ser asignados a algún museo de la Dibam.

cuando iban al sur, los campesinos les ofrecían puntas de flechas que habían recogido en el campo. Poco a poco, empezaron a estudiar y valorar los objetos y la importancia que tenía su conservación para todo el país, por lo que abrieron el museo, contrataron arqueólogos y financiaron excavaciones. Pero no tanto por el hecho de que fueran bienes patrimoniales del país, sino por el valor de los objetos en sí mismos”.

Este año, esa colección de tres mil piezas fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino, fundado también en 1981 por el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, con su colección personal de piezas provenientes de toda América. Esta ha ido creciendo gracias a miles de objetos donados por otros particulares que, empujados por una fortalecida conciencia de su importancia y valor patrimonial, los ceden al museo. La primera entrega que recibieron, en 1982, fue una platería mapuche de cientos de piezas que un privado le compró a otro en Valdivia, especialmente para donarla y así poder resguardarla, beneficiando a toda la sociedad chilena.

LOS GUARDIANES DEL PATRIMONIO

Para reforzar el accionar institucional en materia de combate del tráfico ilegal de patrimonio en nuestro país, existe desde 2011 la Mesa de Trabajo de Tráfico Ilícito de Bienes Patrimoniales, integrada desde la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, el Centro Nacional de Conservación y Restauración, la Biblioteca Nacional, el Museo Histórico Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Historia Natural, y por el Consejo de Monumentos Nacionales.

Esta instancia consolidó un trabajo que se ejecutaba desde 1997 a través de varias instituciones y su objetivo es coordinar una estrategia nacional de lucha contra el tráfico de bienes patrimoniales, lo que incluye trabajar con el Servicio Nacional de Aduanas, el Ministerio Público, la PDI, Carabineros, el Ministerio de Relaciones Exteriores y el poder legislativo, además de hacer un trabajo de difusión y educación en torno a este tema.

“No son ilícitos nuevos, pero ahora la

gente está dándoles importancia, lo que demuestra un creciente interés por proteger lo propio y aprovecharlo colectivamente ya que ello no solo tiene un costo monetario sino que además un valor para el país”, afirma la Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Magdalena Krebs.

Posiblemente uno de los principales problemas para enfrentar el tráfico de patrimonio en nuestro país sea la poca importancia que la mayoría de los chilenos le confiere a los objetos culturales en su rol de resguardar nuestro pasado común, memoria e identidad.

A nivel individual, lo anterior se traduce en que mucha gente no se haga problemas para comprar un fósil en una feria artesanal y, a nivel institucional, en que, por ejemplo, Chile aún no haya ratificado la Convención de la Unesco de 1970 (ver recuadro sobre tráfico internacional), o en que tengamos una ley aún insuficiente, que impone penas bajas —entre 61 días y 5 años— a quienes dañan nuestro patrimonio.

Sin embargo, se está trabajando en el tema y las cosas deberían mejorar. En



Objetos paleontológicos incautados por la PDI.

esa dirección apunta la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio, que aunará esfuerzos, canalizará recursos y reforzará la institucionalidad patrimonial a nivel de todo el país, de manera de lograr mayor eficiencia en la protección de los bienes patrimoniales y en los mecanismos de denuncia del daño, destrucción o tráfico ilícito de objetos protegidos.

En este mismo contexto existe, además, un proyecto de acuerdo que la Cámara de Diputados aprobó por mayoría y que solicita al Presidente de la República la ratificación de Chile de la Convención de la Unesco de 1970. También, en junio de este año, el senador Francisco Chahuán solicitó al Ejecutivo la ratificación de las normas internacionales sobre tráfico ilícito y medidas para lograr la restitución en caso de robo o exportación ilegal de objetos patrimoniales. El mismo parlamentario presentó también una moción para introducir disposiciones en la Ley de Monumentos, de modo de establecer sanciones a la falta de cumplimiento de las obligaciones referidas al registro de los museos y entrega de su catálogo, y a la exportación de monumentos nacionales que no cuenten con la autorización que contempla el artículo 43 de la Ley Na 16.441 (Ley Pascua). “El Poder Legislativo ha estado desde hace muchos años preocupado de estos temas, lo que se puede constatar luego

del análisis de antecedentes que hemos realizado en el marco del estudio de la reforma de la Ley de Monumentos”, destaca De la Cerda.

La Dibam y el Consejo de Monumentos Nacionales han trabajado durante años para lograr la ratificación de la Convención Unesco 1970. “Después de las gestiones que hemos realizado estoy segura de que prontamente Chile integrará el marco de cooperación internacional requerido para contrarrestar el daño que causa el tráfico ilícito de bienes culturales”, dice Magdalena Krebs.

Lo que parece claro es la necesidad de un cambio cultural en relación al tema, que nos haga conscientes de la importancia de cuidar nuestros bienes patrimoniales. “Esto es un tema de educación. Yo diría que ya

hemos avanzado una bestialidad en las últimas décadas. Hay una institucionalidad funcionando, la policía, aduanas, etc. La gente cada día está más consciente y los coleccionistas se están poniendo temerosos. Hace un tiempo, la casa de una amiga salió en una revista de decoración y se veía que tenía tres o cuatro cosas de cerámica chilena y me llamó muy nerviosa. Yo le dije: ‘Regálamelas para el museo; yo te doy un certificado’”, dice Aldunate.

Sin duda, los delitos patrimoniales tienen una característica muy singular. Son los únicos donde, claramente, no solo se perjudica a la persona particular afectada por un robo o saqueo, sino también al conjunto de la sociedad, empobrecida por la ausencia de un objeto que atestigüa su historia. **P**

¿QUÉ BIENES PATRIMONIALES NECESITAN AUTORIZACIÓN PARA SALIR DE CHILE?

- Todos los bienes paleontológicos (fósiles) y arqueológicos: cerámicas, tejidos, restos humanos, herramientas de piedra, etc. Todos los bienes que forman parte de las colecciones de museos del Estado. Objetos y material bibliográfico que tengan la condición de monumentos históricos. Su salida solo puede ser autorizada por decreto del Mineduc, dictado a solicitud del CMN.
- Bienes del patrimonio histórico de los pueblos indígenas que vayan a ser enajenados o exhibidos en el extranjero.

Se requiere un informe previo de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena.

- Todas las obras de arte de artistas chilenos y extranjeros. Su salida debe ser autorizada por la Dibam que, para estos efectos, opera a través del Museo Nacional de Bellas Artes.
- El material bibliográfico perteneciente a la Biblioteca Nacional de Chile requiere para su salida autorización de la DIBAM bajo resolución exenta.

Museo de Historia Natural de Nueva York

CRIATURAS DE LUZ

¿Cómo se capturan los destellos casi imperceptibles de una luciérnaga? ¿Cómo reproducir la experiencia de bucear junto a peces que brillan en el océano, a cientos o miles de metros bajo la superficie? *Criaturas de luz*, una exposición sobre el fenómeno de la bioluminiscencia en el Museo de Historia Natural de Nueva York, logra estos objetivos con un sofisticado sistema de iluminación y un uso inteligente de tecnología interactiva.

Por Guillermina Altomonte / Fotografías del Archivo del Museo de Historia Natural de Nueva York



Hay que parpadear varias veces al entrar a la sala oscura, oscurísima como boca de lobo, y encontrarse de frente con un hongo verde incandescente de casi dos metros de alto. Hay que mirarlo de a poco, acostumbrar la vista a su brillo. No es de verdad: es un modelo a escala, 40 veces más grande que el verdadero Hongo Linterna que crece sobre los troncos en descomposición de los bosques de Norteamérica. Y que, en la vida real, brilla en la oscuridad como esas estrellas fosforescentes que uno pegaba en el techo de la habitación cuando era chico.

Este fenómeno natural se llama "bioluminiscencia" y es objeto de fascinación para los científicos que aún siguen estudiando cómo y por qué algunos organismos tienen la extraña habilidad de producir luz en sus cuerpos. La exhibición *Criaturas de luz*, en el Museo de Historia Natural de Nueva York, busca justamente transmitir este hechizo que producen los

destellos de los seres vivos en la oscuridad. "Es una muestra completamente inmersiva", como la describe su curador John Sparks, científico del Museo, experto en Ictiología. "Es oscura y muy teatral, muy distinta a cualquier otra. Nunca antes se había hecho una exposición de bioluminiscencia a esta escala".

La escala de la que habla Sparks se refiere al recorrido que realizan los visitantes a la exposición, quienes caminan en la oscuridad a través de recreaciones de los ambientes en los que viven organismos bioluminiscentes: una pradera llena de luciérnagas; una caverna de cuyo techo cuelgan gusanos que emiten hilos luminosos para atraer a sus presas; una bahía en la que organismos planctónicos crean un halo fosforescente alrededor de todo lo que se mueve en el agua. Una sinfonía especialmente compuesta para la exposición acompaña cada paso.



En la exhibición hay animales bioluminiscentes reproducidos en modelos de gran escala: luciérnagas cuyo abdomen se ilumina; medusas cristalinas que brillan con una tenue luz violeta. Para crear estas réplicas se utilizó una amplia variedad de técnicas y materiales: arcilla, fibra de vidrio, resina epóxica y yeso, entre otros.

EL DESAFÍO DE ILUMINAR

Sparks –insólita y casualmente significa “chispas”, en inglés– se ha dedicado a estudiar la evolución y diversificación de las señales bioluminiscentes que emiten algunos seres marinos por medio de bacterias en sus cuerpos. Sus investigaciones apuntan a entender el rol que cumple la emisión de luz para ciertos organismos en el océano, donde vive la mayoría de las especies que producen bioluminiscencia.

“Esta es la primera vez que trabajo uniendo la ciencia con el arte y el diseño a gran escala”, explica. “Junto a un gran equipo de escritores, gestores, expertos en diseño e iluminación y talentosos modeladores, discutimos y revisamos la temática y diseño de la muestra durante meses y meses. El mayor desafío era, por un lado, tratar de abarcar todos los animales que presentan bioluminiscencia, sujetos al espacio y presupuesto disponibles. Creo que hicimos un buen trabajo, cubriendo tanto a los que resultan familiares (luciérnagas) como a los más extraños (las libélulas barbeladas).”



Hay que decir que la libélula barbelada no es la delicada criatura alada que su nombre en español sugiere. En inglés se llama algo así como pez-dragón: es un depredador del fondo del océano con monstruosos dientes y una extraña especie de lamparita bioluminiscente que alumbró a su alrededor. Este es uno de los animales que se encuentran en la exhibición, reproducidos en modelos a gran escala. También hay enormes luciérnagas cuyo abdomen se ilumina y medusas cristalinas que brillan con una tenue luz violeta.

John Sparks explica que los modeladores del museo utilizaron una amplia variedad de técnicas y materiales para crear estas réplicas: arcilla, fibra de vidrio, resina epóxica y yeso, entre otros. “Recibían constantes aportes de nuestro equipo de científicos para que los modelos fueran lo más realistas posibles”, dice. “Por ejemplo, toda la luz bioluminiscente que ves emanando de las criaturas está muy cercana (apenas a algunos nanómetros), más de lo que estaría en la vida real. Esto lo logramos usando un espectrofotómetro (un sofisticado instrumento que se usa en el análisis químico de sustancias)



“Los patrones de iluminación de las especies que mostramos son tal como los verías en la naturaleza. Esto lo logramos usando complejas placas de circuitos y fibras ópticas”, explica el curador John Sparks.

y combinaciones de filtros de gel. Fue una tarea meticulosa y difícil. Creo que ninguna exhibición había intentado hacerlo antes. Pero valió totalmente la pena”.

La otra gran dificultad en el diseño y montaje de *Criaturas de luz* es evidente: ¿cómo realizar una muestra en la que para ver los objetos exhibidos se requiere la más absoluta oscuridad?

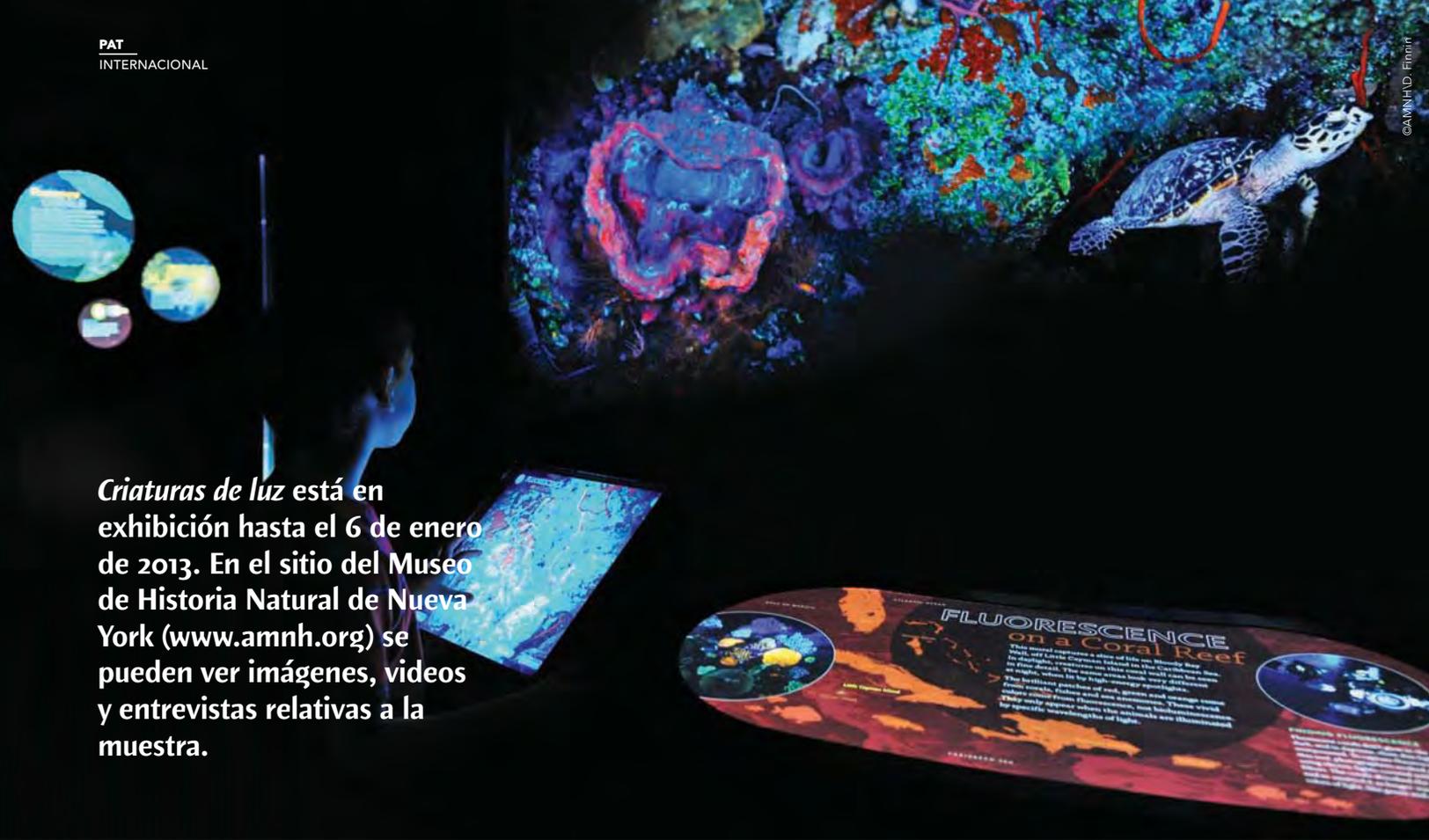
“Estábamos muy preocupados de reproducir la luz en forma realista en términos de intensidad, color y patrones de destellos”, explica Sparks. “Por ejemplo, los patrones de iluminación de las varias especies de luciérnagas que mostramos son tal como los verías en la naturaleza, y también lo son los de las demás especies en la exposición. Esto lo logramos usando complejas placas de circuitos y fibras ópticas”.

“En verdad, lograr la luz adecuada fue un enorme desafío con el que luchamos durante todo el proceso”, añade. “Teníamos que hacer que se viera real en tantos tipos y tamaños distintos de modelos que estuvimos constantemente volviendo a

reconfigurar todo hasta que salió como queríamos... ¡pocos minutos antes de la inauguración!”

INTERACTIVIDAD LÚDICA

Que *Criaturas de luz* sea descrita como una muestra “inmersiva” no es casualidad. Si bien no es posible ver casi ninguno de los organismos bioluminiscentes reales –solo algunos peces que nadan dentro de un estanque a oscuras y emiten puntitos esporádicos de luz, apenas visibles–, el recorrido juega con varios niveles de interacción. Desde recursos simples, como asomar la cabeza dentro de una caverna para ver cientos de lucecitas en el techo que simulan ser larvas de luciérnagas, hasta espacios mucho más sofisticados, como un corredor en cuyo suelo, a medida que uno camina, se genera un halo de destellos alrededor de los pies. Es la recreación de la isla Vieques, en Bahía Mosquito, Puerto Rico, un lugar famoso por su alta concentración de organismos bioluminiscentes llamados dinoflagelados, que crean un fuerte resplandor en el agua cuando algo se mueve.



Criaturas de luz está en exhibición hasta el 6 de enero de 2013. En el sitio del Museo de Historia Natural de Nueva York (www.amnh.org) se pueden ver imágenes, videos y entrevistas relativas a la muestra.

Algo similar podemos admirar los chilenos en algunas playas de nuestro litoral cuando, en la noche, al pasar la mano por el agua vemos aparecer una estela verde tenuemente iluminada: es gracias a un tipo de microalga dinoflagelada llamada *Noctiluca* que, según la concentración en que se encuentre y las condiciones del mar, también produce bioluminiscencia.

BIOLUMINESCENCIA EN LAS ESPECIES MARINAS DE CHILE

Por Pedro Báez *

El fenómeno de la bioluminiscencia en el ambiente marino chileno es mucho más frecuente de lo que pudiera pensarse. A mayor profundidad, el océano se va oscureciendo y frente a Chile alcanza una de las mayores profundidades del mundo, alrededor de 8.000 metros en la Fosa de Atacama. La gran mayoría de las especies que habitan en esas tinieblas —la llamada Zona Afótica (sin luz)— son, por esta razón, bioluminiscentes. Entre estas especies se incluyen variados gusanos, crustáceos (ostrácodos, mysidáceos, eufáusidos), algunos equinodermos y la mayoría de los peces (*argyropelecus* y mictófidios, por citar algunos). Evolutivamente estos seres acuáticos han desarrollado un complejo sistema enzimático a través del cual, por la fricción al contacto con el agua, pueden captar iones de calcio y “cargar”, o mejor dicho “recargar” las baterías de su complicado sistema bioquímico, generando señales de luz que les permiten reconocer pareja, juntarse, alimentarse y escapar de los depredadores.

* Biólogo Marino, Jefe del Área Invertebrados del Museo de Historia Natural de Chile.

También se puede intervenir en la pared de corales de las Islas Caimán, que alberga varios animales bioluminiscentes y biofluorescentes: éstos últimos solo brillan en colores verdes, naranjos y rojos cuando se exponen a ciertas ondas de luz. La pared está recreada a través de cientos de fotos de altísima resolución yuxtapuestas y proyectadas sobre una muralla de modo de alcanzar grandes proporciones. Dos pantallas digitales frente a la pared de coral permiten a los visitantes controlar la luz que se proyecta sobre la enorme fotografía. Así pueden ir descubriendo los organismos bioluminiscentes o biofluorescentes: tortugas, corales, peces.

¿Cómo se entrega información a los visitantes, en un espacio tan oscuro? Uno de los recursos de diseño, en este caso, es el uso de carteles redondos luminosos en paletas de verdes fluorescentes para explicar, en lenguaje simple y directo, por qué las luciérnagas tienen distintos patrones de destellos o cómo opera el mecanismo de bioluminiscencia en algunos ciempiés. En varios puntos de la muestra hay iPads que entregan información adicional y cuyas pantallas brillantes contribuyen al efecto de crear luz en medio de la oscuridad.

Así, la entrega de información, lejos de ser tediosa, se convierte en una exploración ágil y divertida. Incluso arranca sonrisas cuando, por ejemplo, se usan pelotas de tenis, destacadores y pequeños dinosaurios que brillan en la oscuridad para explicar la biofosforescencia. Porque la muestra, finalmente, apela al asombro que cuando niños experimentamos con los destellos inesperados. Y a las ganas de volver a verlos, una y otra vez. P



COLUMNA DE OPINIÓN

LA IMPORTANCIA DE LA MEDIACIÓN CULTURAL

Por María Inés Silva*

El diseño de montajes interactivos —como el que despliega la muestra *Criatures of Light*, del Museo de Historia Natural de Nueva York— es parte de las estrategias de mediación cultural que imperan en el contexto internacional. La mediación cultural (MC) es un concepto que designa una amplia gama de intervenciones y relaciones complejas que se producen entre las obras y el público. La noción, ya instalada en las instituciones culturales y museos de Europa y Estados Unidos, surge en Francia en la década del 60 y en los 80 se legitima ampliamente como estrategia de una democratización que busca favorecer el acceso a las artes y la cultura —tanto a nivel físico y cognitivo como simbólico—, luchar contra la exclusión y fomentar la participación ciudadana en este ámbito.

La MC considera comunicación, medios de interpretación, encuentros e intercambios entre tres polos: los objetos de arte y cultura (y sus creadores), los diferentes públicos que los aprecian y las instituciones culturales que los acogen. La MC es responsable de generar progresivamente un diálogo activo entre estos tres polos, asegurar un acompañamiento para el público y contribuir al tejido relacional entre la institución cultural y sus usuarios. Este trabajo va más allá de una simple traducción-explicación de propuestas artísticas, conocimientos académicos o usos y valores definidos por un grupo: su misión es promover la interpretación de los proyectos artísticos y culturales, aportando las herramientas necesarias para la construcción de una mirada crítica en el público. En términos concretos, se materializa en acciones y productos que van desde la elaboración de folletos, hojas de sala, catálogos, paneles de presentación, sistemas de montajes —que favorecen la interactividad y participación—, implementación de visitas guiadas, audio-guías, conferencias, encuentros con los artistas y talleres de formación, hasta el desarrollo de programas de educación artística fuertemente vinculados al currículum escolar.

El primer desafío que se plantea esta línea de trabajo es favorecer el acceso, lo que implica generar estrategias para llenar museos, teatros, salas de música, centros culturales y otros espacios afines. Pero ese “llenar” va más allá del conteo de entradas. ¿Queremos que los visitantes solo entren una vez o perseguimos que esa primera experiencia se transforme en una práctica? ¿Buscamos

que nuestro público observe pasivamente lo que ofrecemos o que se abra a posibilidades de encuentro activo con las artes, la cultura y, en definitiva, con ellos mismos en su dimensión individual y social? ¿Pretendemos que los nuevos públicos correspondan a personas con un capital cultural mayor, pero que hasta entonces no se habían presentado? ¿O queremos también penetrar en grupos considerados desfavorecidos o con menos recursos para el desarrollo de prácticas culturales? Es a partir de estas preguntas que las instituciones culturales deben definir sus objetivos frente a sus públicos, diseñar programas de mediación cultural y establecer indicadores para medir resultados e impacto. Se trata de generar procesos educativos que modifiquen y hagan evolucionar los comportamientos frente a las prácticas culturales. Porque la disposición estética, como ya planteaba a fines de los años 60 el sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu, no funciona como un don innato: la sensibilidad se educa a lo largo de toda la vida en sus distintas instancias de sociabilización. Y si por diversas circunstancias la familia no ha podido aportar mucho al proceso, es necesario que la escuela y las instituciones culturales asuman esa responsabilidad.

Pero ¿qué significa realmente “llenar” un museo? Creo que el desafío se relaciona con la posibilidad de completarlo en su complejidad; de lograr que los objetos y tesoros que resguarda se complementen de manera permanente por esa serie de condiciones y acciones entendidas como mediación cultural. Solo de esa manera la colección o exposición cobra vida para dialogar con los visitantes, construir sentido y establecer una relación íntima y vital entre objeto y sujeto. Entonces puede ocurrir lo importante: que cuando las personas dejen el museo, teatro, sala de música o la institución que sea, sientan que la experiencia vivida en su interior los ha dejado satisfechos.

* María Inés Silva es periodista de la Universidad Católica además de máster en Cultura y Desarrollo y candidata a doctor en Sociología de la Cultura y Mediación Cultural por la Universidad Paris 3, Sorbonne Nouvelle. También es académica de la Universidad de Chile y directora de LINC Artes y Públicos (<http://linc-chile.blogspot.com>).

Las pinturas rupestres del morro de Vilcún

RUMORES POPULARES, HALLAZGOS CIENTÍFICOS

¿Qué hace un grupo de científicos prestándole oídos a las habladurías del pueblo? Nada pareciera estar más reñido con el rigor de la ciencia. Sin embargo, desde los años 70, el aporte de informantes locales ha sido clave para la antropología y otras disciplinas. Así lo confirmó un grupo de investigadores en Chiloé continental quienes, siguiendo el rastro de historias que circulaban de boca en boca, dieron con el primer hallazgo de pinturas rupestres en la zona.



Las pinturas rupestres del morro Vilcún son las primeras encontradas en Chiloé continental y los arqueólogos piensan que pueden haber sido realizadas por los chonos, canoeros nómades que habitaron el lugar.



Una mañana de mayo recién pasado, empapados por la lluvia y entumidos por el frío, después de manejar ocho horas por la Carretera Austral, pinchar los neumáticos dos veces, llegar al pueblo de Chaitén aún devastado por la ceniza volcánica, descansar un poco para seguir manejando otros 10 kilómetros hacia el norte y caminar, luego, 45 minutos por el barro en medio de un tupido bosque de coigües, arrayanes y coicopihues, los arqueólogos Francisco Mena, Rafael Labarca y Alfredo Prieto, junto al fotógrafo Thierry Dupradou, llegaron por fin a las cuevas del morro Vilcún.

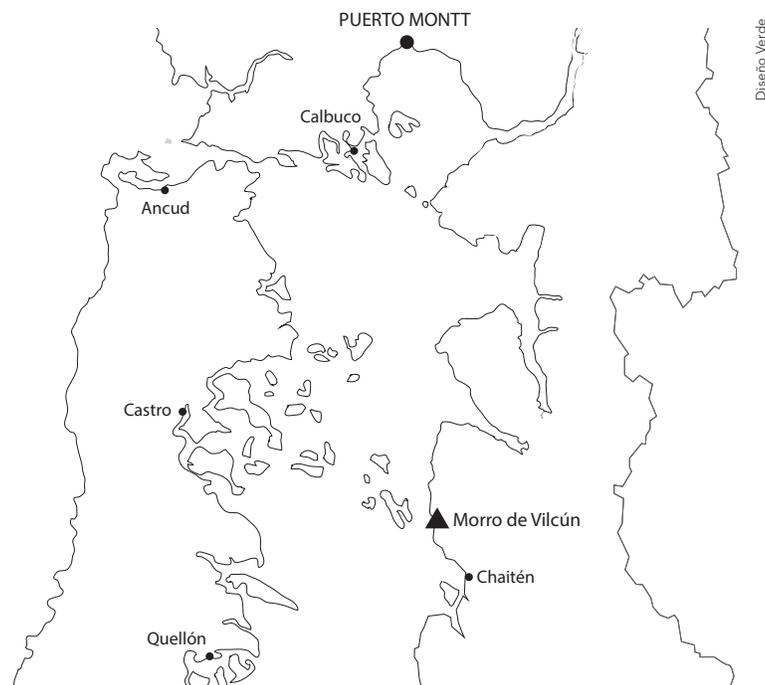
Frente a ellos, iluminadas por la tenue luz de sus linternas, unas manchas rojizas aparecieron sutilmente dibujadas en los muros de piedra. A medida que se adentraban en una de las cuevas, nuevas figuras les iban confirmando una noticia que los llenó de emoción: era el primer hallazgo de arte rupestre en Chiloé continental.

Llovió sin tregua durante los diez días en que los arqueólogos y el fotógrafo trabajaron en las cuevas. Aunque en su interior estaba seco, cada mañana debían ponerse trajes de agua y botas, pues la caminata para llegar los dejaba empapados. Partían temprano, llevando algo de comida, y trabajaban hasta cerca de las cinco de la tarde, cuando empezaba a oscurecer.

Inspeccionaron en detalle las cuevas –sobre todo las que llamaron Pequeña, Mediana, Alta y Grande– descubriendo que en la Pequeña no había nada, en la Mediana y Alta había pinturas y en la Grande, pinturas y petroglifos, es decir, marcas hechas en la roca con otra piedra, utilizando una técnica conocida como “piqueteado”. “Las pinturas consisten en puntos y líneas paralelas de distintos grosores, de color rojo, hechas probablemente con tierras de colores. Se cree



REGIÓN DE LOS LAGOS



El morro de Vilcún está ubicado en el sector de Santa Bárbara, 15 kilómetros al norte de Chaitén.

que las líneas fueron pintadas arrastrando los dedos de la mano y los puntos fueron hechos apoyando las puntas de los dedos. Además, hay líneas en V, escaleradas. Los petroglifos son óvalos con líneas adentro, que suelen interpretarse como vulvas. Había nueve en un sector de unos cinco metros”, explica Labarca.

Con ayuda de pequeñas palas, brochas, espátulas y huinchas, tomaron muestras estratigráficas del suelo, cada 10 centímetros de profundidad, y recogieron restos de conchas y carbones. Luego las enviaron a la Universidad de Georgia, en Estados Unidos, para ser datadas con carbono 14, un procedimiento habitual para determinar la antigüedad de las ocupaciones humanas en sitios arqueológicos.

Los resultados de las muestras fueron confusos. Mientras la cueva Grande se fechó hace más de 700 años, las muestras

de la cueva Mediana fueron fechadas hace solo un poco más de cien años. “Hay dos alternativas”, afirma Labarca. “O hubo en esta última cueva gente que excavó y revolvió todo en las últimas décadas, o quienes hicieron las pinturas nunca la habitaron propiamente tal, por lo que no dejaron vestigios en su suelo”.¹

¹ Esta interrogante nos conecta con un problema habitual de la investigación arqueológica: el fechado de las pinturas rupestres. Sucede que muchas de estas pinturas no contienen restos orgánicos, lo que es indispensable para aplicar la técnica del carbono 14. Y en las que sí se encuentran restos de grasa animal o pigmentos vegetales, la toma de muestras implicaría causar un daño considerable al hallazgo. Por eso, es habitual que las dataciones se refieran al suelo cercano a las pinturas halladas, donde se buscan restos orgánicos asociados a la ocupación humana del lugar. Sin embargo, nunca puede asegurarse que los restos del suelo y las pinturas cercanas sean contemporáneos.



Los arqueólogos Francisco Mena y Rafael Labarca trabajando en las cuevas de Vilcún.



LOS PINTORES DE VILCÚN

De lo que han podido reconstruir arqueólogos y antropólogos, los primeros habitantes de Chiloé continental fueron pueblos canoeros y nómades, que se alimentaban principalmente de mariscos y de la caza de mamíferos y aves marinas. Todavía falta acumular mucho conocimiento sobre esta cultura, pero se estima que estaban en la zona hace cerca de 5 mil años y son ancestros de los chonos, canoeros tardíos, que habitaban el área a la llegada de los conquistadores españoles, mezclados con los huilliches.

Las dataciones más antiguas de Vilcún sugieren que las pinturas habrían sido hechas por estos grupos, lo que abre interesantes líneas de investigación sobre su cultura.

Según Francisco Gallardo, arqueólogo del Museo Precolombino, las pinturas rupestres son una evidencia de la necesidad de sus autores por resguardar información y no solo transmitirla oralmente. “Era una forma de preservar su propio patrimonio, que ahora también es nuestro”, dice. Y agrega: “La importancia de este hallazgo es que abre la posibilidad de que más científicos se interesen en ir a trabajar a esa zona, hasta hoy solo explorada por Mena y otros pocos”.

Omar Reyes está investigando el poblamiento del archipiélago de Chiloé, como parte de su tesis doctoral en Arqueología en la Universidad de Buenos Aires. “No se ha investigado suficiente el tema, porque es muy difícil hacer arqueología en los canales: hay que arrendar embarcaciones, gastar mucho en combustible, enfrentar el mal tiempo...”, afirma.

Otra forma de estudiar el arte rupestre es compararlo con otros registros conocidos, pero en este caso eso no es posible, pues no existen otros hallazgos similares en el sector. Lo más cercano son los sitios arqueológicos en la Patagonia oriental argentina, pero corresponden a cazadores del interior que vivían alejados de la costa, por lo que no son comparables con Vilcún. Más al sur, se registran hallazgos arqueológicos en la costa de Magallanes, pero corresponden a alacalufes, canoeros de la zona del extremo sur, por lo que tampoco son comparables.

“Esto abre un frente para que la investigación en esa zona continúe y se pueda comenzar a buscar, detectar y fechar las edades de otros sitios. Y además, sirve para que la gente del sector se sienta orgullosa de su pasado”, dice Mena.



Recolección de muestras estratigráficas, para enviarlas a datar con carbono 14 a la Universidad de Georgia, en Estados Unidos, y determinar la antigüedad de las ocupaciones humanas ahí presentes.

CONFIRMAR RUMORES

“Los arqueólogos estábamos haciendo el ridículo en este caso, porque llegamos 70 años después que la gente del lugar”, comenta con humor Francisco Mena, refiriéndose a que las imágenes en las cuevas de Vilcún ya eran conocidas por los lugareños.

El testimonio de Domitila Millaquén, chaitenina de toda la vida, así lo confirma: “El verano del 94 yo fui con mi papi, mi hermano y una hija a caminar por la playa de Santa Bárbara, a buscar conchitas y raíces para hacer artesanías. Había escuchado que en el morro había unas cuevas muy profundas que no tenían final y mi papá las conocía de siempre. Cuando fuimos, pensamos que los dibujos y los conchales los había dejado la gente que visitaba el lugar. Fue grande la sorpresa cuando después supimos que eran pinturas rupestres. Qué bonito que eso sea un patrimonio histórico para Chaitén”.

Posiblemente, la modestia de este antropólogo sea excesiva. Pues en el momento en que los “rumores locales” pasan a ser objeto de la investigación científica, adquieren un valor que los lugareños jamás habrían imaginado.

Doctor en Antropología de la Universidad de Los Ángeles, California (UCLA), e investigador residente del Centro de

Investigaciones en Ecosistemas de la Patagonia (CIEP), Francisco Mena es el principal impulsor en la zona de la estrategia de confirmar rumores, que busca comprobar en terreno las historias que corren de boca en boca entre los lugareños, esperando que más de alguna pueda conducir a un hallazgo arqueológico.

En los años 80 Mena vivió en Coyhaique y desde entonces siguió visitando la zona al menos un par de veces al año, aprovechando de anotar las historias que escuchaba. Hace dos años volvió a vivir en esta ciudad y ya tiene registradas más de 100. Con entusiasmo y perseverancia, desde 2010 se dedica a salir una vez a la semana a comprobarlas. Aunque hasta ahora el apoyo institucional ha sido algo escaso e intermitente, confía en que los resultados que comienzan a obtenerse puedan traer consigo mayor ayuda.

Se requiere paciencia. Si bien algunos rumores conducen a hallazgos, la gran mayoría de ellos tiene su origen en cualquier otra cosa. Como uno que, según confiesa Mena, le quitaba el sueño y que fue a comprobar cerca de la desembocadura del lago General Carrera, donde un lugareño aseguraba haber encontrado restos de artefactos antiguos, en una zona en que no se habían registrado hallazgos arqueológicos. Para su desilusión, Mena constató que solo eran pedazos de una roca

que se había quebrado debido a los cambios de temperatura. “Habría sido interesante encontrar algo ahí, por ejemplo, para los estudios de Hidroaysén. Porque siempre se ha dicho que no hay nada en la parte baja del río Baker, y esto hubiera probado lo contrario”, explica Mena.

En el descubrimiento de Vilcún, Mena comparte el mérito con los arqueólogos Alfredo Prieto, del Centro de Estudios del Hombre Austral de la Universidad de Magallanes, y Rafael Labarca, del Instituto de Ciencias Ambientales y Evolutivas de la Universidad Austral de Chile, quien consiguió los recursos del Fondart regional (en su línea de Conservación y Difusión del Patrimonio Cultural, específicamente, de Patrimonio Protegido por la Ley de Monumentos) con que se realizó la expedición. Pero fue otro científico, el paleontólogo Erwin González quien primero dio con las pistas que conducirían a ese hallazgo. Aunque no pudo participar de la expedición, ya tuvo noticias de estas pinturas rupestres en 2008, cuando pasaba sus vacaciones en Chaitén. En la ocasión, le preguntó a tres niños del pueblo por huesos de animales o lugares ocultos en los que pudiera encontrar algo interesante. Fueron ellos quienes lo llevaron a las cuevas de Vilcún.

CIENTÍFICOS Y LUGAREÑOS, EN DEFENSA DEL PATRIMONIO

Según Mena, más allá de los hallazgos científicos que puedan derivarse del tipo de trabajo que realiza, lo importante es potenciar los vínculos entre los científicos y las comunidades locales para que los lugareños conozcan, valoren y cuiden su propio patrimonio. “Los científicos le tienen mucho miedo a la gente, porque pueden destruir los hallazgos arqueológicos”, dice. “Existe esa paradoja: por un lado es importante dar a conocer un descubrimiento pero, por otro, eso puede ser una invitación a destruirlo, porque las personas van, rayan, dejan basura, se llevan cosas, etc. La gente, por su parte, siente que el científico es muy distante, lo que también es cierto, porque estos tienden cada vez más a hablarles a sus colegas y no a la comunidad”.

Para devolverles la mano por la ayuda prestada y, a la vez, crear conciencia en la comunidad sobre la importancia de las cuevas de Vilcún, en noviembre los científicos harán una exposición en Chaitén con las fotos que tomó Dupradou en la expedición. “Los arqueólogos le están dando valor a nuestros elementos históricos, porque existe la costumbre de no valorizar lo que tenemos hasta que otros lo hacen. Y queremos desarrollar un polo turístico asociado a ese sector,

Para hacer las pinturas se habrían utilizado tierras de colores rojizos.





Izquierda: Petroglifos grabados en la roca hechos con otra piedra, usando la técnica del "piqueado". / Superior: Estas líneas se habrían hecho arrastrando los dedos / Inferior: El fotógrafo Thierry Dupradou junto a los arqueólogos Rafael Labarca, Alfredo Prieto y Francisco Mena, en el morro de Vilcún.

donde hay otras cosas interesantes”, dice Víctor González, asesor de gestión y planificación de la Municipalidad de Chaitén.

Mena agrega: “Aquí se juega una carrera entre la conciencia sobre el valor de las cosas y los intereses económicos. La destrucción es pavorosa, sobre todo en el litoral, donde están las salmoneras. Los estudios de impacto ambiental son un trámite y las decisiones más importantes son políticas, como Hidroaysén o las termoeléctricas. Entonces es fundamental tener aliados, y la cercanía entre científicos y comunidades puede ser muy relevante. Sobre todo si hablamos de recursos no renovables, como un sitio arqueológico que, si desaparece, nunca vamos a saber sobre él. Y armar el pasado es como un puzzle: si pierdes una pieza no puedes entender el todo. El pasado nos dice algo súper importante que hoy, creo, está intencionalmente ignorado: que este sistema en el que vivimos es una casualidad, un accidente. Y es uno entre millones que han existido en la historia. Conocer el pasado hace que la gente sea crítica y sepa que no hay una sola forma de hacer las cosas”. P

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

- Francisco Mena, Erwin González y Rafael Labarca, “Primeros registros de arte rupestre en el litoral de Patagonia Septentrional chilena”, *Magallania* [online], vol 39, 2011, 2: 303-307.
- Mauricio Massone, “Nuevas investigaciones sobre el arte rupestre de Patagonia meridional chilena”, *Anales del Instituto de la Patagonia* 13, 1982: 73-94.
- Omar Reyes, Manuel San Román, Mauricio Moraga, “Archipiélago de los Chonos: nuevos registros arqueológicos y bio antropológicos en los canales septentrionales. Isla Traiguén, Región de Aisén”, *Magallania* [online], vol 39, 2011, 2: 293-301.
- Mauricio Massone, Martín Gusinde, *Hombres del Sur*, Museo Chileno Precolombino, diciembre 1987.

Claudia Darrigrandi

EL ROTO Y LA CIUDAD





Claudia Darrigrandi (37) le sigue la huella a personajes que transitan por ciudades latinoamericanas y que han sido descritos en crónicas y novelas desde fines del siglo XIX, en plena utopía modernizadora. En las plumas urbanas de autores como Joaquín Edwards Bello, se despliegan múltiples lugares e identidades, que esta historiadora y doctora en Literatura interpreta desde su saber académico pero, también, desde su propia subjetividad de mujer “callejera”, como ella misma se autodefine. Uno de los personajes que analiza es la figura del roto, de la novela homónima de Edwards Bello, la cual se erige —según ella— como símbolo de las contradicciones que han marcado nuestra cultura urbana.

Por Catalina Mena / Fotografías de Cristóbal Olivares.



Claudia Darrigrandi, historiadora y doctora en Literatura, analiza cómo la figura del roto, ensalzada como heroica durante la Guerra del Pacífico para, unas décadas después, convertirse en un ícono degradante. “Con las oleadas migratorias del campo a la ciudad, ‘los rotos’ fueron considerados las masas urbanas populares y la figura del roto es retratada como un ser indeseable, con tendencia al alcoholismo, a la vagancia y, en último término, a la delincuencia”, explica.

Claudia Darrigrandi pertenece a una nueva generación de historiadores que se mueve con libertad creativa entre distintas disciplinas. Atenta a las corrientes contemporáneas de la historiografía, no cree en la objetividad de la “historia oficial”, sino en la existencia de diversos relatos interpretativos, siempre teñidos por la mirada subjetiva de quien los cuenta.

Tras egresar de Licenciatura en Historia en la Universidad Católica, comenzó a estudiar crónicas y textos literarios escritos en los primeros tiempos de la modernidad latinoamericana. El escenario de estos relatos es una ciudad en proceso de transformación, que nace a fines del siglo XIX, cuando las capitales concentran el desplazamiento de las diversas identidades que configuran el teatro social. “La literatura captura ese momento, en que la ciudad pasa a ser un escenario donde se hacen visibles nuevos personajes. Ya

no es una sociedad del dueño de fundo, del campesino, de la aristocracia en sus casas, y una plebe que nadie sabe dónde está. Ahora todo pasa en la calle”.

Claudia realizó estas investigaciones en el contexto de un doctorado en Literatura Latinoamericana que hizo en la Universidad de California, en Davis, entre los años 2002 y 2009, donde se graduó con la tesis *Cuerpos y trayectos urbanos: Santiago de Chile y Buenos Aires (1880-1935)*. En este momento se encuentra trabajando en un proyecto postdoctoral financiado por Fondecyt, titulado *Santiago en la literatura chilena: paisaje, masas y experiencia urbana, 1930-1973*. Tras regresar a Chile, ha enseñado en muchas universidades, tales como la Diego Portales, la Católica de Chile, la Finis Terrae, la Alberto Hurtado y, actualmente, en la Facultad de Artes Liberales de la Adolfo Ibáñez.

En sus interpretaciones de textos

literarios, analiza la existencia de personajes con identidades móviles que son afectados por su vivencia en la calle y que, a su vez, afectan a la ciudad, porque se adaptan o amenazan los valores de la urbe moderna. Esta interacción permite desentrañar las estructuras simbólicas que explican el presente y el pasado de nuestra cultura latinoamericana y chilena. La prostituta, el roto, el paseante, han sido figuras de sus estudios.

Al entrar en el terreno de la literatura, te desmarcaste de la historiografía ortodoxa.

Sí. Cuando me preguntan qué hago, no sé mucho qué responder. Porque no soy realmente historiadora, tampoco me acomoda decir que soy doctora en Literatura. Lo que más me gusta es investigar, pero si uno dice “soy investigadora”, te pareces al inspector Gadget.

Estás en un punto difícil de clasificar.

Estoy en el borde entre la Historia y la Literatura, entonces ¿qué se hace? Yo he hecho de la ciudad mi bandera; más que encasillarme en una disciplina, lo que me interesa es el tema.

¿Cambió tu perspectiva como investigadora después de estar en la universidad en Davis?

Sin duda. Lo más importante fue que me abrí, pero me costó mucho. Porque yo era muy matea y estructurada. Si había que investigar sobre un autor, yo, como buena historiadora, me leía todo lo que había escrito y todo lo que se había escrito sobre él. Entonces los profesores decían: “No me importa que registres todo lo que ya está hecho. ¿Tienes alguna idea original y propia?”. En Davis aprendí a valorar lo creativo, lo subjetivo, lo simbólico. Es una mentalidad mucho más interdisciplinaria. Se estudian los temas desde muchos aspectos diversos; en los que puede considerarse la historia, la sociología, el cine, lo visual.

Tu manera de aproximarte ahora a la investigación es también sintomática de un cambio en la historiografía.

Hay una generación de historiadores que están más preocupados de la cultura y de los elementos subjetivos de la Historia. Pero esta tendencia viene desde los años 70. En esa década surge un movimiento que se llama la Nueva Historia, en el que entra también la historia de las representaciones, la historia de las mujeres, de los grupos subalternos. En el fondo, es contar historias particulares, no oficiales, y valorar los distintos puntos de vista subjetivos.

EL TEATRO URBANO

¿Cuál es tu interés personal por la literatura urbana?

Yo lo paso bien indagando en las representaciones urbanas, porque también me gusta la calle. Soy callejera. Me gusta salir, ver gente. Conozco Lima, Buenos Aires, Bogotá, Quito. Y me fascina la figura literaria del *flâneur*, que surge en la literatura francesa a finales del siglo XIX y luego llega a Latinoamérica. El *flâneur* es

un caminante que se encandila con el espectáculo del mercantilismo. Camina por los pasajes europeos donde están todas las galerías comerciales, observando los objetos de consumo, pero él no consume. Solamente observa. Los cronistas de la época son *flâneurs* que escriben en primera persona su experiencia en la calle.

El cronista sería producto del surgimiento de la cultura urbana moderna.

Claro. En el cambio desde el siglo XIX al XX todos los escritores quieren estar en las grandes ciudades, porque la urbe es sinónimo de modernidad: es en la ciudad donde está todo pasando.

Yendo a lo particular, ¿en qué consiste el proyecto modernizador que se inicia en 1870 para Santiago?

Tiene que ver con hermostrar la ciudad, embellecerla, hacer parques, crear espacios públicos, redes de agua potable, de electricidad, obras de pavimentación. Vicuña Mackenna se preocupa mucho del centro de Santiago, pero la crítica que se le hizo después es que descuidó el resto de la ciudad. A él le interesaba hermostrar lo que era el centro cívico y el Parque Forestal.

¿Y en lo cultural

Básicamente se enfoca a formar ciudadanos y potenciar la educación. Pero es un proceso lento. La Ley de Educación Primaria Obligatoria recién se dicta en 1920.

En los textos que estudias, ¿las representaciones urbanas calzan con la ciudad real?

Más que calzar te ayudan a entender el tema humano, las percepciones. Son imaginarios que construyen una idea de ciudad. Lo fascinante es que la vivencia en la ciudad es tan particular, tan subjetiva. Entonces cuando estudio esto, me interesa ver cómo los cronistas experimentan la ciudad de distintas maneras.

En tus textos hablas de personajes que hacen una *performance* en la ciudad. Como actores que se mueven en un escenario.

Lo que interesa es ver cómo se posiciona el cuerpo en la ciudad, que

no es algo espontáneo, necesariamente. Hay una intención en esta figura, de posicionarse y actuar de cierta manera.

Y en esta especie de obra de teatro que tiene a la ciudad como escenario, ¿quién escribe el guión?

Hay pautas de conducta que se van heredando, pero que también son dictadas por el momento en que les toca vivir. Los personajes se enfrentan a un espacio de cambio, de aceleración en el ritmo de vida. Entre 1880 y 1920 aparece el tranvía, el automóvil, eso significa que tú tienes que replantearte cómo sales a la calle. Ya no sales a pasear en un coche a caballo, o con un vestido terriblemente ancho. Las calles están más llenas de gente y eso implica un cambio de actitud.

En esa época viven su auge los manuales de urbanidad y buenas costumbres. Me llama la atención que la buena conducta esté asociada a lo urbano.

Lo que pasa es que después de la Independencia, hay todo un rechazo al pasado colonial y las élites miran hacia Francia, Estados Unidos. El espacio urbano es el de la civilización, el progreso y la cultura, mientras que el del campo es bárbaro, indio, cultura oral, popular, desastre. Entonces, para potenciar esta idea de la ciudad como centro de civilización vienen estos manuales; serían como las herramientas para lograr eso.

Es interesante esa división entre civilización y barbarie.

Pero ahora es todo lo contrario. Las ciudades son bastante bárbaras, en cambio, al campo tú vas a relajarte y ahí buscas la armonía.

LA FIGURA DEL ROTO

En uno de sus trabajos, Claudia Darrigrandi analiza el personaje principal de *El roto*, novela de Joaquín Edwards Bello, escrita en 1920. A partir de esta figura patética y amenzante, que deambula por los alrededores de la Estación Central, ella va interpretando una serie de elementos y connotaciones que no solo hablan de su identidad particular, sino de su construcción como figura simbólica. “El roto es parte

del paisaje citadino, pero no participa de lo que se considera 'urbanidad'. Las representaciones del roto exageran sus rasgos físicos, y su vestimenta rara vez cubre su cuerpo totalmente. En este sentido, el roto es un exceso de corporalidad, la misma que en el espacio urbano se intenta regular y ocultar”.

Hablemos del *El roto*, de Edwards Bello, que vagaba por las inmediaciones de la Estación Central.

En la calle San Borja, ahí vivía. Pero después cruza la periferia y va a Santiago centro. Llega a la Alameda y ve a la gente rica que vivía ahí en esa época. Y en ese lugar se siente totalmente desencajado.

Estación Central era un suburbio. Se describe en la novela como un barrio lleno de basura. Las calles están “cubiertas de harapos, desperdicios de comida, chancletas y ratas podridas”, dice el libro.

Cuando se publicó la novela, el barrio que está detrás de la Estación Central era llamado Chuchunco y era un sector muy pobre y marginal. De ahí viene la expresión de “ir a Chuchunco”: ése era el límite de la ciudad.

En tu análisis señalas que antes de que se escribiera la novela, el roto había sido considerado un ícono nacional, con características heroicas. Pero en la crónica de Bello es descrito como un personaje andrajoso y pulguiento.

Claro. Es que el roto se constituye como una figura protagonista dentro del proceso de construcción de la nación. Con la inauguración del monumento al roto chileno, en la Plaza Yungay, en 1888, se hace evidente que es el héroe de la guerra del Pacífico. El roto se pone uniforme militar para pelear en la guerra y, entonces, es ensalzado como símbolo de identidad, porque el país necesitaba construir un ícono de identidad nacional que unificara y representara a la población.

Pero en tu estudio demuestras cómo esa figura del roto es manipulada. A

mí me impactó ver en tu análisis cómo el roto valiente, que a finales del siglo XIX se veía impecable con el traje de soldado, pocas décadas después es representado como una figura completamente denigrada.

Se convierte en el monstruo y es muy impresionante ver eso reflejado en las crónicas. Este cambio tiene que ver con el miedo de la élite al proletariado. Con las oleadas migratorias del campo a la ciudad, “los rotos” fueron considerados las masas urbanas populares y la figura del roto es retratada como un ser indeseable, con tendencia al alcoholismo, a la vagancia y, en último término, a la delincuencia. El roto pasa a ser el que viene a trabajar a la fábrica. En todo el período de inicio del siglo XX, empieza la cuestión social, el conflicto de los trabajadores, las huelgas, las leyes sociales, el derecho a silla, derecho a descanso, entonces hay mucho movimiento. Y el rotito simpático que servía para la guerra ahora no sirve para la industria, no está haciendo la pega y se transforma en una amenaza. La imagen es la de un tipo desordenado, curado, que le pega a la mujer.

Tú cuentas también que algunos escritores de esa época hicieron intentos bastante insólitos para salvar la figura del roto y restituirle su valor simbólico como ícono nacional.

Porque la identidad nacional necesita de una raza, de un origen propiamente chileno. Por eso se habla mucho de la raza chilena en esa época; muchas explicaciones culturales tienen un origen biológico, genético. Está el libro de Nicolás Palacios, que es una defensa del roto chileno y plantea la superioridad de la raza chilena en comparación con otras del continente americano, por el supuesto componente goda que trajeron los españoles que participaron en la conquista del actual territorio chileno. Ahí dice que el gen del roto chileno tiene algo de germano. Una cosa insólita.

El roto es urbano. ¿El huaso equivaldría a su versión campesina?

El roto tiene su origen en el campo, pero su equivalente rural es la figura del “pililo”. O sea, es un pililo que se trasladó a la ciudad con las migraciones. Su figura representa las clases bajas, lo popular, y siempre refleja los encuentros y desencuentros entre lo rural y lo urbano. Es también una identidad cambiante, porque está sujeta a las interpretaciones que se hacen sobre él en los distintos momentos que atraviesa la cultura de la capital. El huaso, en cambio, es una figura mucho más estable, no ha cambiado mucho. Con el criollismo, en los años 20 y 30, el huaso se asocia a una literatura que releva las bondades del campo, la naturaleza, el hombre bueno, esforzado, trabajador. Ahí se opone a la figura de este roto, que aunque haya ido a la guerra del Pacífico, en la ciudad moderna es considerado un personaje nefasto.

¿Y el “flaite” sería la versión contemporánea del roto?

Yo no he analizado esa figura, porque mis estudios, hasta ahora, estuvieron concentrados en el siglo pasado. Pero creo que el flaite tiene características distintas. En todo caso sería interesante explorarlo. La figura del flaite puede acercarse, pero no tiene el carácter de identidad chilena. En cambio, con el roto, está la distinción entre roto y roto chileno, hasta el día de hoy. El roto chileno es el que pasó a la historia y siempre va a estar asociado al héroe que fue a la guerra, aunque después haya sido denigrado. Hoy si decimos “roto” hablamos de un tipo ordinario, pero si decimos “roto chileno” seguimos refiriéndonos a un ícono del imaginario nacional.

En el fondo, la identidad nacional es una construcción...

Todas las ideas de identidad son construcciones, eso ya se sabe que es así. No existe una identidad única y fija, sino múltiples identidades, en permanente transformación. P





 AS
 SAN MIGUEL



ES XL
CHURRASCO GIGANTE


COMPLETOS GIGANTES
XL
 ITALIANO  \$ 790
 COMPLETO  \$ 750
 CAFETERIA
SAN MIGUEL



CAFETERIA
SAN MIGUEL
 CHURRASCO \$
 PIZZA NAPOLITANA \$



LOS ÚLTIMOS PESCADORES A VELA

Reemplazada por el motor, la típica vela de las embarcaciones pesqueras está al borde de la desaparición. Sin embargo, y aunque muy pocos chilenos lo saben, en una escondida caleta entre Temuco y Valdivia todavía se pesca a la antigua usanza, siguiendo una tradición heredada de los conquistadores españoles.

Texto y fotografías de Roberto Farías / Ilustración de Diseño Verde



El primer embate a la navegación a vela provino del motor a vapor, que comenzó a extenderse hacia mediados del siglo XIX, impulsado por sus ventajas en cuanto a rapidez y a independencia de las condiciones climáticas (de viento, en particular). En la misma época, la navegación a vela reaccionó optimizando el diseño de sus naves y principalmente adelgazó sus cascos para dar origen a los veloces *clippers*, grandes veleros que vivieron su apogeo durante la segunda mitad del siglo XIX.

Poco tiempo después irrumpieron los motores diesel para las embarcaciones medianas y grandes y los muy prácticos motores fuera de borda, para las más pequeñas, terminando por confinar el uso de los veleros casi exclusivamente a las regatas deportivas o a “buques escuela” para formación de marinos, como es el caso de nuestra célebre *Esmeralda*.

¿Qué sobrevive del uso de la vela para el transporte o la pesca?

Muy poco. Casi nada.

En el mar de Singapur, en Vietnam y en el mar interior de Hong Kong aún se pueden ver algunos clásicos *sampanes* con sus velajes de junco, dedicados al transporte local. También en el Mar Rojo y en la costa índica de África (en lugares como Zanzíbar, Madagascar o Mozambique), donde todavía es habitual ver a pescadores desplazándose en sus *dhow*, tradicionales botes con velas latinas. En algunas islas de la Polinesia aún se utilizan pequeñas canoas con velas para pescar. Las pocas *dornas*, botes también de vela latina, que sobreviven en las costas mediterráneas de Galicia, Cerdeña y Grecia, ya no salen a pescar pues son propiedad de aficionados.

En los años 90, dos expertos náuticos se abocaron a investigar el tema en



Lanchas chilotas en Angelmó, 1920. Archivo fotográfico de Alejandro Torres.

Sudamérica: Óscar Perales —un franco argentino que trabajaba para el museo náutico de Thalassa, Francia— y, más tarde, José Antonio Garnham, de la *Island Foundation* de Florida, Estados Unidos. Los especialistas recorrieron la costa sudamericana buscando tradiciones a vela. Según sus indagaciones, los últimos veleros de trabajo que existieron en Sudamérica estuvieron en Brasil y en Chile. El primer caso correspondería a los *saveiros*, que navegaban la Bahía Guanabara, en donde está Río de Janeiro y dejaron de usarse en los años 70 (aunque ahora hay imitaciones para el turismo). En Chile se refieren a las lanchas veleras de Chiloé, unas embarcaciones de 10 o más metros de largo, con mástiles de hasta 14 metros y vela cangreja española, que solían llevar leña y papas a Puerto Montt y que desaparecieron en los años 80 (cerca de cinco réplicas pueden verse actualmente en Puerto Montt,

convertidas en yates privados de paseo). El reporte final sobre los veleros de trabajo fue lapidario: no encontraron ninguna tradición viva en las costas sudamericanas.

Por alguna razón que desconocemos no pasaron por Mehuín: una pequeña caleta en la boca del río Lingue, 40 kilómetros al norte de Valdivia, donde hoy, en pleno siglo XXI, se pueden ver flamear mar adentro las velas de embarcaciones pesqueras.

En la década del 90, los pescadores de este poblado se enfrentaron con una planta de celulosa que proyectaba instalar un ducto que vertería residuos industriales en estas costas. El conflicto trajo a la zona a numerosos ecologistas, investigadores, periodistas y documentalistas. Curiosamente, estas visitas tampoco percibieron o hicieron notar el atributo tan especial que distinguía y sigue distinguiendo a esta

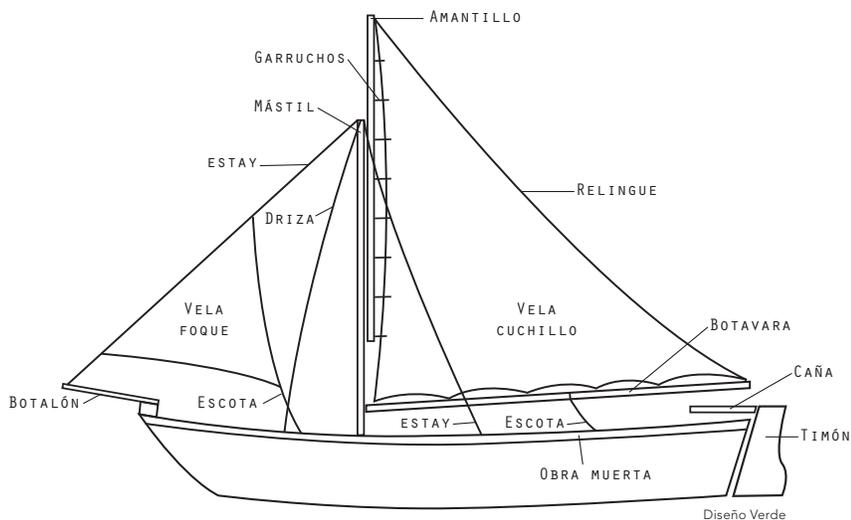
caleta: su preservada y ya tan escasa usanza de pescar a vela.

MEHUÍN: CONFLUENCIA DE TRADICIONES

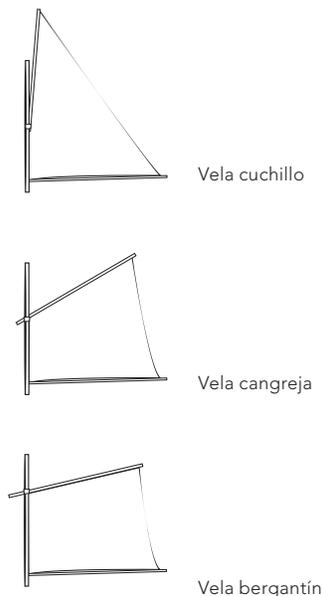
El poblado de Mehuín está en medio de una zona de fuerte presencia *lafquenche*, como se denomina a las culturas mapuches de la costa. De hecho, casi todo en las cercanías pareciera incluir palabras en mapudungún: las playas, las comidas, los árboles, los ríos y los cerros. *Colequal* es el nombre de la playa más grande; *Kueule* es una caleta; *catrutro*, una especie de sopaipilla; *Lafqueyén*, un brazo del río y *Peumayén* es el nombre del cerro más alto del pueblo. A dos kilómetros de la costa está el característico islote *Maiquillahue*, un cerro ritual y panteón de los *lafquenches* de toda la zona.

Al penetrar en la vida cotidiana de este poblado ribereño de 1.300 habitantes,

ELEMENTOS DE UN VELERO DE MEHUÍN



TPOS DE VELA



Las diversas formas de vela están asociadas a diferentes posiciones del "amantillo" (madero superior que se articula con el mástil), el que puede estar más horizontal o más vertical. Los botes de Mehuín utilizan velas "cuchillo".

Llama la atención el uso de una serie de términos heredados de la náutica española: a una cuerda se le llama "cabo"; a una polea, "motón"; los colegiales le llaman "driza" al cordel con que izan la bandera.

sin embargo, más que el mapudungún llama la atención el uso de una serie de términos heredados de la náutica española: a una cuerda se le llama "cabo"; a una polea, "motón"; los colegiales le llaman "driza" al cordel con que izan la bandera y las dueñas de casa, "relingue", al borde cosido del mantel de cocina .

Todos estos términos del español arcaico provienen de la navegación a vela y se cuelan naturalmente en el hablar cotidiano de los habitantes de Mehuín. "A este otro casi lo tumba la botavara", se le oye decir a uno. "¡Suelta la escota!", le grité, y no me oía por el viento". "Chuncho, afloja la driza, que me voy a la siesta", grita otro pescador al despedirse en la caleta.

El historiador chileno Ricardo Couyoumdjian señala que los españoles trajeron a Chile su oficio de construcción de embarcaciones y

traspasaron este saber a la cultura local principalmente "gracias a dos astilleros de carpintería, calafatería y velamen muy importantes en la Colonia: el de Constitución, en la boca del río Maule, y el de Valdivia". Muy probablemente, los botes de Mehuín provendrían de esta última tradición náutica. "Si tienen vela cangreja o similar, es tradición española, sin duda", afirma. "Los lafquenches de la zona central no eran navegantes. Si tuvieron canoas era para movimientos muy cortos".

Hoy, de un total de 62 embarcaciones inscritas en la Alcaldía de Mar de Mehuín, 20 todavía registran mástiles y aparejos de vela.

Sus nombres son de antología: Galáctico, Diamante, Garumita, Lolita, Monita, y así. Miden de 7 a 9 metros de largo y entre 2 y 2,60 metros de ancho. Son abiertos, sin cubierta, con mástiles que alcanzan hasta los 8

metros de altura y una vela del tipo cuchillo. Algunos, además, tienen una segunda pequeña vela delantera o foque. Su casco termina en punta, atrás y adelante. Su popa o extremo posterior se distingue de la de otros botes por su gran timón de gobierno, necesario para mejorar los giros y contrarrestar la fuerza de la vela. Pero estos veleros chilenos son los últimos vestigios materiales de una tradición que se extingue aceleradamente en todo el mundo.

"En 1960, para el gran maremoto de Valdivia, recuerdo haber visto botes a vela navegando entre las ruinas de Mehuín", dice Tito Cerris, un pescador de 63 años que comenzó a "hacerse a la mar" a los 15. El mítico maremoto al que alude hizo desaparecer por completo la antigua Mehuín dejando, además, una curiosa huella en la toponimia del lugar: el poblado de



Tito Cerris (63) es uno de los pescadores más avezados en navegación a vela. “Antes llegábamos hasta el puerto mismo navegando a vela” dice Cerris, quien cuenta que ahora se ayudan con el motor para entrar y salir de la bahía.



Mississippi, situado al frente, bautizado así en honor al estado norteamericano del mismo nombre que aportó los recursos para su reconstrucción, luego de la tragedia.

VIENTO GRATIS

Hasta 1980 todos los botes de Mehuín navegaban únicamente a vela. Cerris, junto a Marcos Chaura, de 60 años, son dos de los pescadores más viejos de la zona que aprendieron a navegar a vela de sus padres quienes, a su vez, también aprendieron de los suyos. Sin motor, se internaban 30 kilómetros mar

afuera o viajaban hasta Valdivia, 40 kilómetros al sur, en un trayecto que les tomaba entre dos y tres días.

Ahora, incluso la veintena de botes que usan velas también tienen motor.

“Antes llegábamos hasta el puerto mismo navegando a pura vela”, dice Cerris. “Veníamos del mar, entrábamos por el río y girábamos frente a la caleta. Ahí bajábamos la vela y tirábamos el ancla. Ese era el freno”. Pero ahora la salida y llegada a Mehuín la hacen con motor, hasta unos 2 kilómetros mar afuera, donde se arman y desarman los aparejos.

“Era muy difícil la maniobra de entrar y salir a vela por el río”, dice Emilio Caro, otro pescador que navega a vela, porque en la boca del río Lingue queda un canal muy estrecho. ¿No sé cómo lo harían antes los viejos! Porque es muy estrecho”.

Posiblemente sea esta una razón que ha contribuido al desconocimiento casi total que se tiene de los veleros de Mehuín más allá de esta zona: desde la costa, muy pocos ven las velas desplegadas en los botes.

Como revela Chaura, sin embargo, la vela conserva algunas ventajas sobre



Carlos Arango es un pescador cuyo padre tenía botes a vela antes de 1960. “Antes los mástiles eran mucho más altos y arriba no terminaban en punta sino que en un cuadrado, en amantillo”, cuenta.



“El que tiene vela se salva como sea, porque el viento es gratis y no falla”.

el motor: “Varias veces botes a vela han remolcado otros a motor que han quedado en pana mar afuera. El que tiene vela se salva como sea, porque el viento es gratis y no falla”.

SALIR A PESCAR A VELA

En Mehuín el invierno es rudo. A mediados de julio los cielos están siempre cubiertos y los pescadores salen poco al mar. Las olas de cinco metros hacen que los botes parezcan aún más pequeños y frágiles. Si no está lloviendo, los pescadores se levantan a las cinco de la mañana a mirar el cielo

y el mar para ver si es posible zarpar. Hasta las 7:30 dura la marea que abre un estrecho canal para salir al mar. Si el clima lo permite, los pescadores saltan a sus botes y esperan un “sajío” (otro término español que significa corte o abertura) para cruzar la barra de arena que se forma entre el río y el mar. Es una ola calma que llena el canal y permite cruzar de un enviñón. Una ola mal tomada puede volcar el bote.

La hora del sol suele sorprenderlos pasando frente al islote Maiquillahue, donde se oye el trompetear de los patos

quetros. Olas suaves, pero poderosas, se enfrentan al pequeño bote que, con su motor rugiendo, sube lento cada montaña de agua, para descender luego velozmente al otro lado. Esta es la zona donde se arman las velas. A lo lejos, Mehuín apenas se divisa.

“Las velas han ido cambiando”, dice Carlos Arango, un pescador cuyo padre tenía botes a vela antes de 1960 y que suele navegar como “proel” (ayudante de proa). “Antes los mástiles eran mucho más altos y arriba no terminaban en punta, sino en un cuadrado, en amantillo”, cuenta.

“Son los últimos portadores de una tradición que alguna vez abundó en todo el planeta y de la que hoy sobreviven escasos ejemplos, dispersos en remotos mares del mundo.”

Cuando Arango comienza a armar el aparejo, toma la botavara y engarza los relingues (la orilla) de la vela al madero. Después, al amantillo que va arriba. Y finalmente al mástil. Por último, toma la driza e iza el velamen. El viento sur azota la tela con un ruido terrorífico y la infla de golpe, inclinando bruscamente al bote de lado.

Antes, la vela era del tipo bergantín: una vela que surgió en el mediterráneo como fusión de las romanas y árabes. Hoy, en Mehuín, la posición del amantillo se ha elevado tanto que de diagonal pasó a vertical y prolonga el mástil, dejando la vela con la forma de un triángulo más pequeño y afilado, conocido como vela cuchillo.

“Es más seguro usar una vela chica”, afirma Arango, “pues el viento a veces es tan fuerte que puede volcar el bote. ¡A veces es tan, pero tan fuerte, que

navegamos a palo seco, sin levantar la vela! ¡Y nos lleva rápido igual!”. En su bote solo usan la vela mayor, sin vela delantera o foque. A más velas, se requiere mayor técnica náutica.

“Las velas se han ido atrofiando en esos botes, seguramente porque ya no necesitan velas tan complejas para navegar lejos, a Valdivia o Isla Mocha. Solo las usan para ir mar afuera y regresar, lo que es una navegación muy simple”, dice Couyoumdjian.

Es común que a mediodía el oleaje se suavice y la navegación se torne silenciosa. El viento, sin embargo, es muy frío y solo la faena de la pesca logra devolver el calor al cuerpo. Cuando los pescadores sacan sus lienzas y anzuelos parece quedar en evidencia otra posible ventaja de la pesca a vela: no hay ruido de motor que espante a los peces. Sea por esta

o por otra razón, la pesca suele ser abundante. Cada vez que una sierra muerde el anzuelo, el pescador recoge la lienza y la sube al bote, para rematarla con un certero palo en la cabeza.

A 20 millas mar afuera, Mehuín desaparece por completo. Solo se ven las cumbres de los cerros más altos mientras cerca de los botes revolotean albatros, fardelas y petreles, aves marinas que nunca tocan tierra. Cansados pero satisfechos, los pescadores volverán a la caleta al caer la tarde.

Son de los últimos portadores de una tradición que alguna vez abundó en todo el planeta y de la que hoy sobreviven escasos ejemplos, dispersos en remotos mares del mundo.

Aunque ellos no lo sepan. P

VELAS EN LA MEMORIA

Durante siglos en Chile, desde Arica a Punta Arenas, se navegó a vela para pescar o para trasladarse de un lugar a otro. Elocuente testimonio son los pequeños veleros que, hasta el día de hoy, aparecen en los escudos de ciudades como Constitución, Puerto Montt, Maullín, Ancud, Quemchi, Chonchi o Dalcahue. O los veleros de cemento o fierro que adornan algunas plazas públicas, en estos u otros poblados. Las fotografías de 1900 nos muestran pequeños botes y faluchos a vela anclados en diversos puertos, incluyendo el mismísimo Valparaíso. Casi siempre aparecen usando vela

cangreja, de la tradición náutica que nos legaron los carpinteros de ribera españoles.

En el sur de Chile –quizá por los lagos y por la fisonomía y poblamiento de su costa– esta tradición perduró mucho más que en el resto del territorio, reflejo de lo cual son las acuarelas del pintor valdiviano Ricardo Andwanger, donde aparece el muelle Schuster de 1940 con pequeños veleros dispuestos para el desembarco de peces y cajas. O los óleos de Arturo Pacheco Altamirano hacia 1960, con lanchas veleras en Angelmó, Puerto Montt, desde donde se descargan papas y leña.



Escudo de armas de Maullín

Tito Cerris, sacando una sierra del agua.





Margot Loyola

EL AMOR Y LA CUECA

Ha recorrido Chile de norte a sur recopilando canciones y bailes populares, lo que le ha valido más de 170 premios y le ha servido para escribir libros como *La cueca: danza de la vida y de la muerte*. Para la investigadora y cultora del folclore, Margot Loyola, la cueca es un campo de batalla: el que pestañea pierde. Por eso, a sus 94 años, mantiene los ojos bien abiertos.

Por Gabriela García / Fotografías de Jorge Brantmayer y el Archivo Academia de Cultura Tradicional Margot Loyola.

El primer beso se lo dieron bajo el agua. Margot Loyola tenía 14 años y estaba nadando en el estero de Curacaví cuando un desconocido se abalanzó fugazmente sobre ella y salió arrancando. La adolescente, dispuesta a perseguirlo para cachetearlo, se dio cuenta de que el sinvergüenza se había llevado su ropa, pero no le importó: partió corriendo, desnuda, por el campo hasta que lo pilló. Para la folclorista nacida en Linares, cuya adolescencia en Santiago transcurrió entre Recoleta y San Pablo, esta escena transmite la esencia misma de la cueca. Y lo explica así: “¿Por qué cantan *voy a ella, una estrella/ voy a él, un clavel*? Porque hay una competencia entre el hombre y la mujer. La cueca no es solo un baile, es una disputa amorosa, un paisaje de encuentros y desencuentros, una tragedia”.

Flechada por el folclore a los 12 años —cuando vio bailar al compositor de vales Enrique “Chilote” Campos—, debutaba un año después cantando tonadas en el Teatro O’Higgins de calle Cumming, dando temprano inicio a

la carrera que la convertiría, junto a Violeta Parra, en una de las grandes maestras chilenas del folclore. Además de cantante y compositora, ha recorrido los pueblos de Chile en busca de cantoras de tonadas en arpa y guitarra y de cantos de machi. Y enseñado la cueca por más de 60 años, en lugares que van desde las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, donde compartió con el investigador Oreste Plath (cuna del grupo folclórico Cuncumén que ella misma formó en 1955 y en el que participó también Víctor Jara), hasta La Sorbona, en París.

Cantando en trillas y salones, primero a dúo con su hermana Estela en los años 30 y en solitario a partir de los 50, fue rápidamente bautizada por la prensa de la época como “la niña de la voz que besa”. El primero de sus más de 15 discos lo grabó en 1956: *Margot Loyola y su guitarra*.

Hoy tiene 94 años y vive con Osvaldo Cádiz, su esposo y también folclorista, 20 años menor, en una casa en La Reina, en Santiago. Con él encabeza

desde 1962 el grupo Palomar, dedicado al canto, el baile y la investigación. También su casa tiene ritmo. El sonido de un piano de cola se mezcla con el de las tazas en la cocina siempre listas para servir el té, y con el de sus canciones que salen de una radio interpretadas por Andrea Andreu, una de sus alumnas más aventajadas. “Ella va a ser mi continuadora. Es fantástica. Es linda, joven, sabe mucho, es estudiosa, y tiene una palabra profunda”, revela.

Margot sabe de lo que habla, pues en lugar de hijos ha tenido alumnos, entre los que se cuentan las cantantes Sabina Odone, Natalia Contesse, el grupo cuequero de mujeres de Valparaíso, El Parcito y hasta Lulo, el vocalista del grupo hip-hop Legua York. “Mis clases son mitad práctica, mitad habladas. No quiero que la gente solo cante y baile, sino también que piense y sufra el folclore. Esta casa siempre está llena de juventud”, dice la primera folclorista en recibir el Premio Nacional de Arte, en 1994.



Bailando con Juan Collao, Grupo Cuncumén. Archivo Academia de Cultura Tradicional Margot Loyola.

“¿Por qué cantan voy a ella, una estrella/ voy a él, un clavel? Porque hay una competencia entre el hombre y la mujer. La cueca no es solo un baile, es una disputa amorosa, un paisaje de encuentros y desencuentros, una tragedia”.

CACHO QUEMADO

Usted dice que la cueca es una lucha de poder. ¿Quién suele ganar las batallas, el hombre o la mujer?

En el tango el pandero lo lleva el hombre; en la cueca, la mujer. Él debe seguirla, pero es ella la que ordena. Históricamente, los bailes de tierra como la refalosa, la cueca, la sajuriana, se hicieron para la mujer. La cueca brava, que es masculina, solo empieza el siglo pasado.

Pero cuando usted comenzó a bailar cueca, este era un mundo bien machista.

Sí, pero yo me hice en los rodeos de Pichidegua, Rancagua, Osorno, San Javier, Parral, Linares y San Fernando. Y me trataron como reina. Los huasos me daban cacho quemado, que era el premio que les daban a los que bailaban muy bien. ¡Yo me la pude hasta con 20 huasos! Venían uno tras de otro. Y no me cansaba. Cada cueca me daba más ímpetu para seguir. En las noches me iba a acostar y me llegaba a salir sangre de los pies de tanto bailar.

¿Qué disputa una pareja al bailar un pie de cueca?

Todo se echa a pelear. Por eso las mejores cuecas que he visto han sido bailadas por gente que no se conoce.

A mí siempre me gustó bailar con desconocidos para saber cómo me las iba a arreglar. Tuve experiencias impresionantes.

Cuéntese una...

Cuando bailé mi primera cueca con Hernán Núñez, fundador del grupo pionero de cueca brava, Los Chileneros, fue muy difícil... Era muy extraña la forma en que bailaba ese hombre, porque me hacía cachaña (bate el pecho y mueve los hombros hacia adelante). Cuando terminamos le dije: “Usted baila como si estuviera boxeando”. Y no me equivoqué. Nano era boxeador y por eso la cueca de él era así. Luego bailé con un hombre que me azotaba. Me daba vueltas y me pegaba todo el tiempo con el pañuelo. Cuando le pregunté por qué lo hacía me dijo: “Es que yo soy del Club Hípico, corro caballos”. Quiero decir con esto que cada persona tiene su estilo y debe bailar según lo que siente. Hay ciertos parámetros generales, pero el buen bailarín debe poner algo de sí mismo.

¿Cómo la baila usted?

Yo soy muy desafiante. Pero desafío al que se la puede. Si hay un campesino humilde que no me mira a los ojos, yo me desdoble y bailo así, dulce no más. Pero si me encuentro con un huaso corralero, adinerado, que me trata de

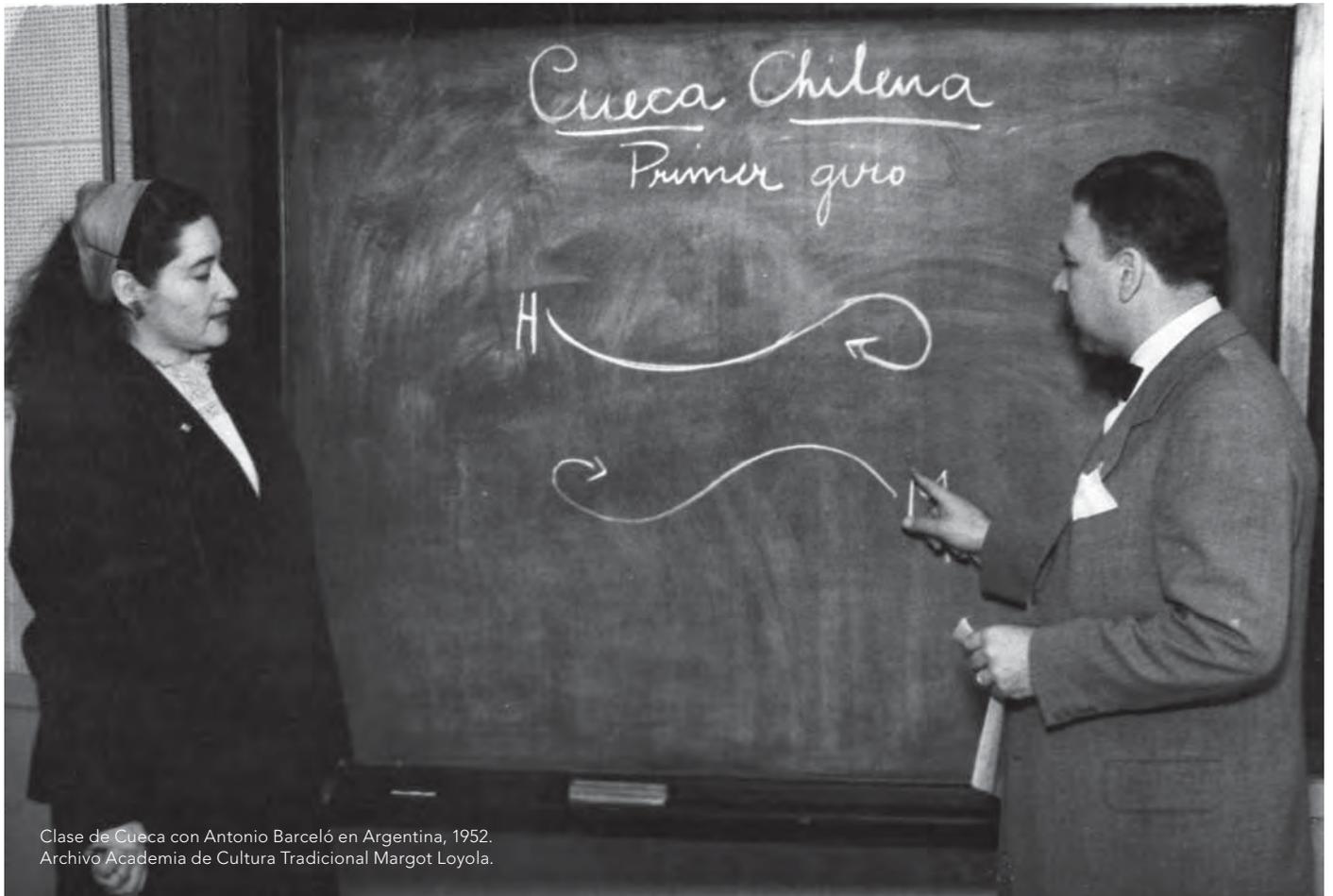
mandar con el pañuelo, yo lo enfrento. Además tengo la costumbre de tirar el pañuelo cuando termino una cueca. Lo ofrezco. ¿Sabes qué me hizo Hernán Núñez la primera vez que bailé con él? Cuando le tiré el pañuelo, él se echó al suelo, tomó el pañuelo con la boca, le dio un beso y me lo entregó. Me mató. En cambio, a un huasito de ojotas, yo le tiré el pañuelo muy delicadamente. El huaso me miró y se fue. No me respondió.

ENTERA CHÚCARA

Cuando Margot Loyola conoció a su esposo, Osvaldo Cádiz, iba camino a los 40 años. Él tenía apenas 18 y era parte de un grupo de rocanroleros que había contactado a la folclorista para que les diera clases de cueca, pero ella se negó. “¡Qué les iba a gustar la cueca a los coléricos!”, dice que pensó. Poco a poco la convencieron. “Me rogaron tanto que acepté. Osvaldo venía en ese lote, pero cuando lo vi bailar, no me impresionó nada. Era un niño todavía”, dice.

Pero después creció...

Sí, pero antes de enamorarnos estuvo muchos años estudiando conmigo. Y me enseñó el *rock and roll*, que baila tan bien como la cueca. Hasta hoy es mi mejor discípulo.



Clase de Cueca con Antonio Barceló en Argentina, 1952.
 Archivo Academia de Cultura Tradicional Margot Loyola.

Tuvo que hacer mérito para enamorarla, entonces. ¿O es que usted era una descreída en el amor?

Me estoy acordando de un bailarín de La Tirana. Un pescador que conocí en 1952, cuando fui a investigar la danza ritual nortina en ese pueblo, en Iquique y en Andacollo. Ese hombre me enamoró, pero no bailando cueca sino danzando frente a la Virgen. Bailaba precioso y tenía una lanchita vieja. Lo mató un accidente. Era lindo el hombre. De por ahí son mis amores

¿Hubo muchos otros?

Un torero también, pero ese era malo. A la primera el toro lo tomó por el potó y lo tiró lejos (lanza una carcajada). Se llamaba Antonio, era buenmoazón.

No es que tuviera mala suerte en el amor, sino mal ojo.

Yo creo que tuve buena suerte en elegir a este hombre para casarme. Aunque yo le decía mil veces que no, que se

buscara una mujer joven. “Va a llegar un momento en que yo voy a estar vieja, no voy a poder bailar ni cantar”, le decía. “Y usted se va a enamorar de una muchacha joven y yo le voy a pegar un par de balas, porque no voy a aguantar que usted me venga a engañar. Y entonces me voy a ir a la cárcel y todo se va a ir al diablo. Además a usted le gustan mucho los hijos y yo no se los puedo dar”. “No me importa”, me decía él, “yo no quiero hijos de otra mujer, y si usted no me los puede dar, no quiero hijos”. Eso me decía a los 18 años y nunca cambió. Ahora llevamos 52 años juntos.

Usted es media chúcará parece.

No media ¡Entera! Así me decían los pascuenses cuando fui a recopilar la cultura Rapa Nui en los años 60 para vertirla en discos como *Isla de Pascua* y estudié a sus cultores de tamuré por más de 20 años. “Tú eres chúcará”, me decían, porque no tienen “r”.

¿De quién heredó ese temperamento?

El carácter de mi madre era muy diferente al de mi papá. Mi madre fue una mujer intelectual. ¡Una de las primeras farmacéuticas que tuvo Chile! Puso su primera botica en la Plaza del Roto Chileno, donde pasé mi infancia jugando con un amigo ciego. ¿Mi papá? El hombre que vivió el momento, con las anécdotas más impresionantes que escribiré algún día. Y con mucha personalidad. Un chinganero fino. Era bombero, pero se iba a apagar un incendio y se desaparecía como tres días.

Por eso, después, usted no le creía a los hombres.

Exactamente. Mis papás se separaron cuando tenía 10 años y la casa se destrozó. Me hizo mucho mal, hasta que Osvaldo me convenció de que no todos los hombres eran iguales.

Osvaldo está sentado al lado de Margot mientras ella da esta entrevista.

“Yo me hice bailando cueca en los rodeos. Y me trataron como reina. Los huasos me daban cacho quemado, que era el premio que les daban a los que bailaban muy bien. ¡Yo me la pude hasta con 20 huasos! Venían uno tras de otro. Y no me cansaba.”



Las hermanas Loyola, Margot y Estela, 1945. Archivo Academia de Cultura Tradicional Margot Loyola.

“Tuviste un actor de cine también, un amor que quiso casarse contigo. ¿Era rumano, Margot?”, interviene él.

Sí, era rumano. Es que hice una gira muy linda por las repúblicas socialistas entre 1956 y 1958. Debo haber sido la única artista chilena que contrataron por aquella época para que cantara allá. Me fue muy bien y soporté 45a grados de calor a la sombra y como 20a bajo cero. Me viví intensamente la Unión Soviética, Polonia, Bulgaria, Rumania y Checoslovaquia. De allá me traje una grabadora que pesaba 25 kilos, con la que me fui a recopilar canciones a los campos. Para transportarla usaba una mula.

Usted debió ser una mujer muy atractiva.

Algunos cuentan que los hombres dejaban caer los pañuelos al suelo para puro mirarme las piernas. De hecho, a mis clases de cueca llegaban hasta curas. Es que uno puede besar y entregarse a un hombre con una mirada o con un baile, así que hay que tener cuidado.

Usted sobresalía en los años 50 por ser una de las pocas mujeres que se arremangaba las polleras en el escenario o para mostrar un paso en una clase.

Hace poco, en el banco, dos caballeros de edad en una fila comentaban eso. No hablaban de mi voz ni de mis cantos, sino de mis piernas y de cómo las tendría ahora que estaba con falda larga (lanza una carcajada). El propio Alejandro Jodorowsky, por ejemplo, me invitó a participar en su filme *La corbata* (1957) por eso. Me sacó arriba de una bicicleta mostrando las piernas no más, pero a mí me gusta porque soy coqueta. Él me ayudó mucho en París en esos años. Estuve con él en una gran presentación interpretando mi recopilación de pregones: desde voceos callejeros de aguateros hasta vendedores de mote o de miel.

Además fue la primera que llevó el folclore al Teatro Municipal en 1960 y bailó nada menos que *sau-sau*.

No se tenía idea de los bailes pascuenses en esa época porque solo se hacían dos viajes al año a la isla, así que me convertí rápidamente en



Trabajo en terreno, Rapa Nui, 1961.
 Archivo Academia de Cultura Tradicional Margot Loyola.

“No quiero que la gente solo cante y baile. Quiero que piense y sufra el folclore”.

la primera en recopilar y en divulgar a sus cultores en el continente. Por eso es que salí al escenario a bailar *sau-sau* con Guillermo Nahoe. Lo bailamos con la sensualidad de su tierra. Ellos meten la pierna entremedio de las nuestras. Y yo le hice empeño también.

COMO DOS PAÑUELOS

Usted y Violeta Parra eran iguales de irreverentes

Yo creo que Violeta era más fuerte que yo. Ella arremetía no más. Yo suplicaba. Ella exigía. Es que era demasiado ansiosa también. Yo era más calmadita. Siempre fui de a poco. Ella peleaba. Entonces yo era un poquito más simpática para entrar. Íbamos siempre las dos juntas, pero ella era más peleadora.

Según cuenta Margot, Violeta era una artista innata y no dedicaba tiempo al estudio como ella. Pero desde que se conocieron en una fonda de Quinta Normal, a comienzos de los 50, fueron comadres. Se entendían, se acompañaban y se querían. Cuando la cantora de *Gracias a la vida* tuvo a su hija Rosita Clara (la que moriría a los meses de haber nacido), nombró a Margot como su madrina. Y cuando coincidieron en París, en 1956, Margot la reemplazó en algunas presentaciones en la *boîte L’Escale*. “Violeta me echaba agüita en los brazos cuando a mí me daban las angustias. Es que he sido toda la vida muy sensible. Cuando de niña jugaba a las muñecas, siempre se me morían”, cuenta hoy con los ojos humedecidos.

“Ella me decía: ‘Todavía estás con este gallo, ¿no te cansai?’, refiriéndose a Osvaldo. ‘No’, le decía yo, ‘la vida es muy corta pa’ querer a dos’. Ella, en cambio, los mandaba a cambiar. Yo vi su despedida en París. Allá tenía a Paco, un español de película, pero cuando ella se vino, yo vi ese momento: el

muchacho estaba llorando, tirado en una esquina, y ella, entera, de negro. Se vino a Chile y lo dejó. Yo no podría haber hecho eso”.

Cuando Violeta se suicidó a usted le debe haber extrañado mucho.

No pude entender. ¿Qué momento fue ese? ¿Qué ráfaga le pasó por la cabeza? Qué valentía, además... Algunos piensan que es cobardía matarse, pero no. Ella siempre me decía: “Comadre, uno tiene que escoger el momento de su muerte”. “No”, le decía yo. “No lo voy a escoger, porque no me quiero morir nunca.”

Pero como hacían todo juntas usted pensó que debía matarse también.

Sí. Lo pasé muy mal en un momento. Porque como habíamos quedado comprometidas las dos en que la primera que muriera le iba a venir a avisar a la otra si había otra vida, quedé saltona. Siempre conversábamos sobre eso. Y un día soñé que ella me decía: “Me maté”. Y era verdad: se había matado.

Usted siempre ha dicho que quiere vivir 500 años, como los árboles...

Sí. Es muy corta la vida ¿no? No la entiendo. Nacemos para morir. No puedo entenderlo. Yo alcanzaría a hacer lo que quiero en 500 años.

¿Qué le falta por hacer?

Ay, no he hecho nada. Ahora recorro el camino andado y me enojo con la Margot Loyola. Me critico, porque debí haber hecho mucho más. Escribí algunos libros, sobre la tonada, el baile de tierra de origen nortino, el cachimbo, y ahora último sobre la cueca, pero son temas insondables y pude decir mucho más. Ahora preparo un libro específicamente sobre las danzas que han poblado el norte, centro y sur del país. Espero que salga bonito.

¿Le gusta el fenómeno de la cueca brava de hoy?

Me gusta Gloria Arancibia, esa chica que toca el piano de pie, en el conjunto Los Paleteados del Puerto. Y también Daniel Muñoz y los 3 x 7 Veintiuna. Pero la cueca brava es un tipo de cueca no más, porque está también la costina, la chilota y la de chingana, entre otras.

¿Y la cueca campesina? ¿Está en crisis?

No, la cueca está vivita y coleando. Yo le calculo 180 años con la misma forma, la misma estructura musical y coreográfica. Para mí la cueca es la misma de Arica a Magallanes. Es el resto el que le pone etiquetas. El folclore no se puede explicar. Se siente y se manifiesta solito, no se encasilla porque lo chacreamos. Es como meterse dentro de uno y estudiarse. Por eso se sufre. En este mundo el que más sabe, no sabe nada.

¿Cómo es el Chile que ve hoy Margot Loyola?

En los campos no ha cambiado mucho Chile. Se mantiene. “¿Cómo está la cosa?”, le pregunto a los campesinos. Y ellos dicen: “Mucho se nos ha dado, pero más se nos ha quitado”. Mire el e-mail. Yo no oigo la voz del otro. Pura “guarifaifa”. Antes, para el campesino o para el chilote, que llegara una carta



Montevideo, 1952.
Archivo Academia
de Cultura
Tradicional
Margot Loyola.

era todo un acontecimiento que se compartía con los vecinos. La máquina nos da algo, pero nos quita mucho. ¿Qué va a ser de este mundo lleno de robots?

En la casa de Margot, en cambio, el tiempo se ha detenido. Fotos color sepia pueblan las paredes y sobre el velador, una colección de aros artesanales, de vivos colores, contrastan con su pelo largo y ceniciento. A esto se suman los frascos de pastillas homeopáticas. “Comencé a tomar esta medicina a los 17 años, cuando siete médicos me desahuciaron a causa de una peritonitis severa y mi madre desesperada se encomendó a estos remedios”, cuenta sobre la enfermedad que le dejó una hernia en el estómago que le impidió tener hijos. En su muñeca lleva, como siempre, amarrado un pañuelo. Pero no por el resfrío, sino para secarse las lágrimas o bailarse una cueca en cualquier momento. “¿Sabía usted que cuando era guagua una ola en

Constitución me llevó mar adentro? La muerte siempre me ha atajado, pero esa vez me salvé porque zapateé como hacen los bailarines de cueca. Ese día supe que me quedaría para siempre en esta tierra”, concluye. P

FUENTES

- Samuel Claro Valdés, “La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural”, en *Bulletin The Brussels Museum of Musical Instruments*, vol. XVI, 1986.
- Pablo Garrido, *Biografía de la cueca*, Santiago, Editorial Nascimento, 1976.
- Gastón Soublette, *El folklore de Chile: la cueca*, Santiago, Zig-Zag, 1959.
- Antonio Acevedo Hernández *La cueca: orígenes, historia y antología*, Santiago, Editorial Nascimento, 1953.
- Chilote Campos, *Cómo se baila la cueca chilena*, Storaandt Publicidad, 1945.



COLUMNA DE OPINIÓN

LOS HECHIZOS DE LA CUECA Y DE MARGOT LOYOLA

Por Juan Pablo González*

Incólume al cambio de soportes tecnológicos, momentos históricos o vaivenes políticos, la cueca es persistente. Mientras la mayoría de las canciones dura más de tres minutos, la cueca conserva una estructura poética-musical que no excede los ochenta segundos. Ni siquiera cuando se presenta en festivales de la canción modifica esa estructura: no se transforma en cueca-canción, por ejemplo, sino que se repite dos veces en los escenarios para acercarse a los tiempos exigidos por la industria del espectáculo. Cuando suena en fondas, no es una cueca suelta, sino que son tres seguidas las que deben bailar las parejas antes de regresar a las mesas.

La cueca se adapta al paso del tiempo y toma distintos ropajes a lo largo de la geografía humana de Chile produciendo una abundancia de estilos. El resurgimiento de la cueca urbana y el interés que tienen los jóvenes por escucharla en lugares nocturnos es un ejemplo de eso, como antes lo fue la cueca chora instaurada por Roberto Parra y que, a su vez, difundió el grupo Los Tres.

Pero la cueca no necesita ser rescatada. Se mantiene más viva que nunca en el corazón de los chilenos. Si ha vuelto a ser orillera y arrabalera, referentes de identidad que atraen más a la juventud de clase media, no por eso ha dejado de seguir siendo campesina y huasa. Tampoco se puede dictaminar por ley la predominancia de uno u otro estilo. Es baile nacional por un decreto de 1979, pero eso no es más que un antecedente simbólico.

Su origen puede ser múltiple. Si Pablo Garrido la vincula con raíces afroperuanas y Juan Uribe Echavarría con influencias hispanas, Samuel Claro Valdés la asocia con la corriente arábigo-andaluza basándose en Fernando González Marabolí. Margot Loyola, en cambio, pareciera postular un origen múltiple de la cueca, aceptando todas sus posibles vertientes y prácticas sociales sin anteponer ninguna por sobre las demás. Su contacto con una diversidad de cultores a lo largo y ancho de Chile y a través del continente —participando de su vida cotidiana y de sus costumbres tradicionales—, la llevó a valorar su multiplicidad de ropajes, apreciándolas a todas por igual.

Es cierto que hoy no se puede estudiar la cueca pasando por alto su gravitante vertiente urbana o brava, pero tampoco sin considerar aportes como el libro *La cueca: danza de la vida y de la muerte* (2010) de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz. Situar la cueca brava como insignia nacional sería como cambiar la bandera de Chile. La cueca huasa y campesina es finalmente, nos guste o no, la de los esquinazos, la de la Parada Militar y la que siempre han evocado los chilenos lejos de su patria. La diferencia es que ahora no solo tenemos cueca de manta y espuelas, sino que también una de terno y taco alto.

* Juan Pablo González es doctor en musicología por la Universidad de California, director del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, miembro del Consejo de Fomento de la Música Nacional y autor de múltiples artículos y libros sobre música chilena.

FONDO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN MARGOT LOYOLA

El Fondo de Investigación y Documentación de Música Tradicional Chilena Margot Loyola Palacios (<http://margotloyola.ucv.cl>) tiene como finalidad preservar y difundir la música de tradición oral chilena. Considerado uno de los archivos de etnomusicología más grandes del país, contiene todas las investigaciones que Margot realizó en sus salidas a terreno, desde sus entrevistas a músicos pascuenses entre 1950 y 1970, pasando por sus recopilaciones en Pica y pueblos del extremo norte de Chile entre 1960 y 1980, hasta sus estudios en los pueblos rurales de la zona central, desde Chiloé a la Patagonia entre 1950 y 1990. Este material está digitalizado y disponible al público, al igual que sus libros *La cueca: danza de la vida y de la muerte*, *La Tonada: Testimonios para el futuro* (2006), *Bailes de tierra* (1980) y *El cachimbo* (1994).

Fotografías, grabaciones sonoras y videos de investigaciones de campo, además de

poesía popular o de cordel, pregones, vinilos y compactos, son parte también de este fondo, administrado por la Universidad Católica de Valparaíso y que, a su vez, funciona como un espacio que brinda capacitación sobre archivos y asesora investigaciones relacionadas con el patrimonio musical chileno. Además de 800 cintas que Margot grabó en sus recorridos por Chile, contiene una colección de partituras y material discográfico de otros folcloristas. Al lugar recurren estudiantes de carreras de música, así como musicólogos, investigadores y cultores que encuentran en él un invaluable tesoro patrimonial.

Ubicado en el primer piso de la casa central de esta universidad (Av. Brasil 2950, Valparaíso), abre lunes, martes, jueves y viernes de 10:00 a 18.00 hrs. Se recomienda concertar una cita previa al (32) 273209.



DOS INVESTIGADORES CONFRONTAN SU VISIÓN SOBRE LA CULTURA MAPUCHE

Por Catalina Mena / Ilustraciones de Diseño Verde

LA VOZ DE JORGE PAVEZ, AUTOR DE *CARTAS MAPUCHE*

La compilación de 383 cartas de caciques y agentes mapuches del siglo XIX a ambos lados de la cordillera —en su mayoría escritas antes que la sociedad mapuche fuera subsumida en los estados-nacionales chileno y argentino— parece

suficientemente contundente como para modificar la imagen predominante de la relación de los mapuches con la cultura letrada. Incluso, en su *Introducción al libro*, usted afirma que dicho corpus sería solo “la punta del iceberg” de una vasta producción letrada mapuche anterior al siglo XX. En términos generales, ¿qué valor le asigna a la compilación y difusión de tales documentos?

El conocimiento de los documentos escritos por miembros de todos los pueblos y culturas es indispensable para la comprensión de las formas políticas, artísticas, literarias, religiosas y lingüísticas que se dan en una sociedad. Durante mucho tiempo, se habló de los “pueblos sin escritura”, una forma de decir que estos pueblos no tenían historia. Esta es una visión colonialista. Por ello, la compilación de cartas mapuche es parte de un proyecto comprometido con la descolonización de la historia y la literatura indígena. Pensamos que todos los pueblos han dejado huellas en la historia, en la lengua, en la literatura, y que hay que saber encontrarlas y leerlas si queremos comprender su devenir.

Los mapuche conocen el uso y la práctica de la escritura alfabética desde al menos el siglo XVII, cuando el padre Luis de Valdivia les lee a los caciques mapuche presentes una carta del Rey de España ofreciendo la paz, y traduce el sentido del papel escrito como la inversión del *pülki*,

la flecha o mano cortada que anuncia la guerra... Hace más de diez años, cuando constaté que existían varias cartas citadas por los historiadores, empecé a buscar más documentos, y a lo largo de mi búsqueda por los archivos aparecieron muchas cartas. Entendí entonces que no se trataba de una rareza o un caso excepcional, sino que gran parte de los dirigentes mapuche del siglo XIX mandaban a escribir cartas para tratar asuntos políticos y económicos, con las autoridades de los estados de Chile y Argentina. Este trato epistolar para cultivar las relaciones pacíficas permitía, precisamente, preservar la autonomía política y cultural (y no “chilenizarse” como dice Villalobos). El valor de estos textos va más allá de lo meramente patrimonial, ya que obliga a una nueva lectura de la historia, de la posición política e histórica de los mapuche a partir de su relación con la escritura. Obliga a tomar en serio su capacidad de inscribirse en la historia.

Sobre las condiciones de producción y circulación de las cartas compiladas, usted habla de “secretarías mapuches” itinerantes. ¿Qué papel juegan ahí los traductores o lenguaraces (visto que las cartas están escritas en castellano y no en mapudungún) y los escribanos o escribidores (visto que muchas veces quien firma la carta no es el mismo sujeto que la redacta)? En suma, ¿cómo operan estas “secretarías” en las pampas o en los rincones cordilleranos, desde donde muchas de las cartas vienen datadas?



Con su libro *Cartas mapuche. Siglo XIX* (Santiago, Ocho Libros / CoLibris / Fondo de Publicaciones Americanistas, 2008), Jorge Pavez, doctor en Ciencias Sociales y compilador, se propuso mostrar que, a diferencia de lo que comúnmente se dice, la cultura mapuche desarrolló la escritura como modo de comunicación interna y también de negociación con el poder central de Chile. Las ideas expresadas por Pavez fueron duramente criticadas por el historiador Sergio Villalobos en *Cuadernos de Historia* 34, revista semestral del Departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Chile (junio, 2011). Ante ello, Pavez respondió en el mismo medio, en el número 36, de este año. PAT quiso profundizar en las reflexiones de ambos sobre la materia.

Las secretarías mapuche estaban compuestas por caciques (*lonko*, *toki*, *ülmen*), traductores y escribanos (*kimchilkatufe*). La nacionalidad, etnia o raza de ellos era variable, lo que muestra la gran apertura política de los mapuche del siglo XIX. Al mismo tiempo, el trabajo de escritura de estas secretarías era colectivo, lo que respondía tanto a la necesidad de contar con todas las capacidades letradas disponibles como de controlar los buenos oficios de los letrados por parte de la autoridad política. Se aplicaba el principio de que mientras más personas participan en el dictado, la traducción, la redacción y la lectura, más colectivo y público es el mensaje, y menos posibilidad hay para las manipulaciones, los arreglos a escondidas, las negociaciones dobles, etc. Lo interesante es que, en el fondo, toda escritura se elabora de esta manera, aunque se intente hacer creer lo contrario o no se explicita la dialogía que la alimenta. Desde Occidente se ha construido la idea del escritor como un iluminado de cuyo genio solitario surgen mágicamente las letras. Sin embargo, no es así. La escritura es siempre el producto de un diálogo, de una interlocución con el otro. Las secretarías mapuche hacían público y visible este diálogo. Como la colectivización favorece el control público, esas cartas dictadas por algunos, traducidas por otros y transcritas por unos cuantos más, son leídas, corregidas y releídas ante los grupos de caciques que toman decisiones. Estos procedimientos muestran la radicalidad de la democracia mapuche.

LA VOZ DEL CRÍTICO: SERGIO VILLALOBOS

Más allá de cualquier juicio crítico, usted señala en su reseña a *Cartas mapuche* [publicada en los *Cuadernos de Historia* 34 de la Universidad de Chile, en junio de 2011] que “hay que reconocer que la recopilación de cartas efectuada por el señor Pavez es bastante meritoria y que arroja mucha luz sobre la historia fronteriza a ambos lados de la cordillera”. ¿Podría ampliar este reconocimiento? En otras palabras, ¿qué valor patrimonial le adjudica a dichas cartas?

Las cartas son importantes porque señalan de manera íntima y sincera lo que era el contacto de los araucanos con la sociedad dominante. No son generalidades ambiguas, sino fuentes históricas muy concretas que revelan en profundidad las relaciones de todo tipo entre los pueblos protagonistas. Ellas permiten desvirtuar afirmaciones gratuitas de investigadores y publicistas que se dejan llevar por apreciaciones ligeras y políticas en no poca medida.

La mayor divergencia suya con el editor de *Cartas mapuche* pareciera estar en la interpretación de las mismas. Mientras usted estima que “la amplia documentación publicada es la mejor demostración de la tendencia integracionista —a la sociedad nacional— de los araucanos a este lado y el otro de la cordillera”, Jorge Pavez

argumenta que el contenido de muchas cartas deja en evidencia precisamente lo contrario: la autodeterminación mapuche ante los intentos de asimilación al estado-nacional (ya en Chile, ya en Argentina). ¿No cabe, acaso, pensar que ambos tienen su “porcentaje” de razón? ¿No cabe más bien concluir que “integración” y “autonomía” son caras de una misma moneda (histórica, por ejemplo)?



Las afirmaciones del señor Pavez son inconsecuentes. No coinciden con lo que las cartas mismas afirman. ¿Por qué los jefes indígenas se dirigen a las autoridades chilenas y argentinas solicitando mil cosas? ¿Por qué piden que se les paguen los sueldos, que se les envíen donativos, ganados, ropas — incluso de buena calidad—, ruegan por la paz y la comprensión y condenan las fechorías de reducciones rebeldes que acuden al “malón” y el robo? Un cacique del otro lado de la cordillera pide que no se le llame más “cacique” sino “coronel” y todos protestan la adhesión al gobierno

y la patria. En tiempos del presidente Errázuriz Echaurren, a fin del siglo XIX, un grupo de caciques se ofrece a defender la patria frente a las amenazas de guerra con Argentina, y recuerdan la épica escrita en La Araucana. Todos esos hechos muestran que los araucanos de Chile se identificaban con el país. Estas son las cosas que el señor Pavez no ve, movido por su ideología populista indigenista, destinada a provocar problemas hoy día. “Integración” y “autonomía” son términos contrapuestos y en ningún caso aparecen unidos en las cartas.

Usted critica duramente el uso del adjetivo “mapuche” (singular) en el título del libro (*Cartas mapuche*) en cuanto a que eso no estaría de acuerdo ni con la norma de la lengua castellana ni tampoco con la lengua mapudungún donde, como usted lo subraya, el plural se marca con la partícula “pu”. Pero en situaciones tanto social como culturalmente fronterizas, ¿no ocurre a menudo que no hay ley, no solo lingüística, que se imponga nítida o absolutamente?

Lo que yo he planteado es simplemente un asunto de corrección idiomática, sea en castellano o mapudungún. Esto tiene que ver con el nivel de cultura humanística de un autor que debe evitar los injertos lingüísticos.

La existencia de tal cantidad de escritos de la “dirigencia” mapuche en el siglo XIX —e incluso antes, como informa el editor—, ¿modifica o no la imagen predominante hasta hoy de los mapuches esencial o únicamente “orales”?

El empleo de la correspondencia no significa de manera alguna que los indígenas hubiesen abandonado su cultura esencialmente oral. Las cartas no eran escritas por los nativos, sino por escribientes que estaban a su servicio, a quienes se recurre por la necesidad de mantener contacto con las autoridades chilenas y argentinas. En todo caso, debe recordarse que el uso del idioma castellano se había extendido mucho en la Araucanía, de la mano con el mestizaje, el comercio y la adaptación de la agricultura, ganadería y artesanía.

Pese a resabios culturales, la cultura dominante se iba imponiendo y los elementos ancestrales desaparecían lentamente, hasta llegar a ser simples elementos anecdóticos, pintorescos y folclóricos. Todo esto es lo que el señor Pavez no ha entendido y por ello ha forzado la interpretación de las cartas. P

CHANKEN

Carta al Gobernador de Valdivia,
Juan Clarke
Valdivia, septiembre de 1806

El Gilmen Chanquen de Quechupulli puesto a los pies de V.S. con toda humildad dice que en la Reducción de la Mariquina tiene un pedazo de tierras nombrado Yupelafquen el que en días pasados por comision de V.S. las deslindo el Lengua Don Bernardo Montesinos, y en el día intentan los Padres Misioneros quitarme parte de aquel terreno para unirlo al de la Mision: por lo que ocurro a la justificacion de V.S para que determine lo que halle de justicia, y que los citados Padres no me ocasionen la incomodidad de estos viajes que me son tan costosos: por tanto a V.S. pido y suplico lo que sea de justicia. +

Bernardo Montesinos

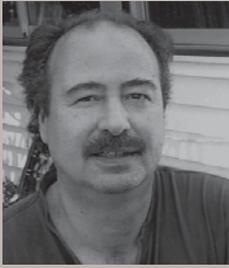
Sr. Gov.

ORIGINAL: Archivo Franciscano, Colegio de Chillán, Chillán. – Vol. 11, f. 114.

Al margen izquierdo:

Valdivia, 23 de Septiembre de 1806 – Pase al R.P. Prefecto de Misiones Fr. Francisco Xavier de Alday, para que tomando conocimientos que sean conducentes, me informe sobre el particular de esta queja. – Clarke.

Cartas Mapuche, pag. 122.



COLUMNA DE OPINIÓN

ACERCA DEL QUECHUA Y SUS TRADUCCIONES

Por Andrés Ajens*

El llamado *Manuscrito de Huarochirí*, uno de los textos más tempranos escritos en lengua quechua (anónimo, s. XVI), incluye un singular pasaje que alude a las estrellas y constelaciones del hemisferio austral. Comienza con una referencia a la Yacana, figura celeste de la cual se dice que constituye el *kamaq* de la llama. ¿Qué entender? Las traducciones al castellano publicadas difieren no poco entre sí y de paso reabren la pregunta por la traducción no solo lingüística sino también “intercultural”. José María Arguedas (1966) parafrasea el *kamaq* de la llama como “la sombra de una llama, un doble de este animal”. Gerald Taylor (1987), que también parafrasea, va más lejos al verterlo por “prototipo celeste que transmite la fuerza vital” a las llamas.

Es inevitable asociar esta noción de “prototipo”, en su cercanía a arquetipo o idea inmutable y apática, a sus referencias griegas, en principio aparentemente distantes del llamado mundo andino. Pero no hemos de extrañarnos, pues el “platonismo andino” goza de una concurrida y sabrosa tradición. El Inca Garcilaso, sin ir más lejos, por demás traductor del neoplatónico León Hebreo a fines del siglo XVI, interpreta *kamaq* como “el que da ánima”; así, *Pachakamaq*, nombre de uno de los cultos más importantes del Perú antiguo, lo traduce por “el que hace con el universo [Pacha] lo que el ánima con el cuerpo” (*Comentarios reales*, 1609). Y ello precisamente a contrapelo de las traducciones de *kamaq* como “creador” o “hacedor” inscritas en más de un cronista y eclesiástico de la época. La *Doctrina cristiana y catecismo para instrucción de los indios*, el primer libro publicado en Sudamérica (Lima, 1584), usa el verbo *kamay* por ‘crear de [la] nada’.

Con todo, siguiendo el *Manuscrito de Huarochirí*, la Yacana no permanece inmutable en el firmamento sino que suele bajar a beber agua a los manantiales terrestres, “cayendo” por ventura sobre algún ser humano. Con ello confirma la mutua pertenencia entre *hanan pacha* (“mundo de arriba”, a menudo asociado al futuro), *urin pacha* (“mundo de abajo” o “de adentro”, el de los manantiales subterráneos por caso, asociado con lo temprano o antiguo) y *kay pacha* (“este mundo” o “este tiempo”). Así, tanto el *kamaq* como el *Manuscrito de Huarochirí* mismo —*mutatis mutandis*— no serían meros rastros del pasado ni solo anuncios de un eventual porvenir,

sino también nuestros contemporáneos, por poco que dejemos que la ventura (*ventura* viene tal cual, sin traducir, en el texto quechua concitado) nos roce.

Siendo el quechua, en sus diversas variantes, la lengua indoamericana más extendida hoy en el planeta, con cerca de diez millones de hablantes repartidos en Perú, Bolivia y Ecuador, además de otro tanto en Colombia, Argentina y aun en ciertas localidades del norte de Chile, ¿cómo entender que las instituciones culturales y educativas del país le hayan cerrado sistemáticamente las puertas?

Gabriela Mistral alguna vez escribió que el “dialecto” quechua —a diferencia, según ella, de la “lengua” española—, por más eufónico que fuera, no era apto para la vida moderna (“Dialectos indígenas y lengua española en la América”, 1930). Pablo Neruda escribió algo que pudiera sonar aún más devastador: los conquistadores se llevaron el oro, las riquezas materiales, de América, pero, como en fugaz compensación, nos dejaron la palabra (“La palabra”, en *Confieso que he vivido*). En ambos textos, el enfoque no deja de ser complejo ni discutible, de cierto, pero en cualquier caso no nos permite enorgullecernos.

Entre tanta venturosa desventura, no cabe sino alegrarnos de que el Pedagógico de Santiago (alias UMCE), formador por más de un siglo de profesores en Chile, haya abierto este semestre un curso de lengua quechua a cargo del lingüista boliviano Diether Flores Chumacero. Otro modo de la mudanza, otra traducción: si *kamaq* traduce lo que *da* orden (mando sin mando entonces), *ventura* traduce el plural latino de *venturum*, lo que sobreviene. Como apuntara recientemente un pensador marrano: lo que el saber no sabe es lo que sobreviene. Eso sobreviene (*chayjina qhatirichkan*).

*Escritor. Junto a Emma Villazón y Jorge Campero dirige la revista de poesía *Mar con soroche* (Santiago / La Paz). Cuestiones de poética de la traducción vienen tratadas especialmente en su libro más reciente, *La flor del extérmino*, La Cebra, Buenos Aires, 2011.

30 años del Centro Nacional de Conservación y Restauración

LOS MÉDICOS DEL PATRIMONIO

Por Caroina Ugarte / Fotografías del Archivo del CNCR



En el Laboratorio de Pintura, las especialistas examinan e intervienen obras pictóricas que cada año envían los principales museos del país. En la foto, una conservadora trabajando bajo la lupa binocular.



La mayoría de los chilenos no sabe lo que ocurre tras los gruesos muros de adobe de lo que fue el convento de la Recoleta Dominica, en Santiago. A pasos de la céntrica calle Recoleta, un grupo de expertos trabaja diariamente aplicando las más modernas tecnologías para examinar, preservar y reparar todo tipo de obras y objetos patrimoniales.



Uno de los libros del naturalista Rodolfo Amando Philippi, en el estado en que llegó para ser restaurado.



Una experta del Laboratorio de Papel inicia la restauración haciendo una limpieza superficial con una brocha suave, cuidando de no afectar el debilitado material de esta estampa japonesa, de fines del siglo XVIII.

Al entrar al patio principal —también llamado "de los Padres"— parecíamos haber retrocedido en el tiempo y habernos quedado completamente aislados de la bullente metrópolis que nos rodea. Solo el canto de algunos pájaros que revolotean entre las ramas de grandes y añosos árboles, interrumpe el silencio del lugar.

Una singular escena se vive en una de las salas del segundo piso, en otro patio interior de esta construcción de estilo colonial. Delicadamente dispuestos sobre blancos mesones descansa una serie de hermosos grabados japoneses de fines del siglo XVIII. Algunos están rasgados, decolorados o con peladuras. A otros, incluso, les faltan pedazos. Son de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, y llegaron a este lugar para ser restaurados, luego de haber permanecido en sus depósitos durante largos años.

Al recibirlos, lo primero que se hizo fue realizarles una serie de análisis y estudios. Con ayuda de una lupa binocular, se observaron sus características técnicas. Luego se hicieron análisis de las fibras del papel y, en paralelo, estudios históricos e iconográficos para entender el contexto de su producción e identificar a los autores, estilos y motivos pictóricos de estas estampas. Así, se avanzó en el conocimiento de las causas de los deterioros y se determinó un tratamiento para su restauración.

Usando guantes y brochas, se limpió con cuidado la superficie de los grabados para luego, con un bisturí, remover delicadamente los cuerpos extraños adheridos al papel. Algunos se lavaron para eliminar la suciedad impregnada, lo que le devolvió la luminosidad a sus colores. Luego se unieron las rasgaduras y se procedió a colocar injertos para completar las piezas que, por último, estuvieron varios días sometidas a un prensado. El tratamiento fue un éxito. En 2013, cuando

todos los grabados hayan completado su proceso, podrán ser exhibidos en el museo.

El orden y la limpieza de esta sala, sumado al blanco de los equipos y delantales de los especialistas, podrían hacernos creer que nos encontramos en una clínica, pero no es así: estamos en el Centro Nacional de Conservación y Restauración.

Y lo cierto es que esta similitud va mucho más allá de las simples apariencias: se puede establecer una completa analogía entre el quehacer esencial de este centro y la medicina. Para comenzar, los objetos y obras que acá se reciben llegan en calidad de "enfermos" o, dicho de otro modo, con ciertos daños y necesitando algún tipo de tratamiento, ya sea preventivo (de conservación) o terapéutico (de restauración).

Lo primero es realizar estudios y análisis para establecer un diagnóstico. Sorprendentemente, muchas de las técnicas utilizadas son las mismas que suelen aplicarse a las personas, tales como radiografías, análisis químicos o cultivos. "Primero hacemos una ficha clínica básica de la pintura y luego solicitamos un análisis de imagenología, para ver de qué materiales está hecha. Es un trabajo en conjunto con otros laboratorios del centro", explica Carolina Ossa, jefa del Laboratorio de Pintura.

Para definir el tratamiento se invita a discutir —a la manera de una junta médica— a restauradores, historiadores, antropólogos y otros especialistas. Luego, incluso, es habitual conversar con "la familia" del objeto en cuestión —ya sea el museo al que pertenece o la comunidad para quien tiene alto valor simbólico—, antes de decidir el tipo de intervención que se hará. Tras meses o inclusive años de tratamiento, los pacientes del CNCR son dados de alta, llevándose consigo



Examen de uno de los bocetos del fresco *Latidos y rutas de Concepción*, para determinar un tratamiento adecuado de conservación y almacenamiento.

En el recién remodelado ex claustro de la Recoleta Dominica, donde se ubica actualmente el CNCR, trabajan 55 personas, repartidas en diversas áreas que incluyen modernos laboratorios de pintura, arqueología, monumentos y papel, además de unidades de documentación visual e imagenología, geoinformación territorial y análisis científico. Todos apoyados por una biblioteca especializada.

diversas recomendaciones para cautelar su conservación y salud futura (además de gran cantidad de información sobre sus técnicas, historia y uso, investigada durante el proceso).

LA MISIÓN DE DEJAR LEGADO

A comienzo de los años 80 solo existían en Chile algunos pocos restauradores privados. Por ese entonces, la UNESCO realizó un diagnóstico en el país, recomendando la creación de un laboratorio de conservación que se encargara de preservar las obras depositadas en bibliotecas, archivos y museos nacionales. En 1982, y bajo la dirección del arquitecto y restaurador Guillermo Joiko, se creó en la DIBAM un departamento con este fin que, con el tiempo y bajo la dirección de Magdalena Krebs, se transformaría luego en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR).

Su misión es la de preservar aquellos objetos que debido a su valor histórico, artístico, científico o simbólico, se quiere dejar como legado a las futuras generaciones. Así, las funciones del CNCR están ligadas a la esencia misma del concepto de patrimonio, definido por la DIBAM como un conjunto de bienes “tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores a ser transmitidos y resignificados, de una época a otra, o de una generación a la siguiente”. No existe otro modo de concretar ese traspaso —a través de épocas y generaciones— que ocupándose de conservar los bienes a los que se les atribuye valor. Esto ha sido, por tres décadas, el principal motor y espíritu del CNCR.

La primera generación de restauradores de este centro estuvo integrada por arquitectos, diseñadores e ingenieros. Al no tener dónde formarse en el país, partieron a especializarse en el extranjero y al regresar, a su vez, capacitaron a otros.

Hoy, prácticamente todos los museos públicos, y muchos privados del país, cuentan al menos con una persona que ha sido capacitada en conservación preventiva por el CNCR.

En sus inicios, solo cinco personas trabajaban en el CNCR ubicado en un pequeño subterráneo del Museo Nacional de Bellas Artes. Luego se le trasladó a las Casas de Lo Matta, en la comuna de Vitacura, y en 1999, al recién remodelado ex claustro de la Recoleta Dominica. Actualmente trabajan en él 55 personas, repartidas en diversas áreas que incluyen modernos laboratorios de pintura, arqueología, monumentos y papel, además de unidades de documentación visual e imagenología, geoinformación territorial y análisis científico. Todos apoyados por una biblioteca especializada.

DESDE MOAIS A LIBROS CENTENARIOS

Las acciones de conservación que lleva a cabo el CNCR abarcan una enorme gama de piezas, desde algunas que requieren ciertas medidas muy simples, hasta otras que demandan esfuerzos complejos, desplegados durante años.

Un buen ejemplo de estas últimas lo constituye la investigación y tratamiento aplicados en Isla de Pascua a los quince moai del Ahu Tongariki, uno de los centros ceremoniales más grandes de toda la Polinesia. Trabajando a la intemperie, en la isla más apartada del planeta, la mayor dificultad que tuvieron que sortear los conservadores fue el clima. El tratamiento aplicado debía lidiar con la lluvia, la erosión eólica, la sal y los turistas que insistían en acercarse y tocarlos, motivados por el natural interés que generaba una intervención de esta envergadura.

Para su preservación, el centro se dedicó cinco años a investigar la toba volcánica, el material con que se fabricaron



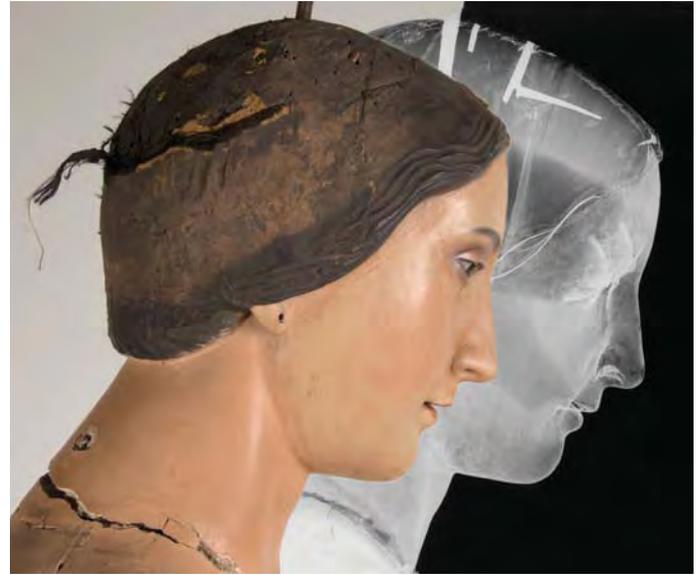
Desde sus inicios, el CNCR ha realizado constantes trabajos de conservación en Isla de Pascua. En la intervención del Ahu Tongariki se trabajó en conjunto con el Instituto de Conservación de Nara, Japón.

estas gigantescas figuras de piedra, entre los siglos IX y XVI. Se probaron distintos productos químicos específicamente formulados para dar cohesión a la piedra, e hidrorrepelentes para prevenir que el proceso de deterioro producido por el agua vuelva a desarrollarse. Se logró así dar con un proceso de conservación apropiado, cuya implementación culminó en 2004 y que deberá repetirse cada 10 años.

Además de la conservación de los objetos mismos, el CNCR también se preocupa del contexto donde se disponen las obras. Desempeñando un rol de “escaldas del patrimonio”, los expertos del centro asesoran el embalaje, instalación e incluso las condiciones ambientales donde se almacenan los objetos. Como, por ejemplo, en el trabajo que están realizando actualmente para determinar, mediante pruebas de cultivo, la cantidad y el tipo de hongos existentes en el aire de los depósitos del Archivo Nacional, con el fin de evaluar el nivel de riesgo para los documentos ahí guardados.

Las acciones de restauración que desarrolla este centro son también extremadamente diversas. Cada año, se reciben alrededor de 100 piezas provenientes de museos, bibliotecas y archivos de todo Chile, entre las que abundan imágenes religiosas, piezas arqueológicas, pinturas, documentos, esculturas y libros antiguos, solo por nombrar algunos.

Como caso ilustrativo puede citarse el trabajo realizado en 2010, cuando se restauraron los libros del naturalista Rodolfo Amando Philippi, quien fuera uno de los más grandes investigadores de las ciencias naturales en Chile en el siglo XIX. Estos volúmenes corresponden a ejemplares únicos y son utilizados de manera constante por el área de malacología (estudio de los moluscos) del Museo Nacional de Historia Natural. El tratamiento se enfocó en reparar páginas y rearmar



Estudio radiográfico de la Imagen de la Purísima de Maipo.

el volumen, manteniendo intacta la encuadernación original, que cuenta con la firma del autor y láminas con ilustraciones litográficas coloreadas a mano.

Desde su creación, el CNCR también ha considerado como parte esencial de su rol el capacitar a otras instituciones, bajo el convencimiento de que una eficaz labor de preservación del patrimonio nacional requiere de la difusión del conocimiento experto. En esta línea, también realiza asesorías, organiza talleres y dicta cursos de especialización y actualización. A la vez, en su sede se realizan prácticas y pasantías. Desde el inicio del programa de capacitación, en 1984, por sus laboratorios ha pasado gran cantidad de profesionales, técnicos y auxiliares. Todo lo anterior ha contribuido a consolidar al centro como un referente en cuanto a metodologías y pensamiento en torno a la conservación y restauración del Patrimonio Cultural.

TRADICIÓN Y ALTA TECNOLOGÍA

Al entrar a los diferentes laboratorios, llama la atención que, junto a piezas arqueológicas del 800 a.C., pinturas de la Colonia o antiquísimos documentos desteñidos, se encuentren ordenadamente microscopios, lupas binoculares, frascos de alcohol e inmensas y misteriosas máquinas de acero que parecieran venir de una estación espacial.

En el Laboratorio de Análisis Científico, por ejemplo, destaca una cámara de envejecimiento acelerado que, como una máquina del tiempo, permite estudiar los procesos de alteración de las condiciones de un objeto o material. Dentro de ella, una lámpara de xenón y aspersores de lluvia sirven para simular cambios climáticos. También cuentan con una máquina de desinsectación, la que se vale de una bolsa sellada para hacer el vacío y dejar sin oxígeno a las plagas

AL RESCATE DE LA VIRGEN QUEMADA

Uno de los trabajos más emblemáticos que ha realizado el CNCR fue la restauración de la imagen de la Virgen del Carmen, de la Parroquia del Sagrario —en la Catedral de Santiago—, quemada casi por completo en un atentado incendiario en 2008. Cuando llegó al centro, muchos pensaron que no había solución pues, al consultar a otros organismos y profesionales de la restauración en el mundo, se descubrió que casi no existía experiencia en recuperar una pieza con ese tipo y nivel de daño. Todo hacía pensar que lo mejor era hacer una réplica. Pero la cofradía de los devotos de esta Virgen se resistió tenazmente a la idea. Ellos querían a su Virgen, no a otra.

Claudia Lira, profesora del Instituto de Estética de la Universidad Católica e investigadora de arte religioso explica: “La imagen de la Virgen no es una obra de arte o un objeto, es una persona sagrada, es el puente por el cual el creyente se transporta a lo sagrado. Si tú la reemplazas por una copia, ésta no tiene el soporte histórico ni el poder del original”.

El centro aceptó el desafío de restaurarla y también acogió, semana a semana, a los miembros de la cofradía, haciéndolos partícipes de cada parte del proceso y respondiendo sus dudas. Como cuentan sus restauradoras, el Laboratorio de Monumentos se convirtió en un lugar de reunión y oración: “La cofradía venía una vez a la semana a traerle flores y nosotros dejábamos el pincel y el bisturí para que ellos pudieran estar a solas con su Virgen”. Al mismo tiempo, los devotos tuvieron un rol específico muy relevante: aportaron cerca de 90 fotografías de antes del atentado que sirvieron como antecedentes para la restauración.

El uso de tecnologías avanzadas fue fundamental. Muy al inicio, se tomaron radiografías a toda la figura. Como cuentan en el laboratorio, esto les permitió antes de siquiera tocarla, saber todo: cómo estaba hecha la cabeza, cómo se habían puesto los ojos, cómo fue construida y hasta dónde estaba carbonizada. Datos, que de otra manera, no había cómo saber. El tratamiento siguió con la construcción de modelos de madera quemada para emular el nivel de daño de la imagen y probar posibles materiales de intervención, los que fueron aplicados en la cámara de envejecimiento. Además de reconstruir la materialidad de la imagen, los restauradores tuvieron que velar por otorgarle un efecto humanizado y natural, asegurándose de que las expresiones de su rostro fueran familiares y reconocibles por los fieles, lo que implicó un minucioso trabajo con óleos, acrílicos y barnices. Tras año y medio de trabajo, la exitosa restauración, sin precedentes en el país, fue motivo de alegría para los fieles y de orgullo para el centro.

LOS LABORATORIOS DEL CNCR

Laboratorio de Papel, donde se conservan e intervienen mapas, libros, documentos, afiches, dibujos y grabados. Fue a este lugar donde llegó en 2010 el famoso papel de “los 33” para ser conservado y expuesto en el museo de Copiapó.

Laboratorio de Arqueología, por cuyos mesones pasan momias chinchorro, cerámicas y fósiles, entre otras evidencias arqueológicas que, en general, tardan años en intervenir.

Laboratorio de Monumentos, enfocado en el patrimonio monumental, en sus objetos y prácticas asociadas. Se ha encargado de los moai, la Virgen del Carmen y, actualmente, de un Buda chino, un Cristo y una Virgen de una capilla del norte del país, entre muchos otros abordados durante años.

Laboratorio de Pintura, en el que se trabaja en conjunto con historiadores y artistas que aportan información de estilos pictóricos, motivos iconográficos y características históricas.

Laboratorio de Análisis Científico y Área de Documentación Visual, por donde pasan prácticamente todos los objetos que llegan al centro, con el fin de conservar un registro visual, realizarles análisis científicos y someterlos a estudios utilizando tecnologías de punta.

Unidad de Geoinformación del Patrimonio, donde el patrimonio es analizado desde el contexto general del territorio, desarrollándose labores de investigación, planificación y gestión territorial.



que afectan a los objetos. Por ella pasó, por ejemplo, una escultura de Buda, del Museo Nacional de Bellas Artes, en la que un insecto dejó su rastro en la forma de pequeños caminitos.

Los equipos y tecnologías con que se cuenta —adquiridos con apoyo de la Fundación Andes y el gobierno de Japón, entre otros— son fundamentales para la realización de un trabajo de calidad. “Si bien los profesionales del centro poseen una vasta experiencia y un conocimiento técnico, el apoyo de la ciencia es una herramienta fundamental para la toma de decisiones”. dice Mónica Bahamondez, directora del CNCR.

Un caso que ilustra lo anterior es el de la restauración de cerámicas diaguitas, del Museo Arqueológico de La Serena, que actualmente se realiza en el Laboratorio de Arqueología. Las piezas dañadas ya habían sido objeto de restauraciones anteriores, lo que hacía muy difícil para el ojo humano discriminar cuáles de sus pigmentos eran originales. El uso de fotografías digitales infrarrojas y macrofotografías con luz visible permitió analizar la superposición de los pigmentos e identificar los que eran originales. Adicionalmente, el uso de análisis químicos y biológicos hizo posible definir la composición molecular de los pigmentos y obtener información útil para su restauración y posterior conservación.

TRABAJAR CON LA COMUNIDAD

En la antigua estación de ferrocarriles de Concepción se encuentra el famoso fresco *Latido y rutas de Concepción*. Emplazado en el lugar por donde, durante décadas, los viajeros llegaban y salían de Concepción, el mural ocupa un sitio importante en la historia y memoria de esta ciudad. Pintado en 1946 por el muralista Gregorio de la Fuente, corresponde al mural más grande de Chile y retrata la historia de la ciudad desde sus orígenes prehispánicos hasta la era moderna. A comienzos de la década de 2000, y tras el abandono de la estación, se inició una remodelación del edificio para instalar ahí las nuevas dependencias del Gobierno Regional. El avanzado deterioro del mural hizo a algunos pensar en demolerlo, lo que finalmente no ocurrió: toda la ciudadanía penquista se opuso.

El debate público terminó provocando que todo el proceso de remodelación del edificio girara, precisamente, en torno al mural. En esta ocasión, el CNCR se concentró en revisar bocetos originales del fresco y estudiar la técnica con la que se hizo, para realizar un diagnóstico de su estado de conservación y, luego, formuló una propuesta de restauración, a realizarse en un futuro próximo.

Con el paso del tiempo, los restauradores del CNCR han llegado a considerar cada vez más importante tomar en



En su investigación sobre el mural de Concepción, el CNCR trabajó con 23 bocetos originales que se encontraban en precarias condiciones de conservación. A la vez, los especialistas tuvieron que enfrentar las consecuencias del terremoto de febrero de 2010, que agrietó aún más el mural.

cuenta las opiniones y experiencias de las personas que se relacionan con el objeto que se interviene. “Antes nosotros trabajábamos solos y decidíamos autónomamente. Ahora eso es impensable: el usuario tiene que participar en la toma de decisiones”, explica Mónica Bahamondez.

Relacionado con lo anterior hay que considerar que, en muchos casos, el valor patrimonial de un objeto va más allá de la información histórica, artística o científica de la que es portador, pues su mayor relevancia es de carácter simbólico, y está relacionada con lo que dicho objeto significa para una comunidad. Al referirse al fin último de la restauración, el experto español Salvador Muñoz Viñas señala: “No se hace [restauración] en aras de la Verdad, en aras de la Ciencia, en aras de la Cultura, en aras del Arte (...) se hace para los usuarios de los objetos: aquellos para quienes esos objetos significan algo” (2003:176)¹. Mónica Bahamondez concuerda con esta idea: “Si sacáramos la Virgen del San Cristóbal, por ejemplo, incluso los santiaguinos que no son católicos, opinarían. Porque es un símbolo. Trasciende lo religioso”.

Hoy, la visión del especialista como el único autorizado a tomar todas las decisiones ha cambiado y la opinión de la comunidad se considera crucial, incluso en la misma definición de qué considerar patrimonial y qué no. El caso del mural de Concepción es ilustrativo: en 2008 fue declarado Monumento Nacional. ^P

LONDRES 38 Y LA INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

El CNCR también realiza trabajos que parecieran alejarse de su disciplina, pero que, muy por el contrario, corresponden a la quintaesencia de su labor. Un ejemplo de esto es el trabajo que realizan actualmente, junto a agrupaciones de Derechos Humanos, en lugares que fueron centros de detención y tortura y que hoy, por su valor histórico, son monumentos nacionales.

En Londres 38, se ha trabajado en la búsqueda, recuperación y análisis de las marcas e inscripciones dejadas por los detenidos luego del golpe militar de 1973, las que luego fueron cubiertas con varias capas de pintura. Con una metodología inédita, desarrollada por el CNCR, se utilizan técnicas de investigación arqueológicas para analizar los muros del edificio. También, en el Estadio Nacional, el proyecto contempla la prospección de los muros de la escotilla 8 para detectar inscripciones e implementar acciones básicas para su preservación.

Mónica Bahamondez destaca la relevancia de este proyecto: “La evidencia que se rescate de este proyecto va a pasar a formar parte de nuestra historia nacional, dado que esto también es patrimonio, pues es parte importante de nuestro pasado”.

¹ Muñoz Viñas, Salvador. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.



Es la columna vertebral de la ciudad de Santiago y, como tal, fuente inagotable de discusiones e intervenciones urbanísticas. Pero más allá de su innegable protagonismo en el escenario físico de la ciudad, las aguas del Mapocho corren también por el paisaje simbólico de los santiaguinos. En la forma de historias, imágenes y todo tipo de recuerdos que detonan, a su vez, significados y emociones. Por lo mismo, el Mapocho sigue siendo tema de reflexión, y no solo para urbanistas. Es también materia prima de creación para diversos artistas.

Reflexiones en torno a la dimensión simbólica del Mapocho

MIRAR EL RÍO

Por Gabriela García / Fotografía: de Cristóbal Olivares

“Me parece que miramos y consideramos el Mapocho más de lo que estaríamos dispuestos a confesar”, afirma el cronista Roberto Merino. Estudioso de la ciudad y de sus signos culturales, el autor de libros como *Santiago de memoria* piensa que este río fundacional influye fuertemente en la psiquis de los santiaguinos. Opinión que comparte el profesor del Instituto de Estética de la Universidad Católica, Pablo Corro, quien viene estudiando hace años los alcances estéticos de este curso de agua de cerca de 110 kilómetros de extensión: “Si uno lo limpia siente que sana la ciudad, si lo forestas vuelves a Santiago verde, si lo iluminas sientes que resuelves su marginalidad. Eso es porque el Mapocho ha tenido históricamente una función de eje. Probablemente no haya otro ícono en la ciudad tan controvertido como el Mapocho, no hay otro hito urbano que lo supere en capital simbólico”.

Intelectuales y creadores que han trabajado con la dimensión simbólica del Mapocho. De izquierda a derecha: Pablo Corro, Catalina Rojas, Nona Fernández y Cristóbal Zapata.

El investigador reconoce que históricamente ha sido un problema integrar en plenitud el río al ordenamiento de la ciudad y que, a nivel simbólico, pese a su indiscutible relevancia, también se trata de un elemento conflictivo pues, junto con su tan arraigada asociación a “lo sucio” y “lo feo”, es para los santiaguinos depósito de anhelos y esperanzas. “La historia del río está caracterizada por muchas utopías, desde la ilusión edénica de Pedro de Valdivia, pasando por el juego de entusiasmo revolucionario de los mechones de la Universidad de Chile, hasta el anhelo individual de convertirlo en navegable como el Sena o el Támesis”, comenta.

En el afán de hacer un registro del río y de su relación con el paisaje y los ciudadanos, Corro —junto a sus colegas José Pablo Concha y Gabriel Castillo— en enero de 2004 se embarcó, literalmente, en una poco habitual mezcla de investigación en terreno y humorada aventurera: bajar el río en balsa. Los tres investigadores se lanzaron al agua en el puente Bulnes, premunidos de cámaras fotográficas y de video, y teniendo por meta llegar a la desembocadura del río, en Llo-lleo.



Pablo Corro y Gabriel Castillo, febrero 2012.

UNA DIFÍCIL INTEGRACIÓN A LA TRAMA URBANA

Desde sus inicios, la relación de Santiago con su río no ha estado exenta de conflictos. Aunque la ciudad se fundó en torno al Mapocho, desde tiempos muy tempranos los santiaguinos tuvieron que vérselas con los problemas que el río traía consigo.

Durante siglos, el principal desafío fue defenderse de sus crecidas que, cada tantos años y cuando la lluvia era mucha, se traducían en terribles desbordes que anegaban amplias zonas de la urbe. Para contener al río en su cauce se fabricaron tajamares en el siglo XVIII, además de otras obras civiles en los siglos venideros, todas insuficientes frente a las colosales inundaciones de 1982 y su copiosa destrucción de calles, puentes y diversas construcciones ribereñas. Hoy, las obras de canalización implementadas al construir la autopista Costanera Norte han resistido las crecidas y la ciudad comienza a olvidar sus viejos temores.

La suciedad de sus aguas ha sido el otro gran conflicto histórico. Aunque muchos capitalinos no lo saben, recién en el 2010 se completó el Mapocho Urbano Limpio, un trascendental proyecto de canalización de las aguas servidas que se vertían sobre su cauce, poniendo fin a una historia de siglos que contribuyó al desprestigio simbólico del magullado río, el que para generaciones completas de santiaguinos fue sinónimo de suciedad y contaminación.

Entrado el siglo XXI, el río ha dejado de ser un vertedero de desechos. Se han desarrollado áreas verdes en sus riberas, como el Parque Bicentenario, en Vitacura o el Parque Los Reyes, en Santiago. Y ahora, a continuación del anterior, el Parque Fluvial Renato Poblete, que se espera inaugurar a fines de 2013 y que incluirá una gran laguna. En suma, pareciera que el ya mítico anhelo del “Mapocho navegable” tiene posibilidades, por fin, de hacerse realidad.

Fierros, excremento, latas, perros muertos y hasta pedazos de computadores fueron hallando en su travesía los académicos, cuya navegación finalmente se hizo insostenible. “Lo habíamos sorteado todo, incluso las piedras de los marginales que viven en sus riberas, pero a las seis horas de navegación, cuando el río culebrea y alcanza una velocidad y una profundidad mayores, a la altura de Las Lomas de lo Aguirre, se nos atravesó un árbol y nos hundimos. Casi morimos”, cuenta Corro. Sobre la integración urbana del cauce, observa: “Pese a que el río está en pleno centro de la urbe, es como si fueras invisible para la ciudadanía. Con la investigación vivencial nos dimos cuenta que el Mapocho no ha podido ser integrado a la ciudad moderna; es prácticamente un socavón”.

En el verano de 2012, Castillo y Corro repitieron la aventura, esta vez de la mano de los documentalistas Bettina Perut e Iván Osnovikoff y con mejor suerte, pues lograron llegar al mar. “El río navegable como tal es imposible, pero si lo recorres por tramos puedes llegar hasta su desembocadura”, dice Corro. “Ahí se mezcla con el Maipo y es realmente precioso, porque toma forma de delta y hay un santuario de pájaros muy lindo”.

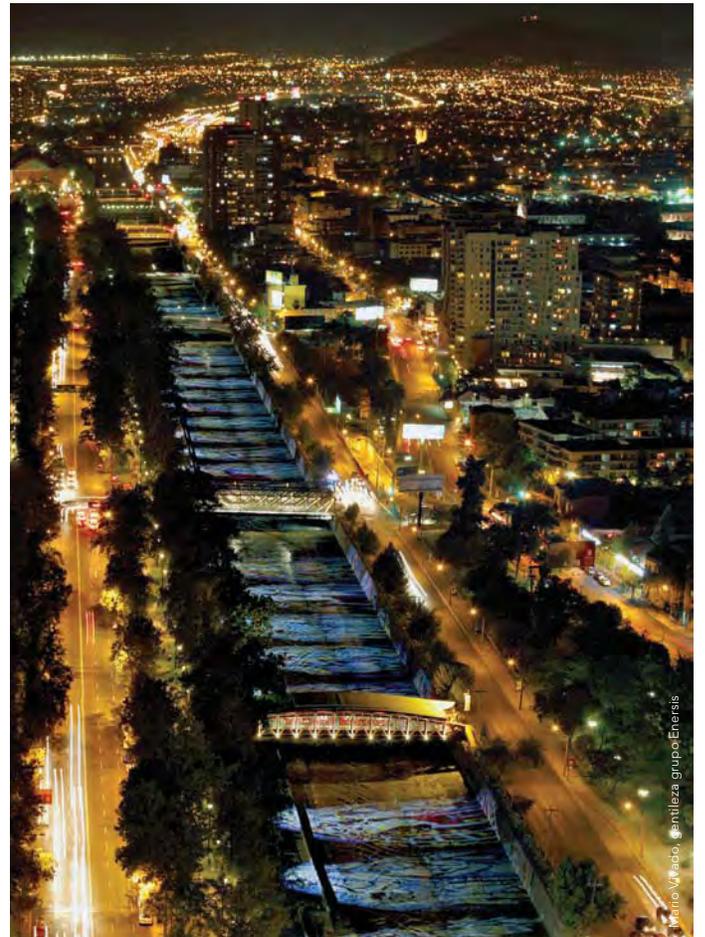


Mario Vivado, gentileza grupo Enersis

CATALINA ROJAS: EL RÍO ILUMINADO

El capital simbólico del río ha sido una y otra vez explorado por escritores, artistas, intelectuales y cineastas. “El Mapocho ha sido fuente de nuestras penas y alegrías. Lo que falta es que pongamos el foco en él, que lo valoremos y dejemos de verlo como un basural. Como todo patrimonio, es memoria”, dice la artista Catalina Rojas, quien instaló 26 proyectores en los bordes del río, a lo largo de un kilómetro, para reflejar sobre sus aguas una serie de 104 pinturas y dibujos convirtiéndolo —según dice— en el único río iluminado con arte del mundo. “Di con un proyector con sistema de globo (vidrios circulares) por el que podía pasar un golpe fuertísimo de luz con una pintura, una fotografía o un dibujo. Lo oscuro del cauce se convirtió en virtud. Era lo que necesitaba”, revela.

El *Museo Arte de Luz* —así bautizado por Catalina, por sus características de galería al aire libre— se puede apreciar desde el puente Pío Nono hasta Patronato y ya ha sido visto por más de un millón de personas. Se enciende todos los días desde las 19:30 hasta las 21:30. Y los fines de semana hasta las 23:30. En época de verano, sus aguas coloridas se mantienen brillando hasta casi la medianoche. Un video sobre el proyecto puede consultarse en <http://vimeo.com/43980699>



Mario Vivado, gentileza grupo Enersis



Geniliza Cristóbal Zapata

NONA FERNÁNDEZ: EL RÍO Y LA MUERTE

Lo que le interesa a la autora de la novela *Mapocho* (Planeta, 2002), Nona Fernández, es la relación del cauce con la muerte. “Aquí van a parar los muertos que no nos gustan, los que no merecen ser enterrados. Los chilenos que no tienen tumba, los que desaparecen río abajo”, dice quien ve al caudal como un cementerio donde han ido a parar históricamente cuerpos y objetos, producto de fenómenos como sus crecidas. El último desborde ocurrió en 1986 y se llevó ocho casas. “Parece aguachadito y apocado, pero cuando se sale de madre, el río es de temer. De cierto modo, el carácter del Mapocho se parece al de los santiaguinos: somos bien funcionales hasta que se nos para la pluma y explotamos”, afirma.

La imagen que la empujó a escribir este libro es la de unos cadáveres flotando en el río, en septiembre de 1973, poco después del Golpe Militar. “Había escuchado relatos de detenidos que fueron lanzados al río, pero cuando me topé con la foto de estos muertos, a la deriva en el corazón de la ciudad, quedé golpeada. Había que contar esa historia. Y también la de los obreros que construyeron el famoso puente Cal y Canto”, dice. “Eran reclusos mal alimentados. Hombres que fueron a buscar a los bares de mala muerte, que estaban encadenados y al menor descuido se caían al río. Como eran parias, nadie los reclamaba”, revela Nona Fernández. “Al escribir la novela sentí que hice un perdonazo. Me dije: esta es mi ciudad, con lo bueno y lo malo. Y es parte de mis raíces. El Mapocho es parte del paisaje, es como el hermano feo, tienes que asumirlo y quererlo igual”, concluye.

Has llegado al último puente del Mapocho. Traes a nuestra madre en el ánfora y estás dispuesta a botar sus cenizas al río sin importar la mugre, los neumáticos o los muertos que como yo cruzamos encajonados. No lloras. Eres una guacha y los guachos son firmes, tienen carne de perro, están curtidos ().

Abres el ánfora y dejas caer las cenizas al río. Nuestra madre vuela con el viento, le hace el quite a estas aguas cochinas, seguro que llora y se queja, alharaquea bailoteando entre el smog y la mugre ().

Acá vamos de nuevo, mamá. Acomódate cómo puedas y no lloriquees porque el viaje es largo y no estoy de ánimo para aceptar quejas. En este cajón las reglas las pongo yo y la primera es viajar en silencio ().

Extracto de la novela *Mapocho*, de Nona Fernández, Santiago, Uqbar, 2008: 158-159.



Gentileza Cristóbal Zapata

CRISTÓBAL ZAPATA: EL RÍO EN EL CINE

Este joven audiovisualista optó por reinterpretar el Mapocho desde el formato documental, elaborando un registro que da cuenta del río, de principio a fin. Por eso, en 2008 arrendó una mula y subió al glaciar El Morado para captar las primeras gotas de los deshielos que dan nacimiento al río. Desde ahí fue siguiendo detalladamente el cauce, hasta la misma desembocadura. El documental *Mapocho* ha sido premiado en festivales y, hasta hoy, es utilizado como material de estudio en colegios y universidades. “El Mapocho es como un perro apaleado al que la gente mira con pena, pero al que tampoco se llevaría a su casa. Un tabú. De hecho, los peruanos se refieren peyorativamente a los chilenos como ‘mapochinos’”, Y agrega: “Usé la cámara siempre desde el punto de vista de un espectador. Sin acercarme demasiado, insiéndole en la imagen del agua, como una forma de forzar a mirar aquello que no hemos visto”.

Las imágenes del nacimiento del río llegan a herir la vista con el cristalino resplandor de su pureza. Duro contraste con la postal apocalíptica de la desembocadura: “A lo lejos se divisan los barcos de San Antonio, flotando sobre una línea de arena. Y a tu lado, los recolectores de áridos caminan insomnes, entre medio de muñecas rotas y pedazos de lata y fierro. Es como volver al origen”, dice Zapata. La belleza de la cámara se mantiene de comienzo a fin, conmoviendo al espectador: www.youtube.com/watch?v=LEdF2rzfcG8. P

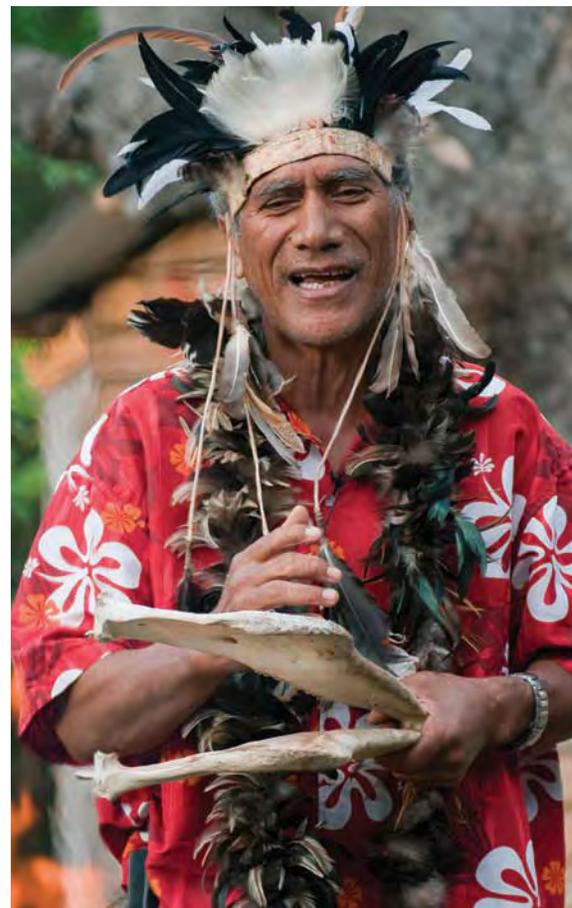


Gentileza Cristóbal Zapata



Rodaje en el Lago Budi, Región de la Araucanía; Lorenzo Aillapan entrevistando a José Nahuel.

Joel Hucce, interpretando el kau'a en su hogar en Rapa Nui.



AL RESCATE DE LOS INSTRUMENTOS MAPUCHES Y RAPANUI

Fotografías de Gastón Calliñir.

Cuando los realizadores audiovisuales a cargo del proyecto *Sonidos Ancestrales de la Tierra* llegaron a las zonas de Puerto Saavedra, lago Budi y Freire, se encontraron con una resistencia férrea por parte de las comunidades mapuches, que no entendían por qué esos forasteros, llenos de cámaras y otros equipos, querían grabar el proceso de fabricación de sus instrumentos musicales.

“Registrar la elaboración de sus instrumentos es una excusa para conocer la cosmovisión mapuche, con sus particulares conexiones entre los elementos de la tierra, la música y los rituales espirituales como, por ejemplo, las relaciones entre el cultrún y la sanación”, dice Andrés Hernández, director del proyecto financiado por el Fondo Nacional de la Música.

El encargado de hacer el vínculo entre los mapuches y los cineastas fue Lorenzo Aillapán, un poeta mapuche también



Grupo musical Rapa Nui tocando un tema tradicional en Akivi (Siete Moais).

Equipo de producción grabando en Isla de Pascua.

Mito Manu Toma Toma, conductor del documental, ubicado en Tahai.



Machi realiza una rogativa a Ngenechén para transmitir sus conocimientos del cultrún en el sector Lago Budi.

conocido como el “hombre-pájaro”, cuyas gestiones permitieron que se pudiera grabar la manera en que se fabrican el cultrún, el ñolkin, el paupawen, el trompe, la pifilca y la trutruca.

Este proyecto audiovisual busca registrar el proceso de fabricación de instrumentos musicales, tanto en la cultura mapuche como en la rapanui. En el primer caso, las grabaciones se hicieron durante cuatro meses en el 2010, al cabo de los cuales se realizó un estreno de los documentales en Puerto Saavedra, al que se invitó a todos los participantes de las comunidades mapuches. “Quedaron felices, algunos hasta se emocionaron y se fueron llorando”, dice Hernández, quien dejó copias de regalo para los comuneros.

Las grabaciones en Rapa Nui se realizaron durante 34 días, entre mayo y junio del 2012. Al llegar a la isla, fue necesario

romper el recelo de las comunidades locales hacia los visitantes del continente, esta vez aún más fuerte que en el caso anterior. Un gran aliado en esta tarea fue el músico Mito Manu Toma Toma, con cuya ayuda se consiguió, finalmente, registrar los procesos de fabricación de los instrumentos toere, kaua'a, pu keho, ukelele y maea poro. Los documentales se transmitirán en la televisión de la isla. Además, ambas series de documentales estarán accesibles para ser descargadas gratuitamente en la página www.sonidosancestrales.cl.

“La idea es utilizar la música como un hilo conductor para conocer estas culturas, además de producir registros que prácticamente hoy no existen, para el rescate y documentación de estas tradiciones, dejándolas accesibles para el futuro”, dice Hernández.

EL BOSQUE NATIVO EN CIFRAS

13.599.610 hectáreas de bosque nativo existen actualmente en Chile, lo que representa el 18% del territorio nacional y equivale a la suma de las regiones de Coquimbo, Valparaíso, Metropolitana, El Libertador, Maule y la mitad del Biobío.

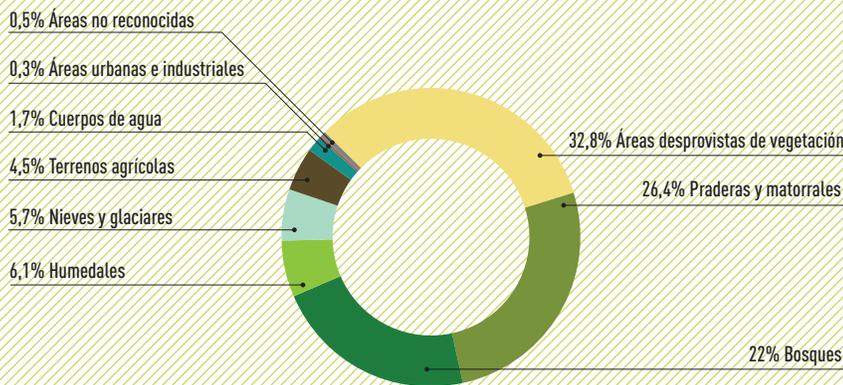
22% del territorio de Chile está ocupado por bosques, ya sean nativos o plantaciones forestales.

36 parques nacionales, 49 reservas y 15 monumentos naturales

componen el Sistema Nacional de Áreas Silvestres Protegidas del Estado (SNASPE), conformado por un conjunto de ambientes naturales —terrestres o acuáticos— que son protegidos y manejados por la Corporación Nacional Forestal (CONAF), con el objetivo de lograr su conservación.

30% del bosque nativo está protegido por el Estado, siendo los tipos de bosque con mayor porcentaje de su superficie resguardada el siempreverde, el coihue de Magallanes y el ciprés de Las Guaitecas.

TERRITORIO DE CHILE, SEGÚN USOS DE LA TIERRA, 2011
(Total: 16.676.875 hectáreas)



SUPERFICIE NACIONAL DE BOSQUE NATIVO, SEGÚN TIPO FORESTAL
(en porcentajes)



* Bosque siempreverde: presente principalmente en las regiones de Los Ríos, Los Lagos y Aysén, está conformado siempre por una mezcla de especies entre las que destacan el roble, el rauli, el coigüe y el coigüe de Magallanes. Se caracteriza por no perder la totalidad de su follaje en ninguna época del año.

82% de la superficie total de bosques en Chile corresponde a bosques nativos,

lo que equivale a casi 5 veces la superficie de plantaciones forestales.

SUPERFICIES DE BOSQUES, SEGÚN TIPO, 2011

[Total: 16.676.875 hectáreas]

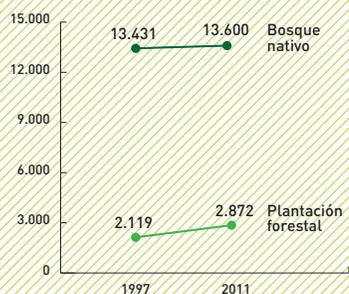


Más de 17.600 hectáreas quemadas

de bosque nativo fue el saldo del gran incendio iniciado el 27 de diciembre de 2011 en el Parque Nacional Torres del Paine, a causa de una fogata encendida por un turista israelí. Las llamas duraron hasta fines de febrero y devastaron una superficie algo mayor al conjunto de las comunas de La Florida y Puente Alto. Entre las décadas de 1930 y 1950, CONAF calcula que los incendios producidos por los colonos en la región de Aysén consumieron cerca de 3.500.000 hectáreas.

SUPERFICIES DE BOSQUES, SEGÚN TIPO, 2007 Y 2011

[en miles de hectáreas]



39 especies amenazadas

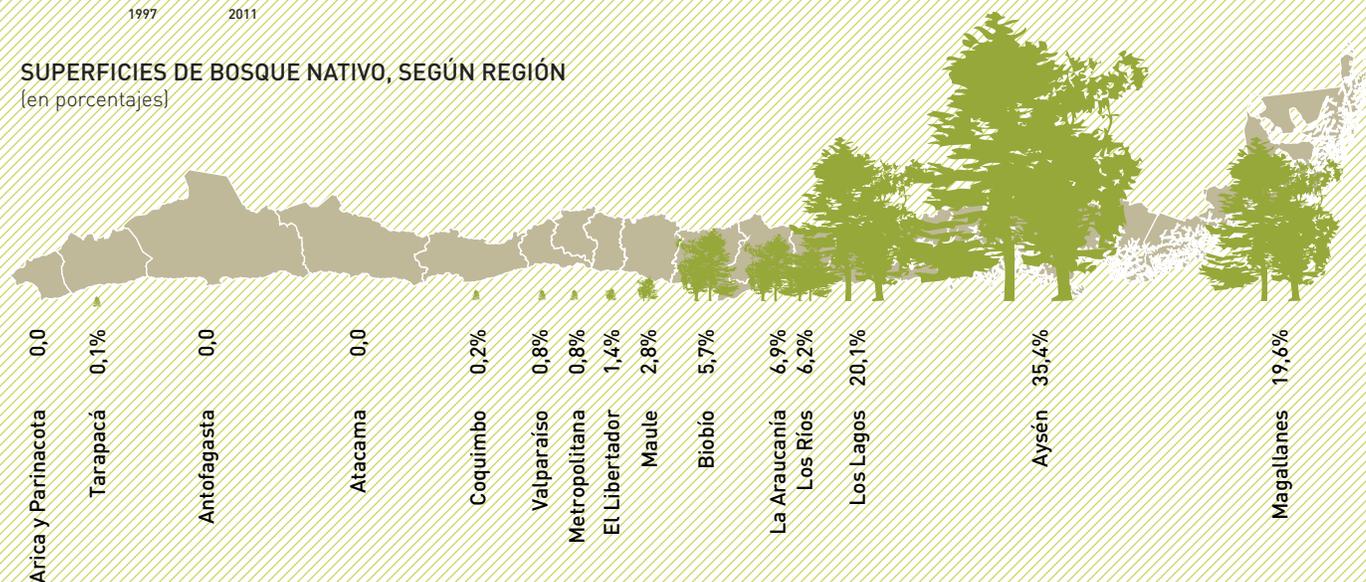
o —dicho de otro modo— con alta probabilidad de extinción, existen hoy entre los árboles nativos chilenos, según el Ministerio del Medio Ambiente. Entre ellas se encuentran la araucaria, la palma chilena, el ciprés de la cordillera, el alerce, el tamarugo, el belloto y el lingue, solo por citar algunos.

3.000 años

o más puede vivir un alerce (*Fitzroya cupressoides*), árbol nativo de Chile y Argentina que ostenta el récord de ser el más grande conocido en Sudamérica y el segundo más longevo en el mundo entero. Un ejemplar de más de 60 metros de altura puede admirarse en el Parque Nacional Alerce Costero, a 137 km de Valdivia.

SUPERFICIES DE BOSQUE NATIVO, SEGÚN REGIÓN

[en porcentajes]



Fuente: Catastro de los recursos vegetacionales nativos de Chile, CONAF, julio de 2011.

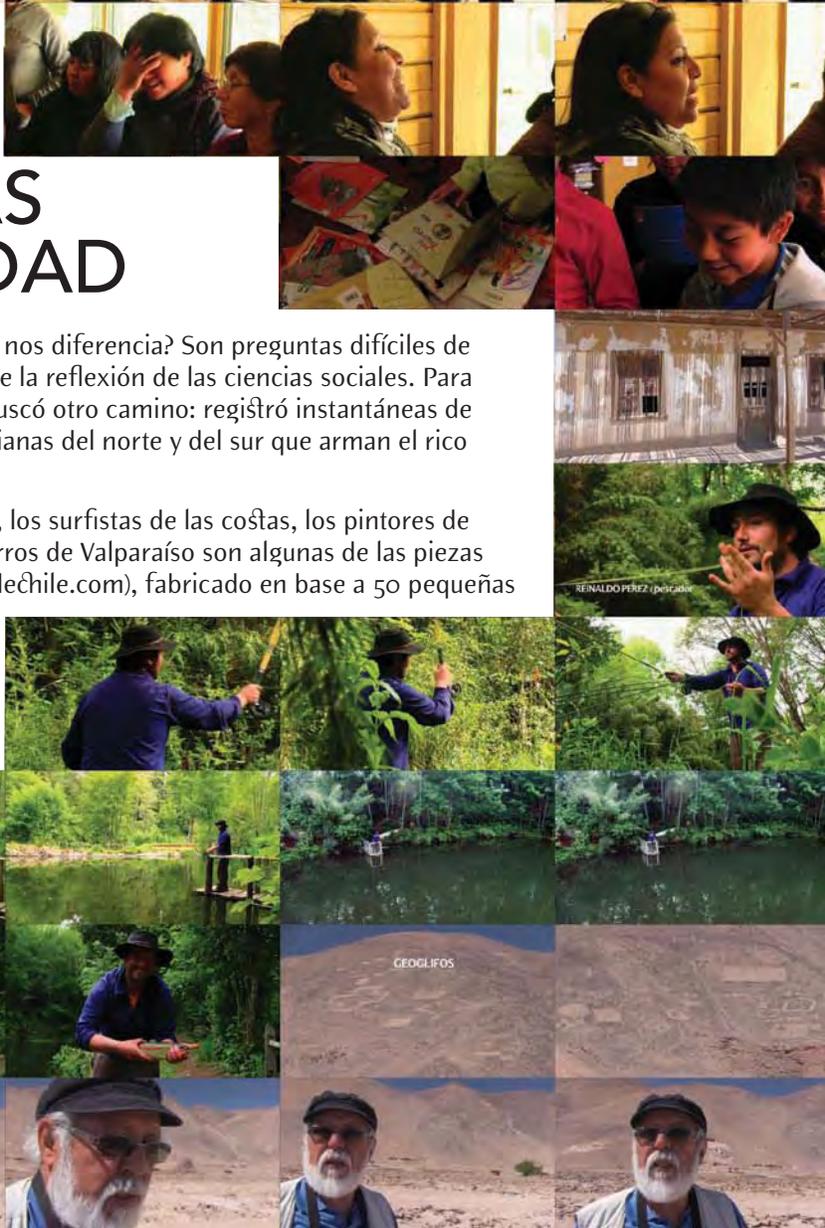


Proyecto Atlas Vivo de Chile:

INSTANTÁNEAS DE LA IDENTIDAD

¿Cómo somos los chilenos? ¿Qué nos define y nos diferencia? Son preguntas difíciles de responder, inquietantes, y que forman parte de la reflexión de las ciencias sociales. Para responderlas, la Fundación Imagen de Chile buscó otro camino: registró instantáneas de nuestro paisaje cultural y social, escenas cotidianas del norte y del sur que arman el rico mosaico de nuestros ritos y costumbres.

El ñumbeque iquiqueño, las peleas de galgos, los surfistas de las costas, los pintores de carteles de micros y los volantineros de los cerros de Valparaíso son algunas de las piezas que componen este Atlas Vivo (www.atlasvivodechile.com), fabricado en base a 50 pequeñas historias representativas de la identidad chilena. En su sitio web se puede acceder a cada uno de los minidocumentales, de cerca de 3 minutos de duración.



LA LOCUTORA DE LA PAMPA SALITRERA

Cada domingo a las 11 horas, en la Radio Municipal de Iquique, María Moscoso vuelve la mirada a los comienzos del siglo XX, para recordar cómo se vivía en torno a los yacimientos de oro blanco en el norte de Chile. En el programa *Iquique: La pampa y su historia*, la conductora evoca la ex oficina de Humberstone con vales y poesía, reviviendo los relatos y la memoria de los antiguos pampinos que hoy, desde distintos puntos de Chile, sintonizan el 93.3 para viajar en la máquina del tiempo. “¿Se acuerda usted de la última obra de Arturo Moya Grau?” pregunta María a los radioescuchas y la nostalgia se propaga en el dial.

LA BIBLIOLANCHA DE CHILOÉ

A Teolinda Higuera, directora de la biblioteca de Quemchi, se le ocurrió crear un sistema de intercambio de libros para los poblados más alejados de la zona. Un desafío particular si consideramos que estos poblados están diseminados en numerosas y pequeñas islas. Una vez al mes, esta directora aprovecha el viaje regular de los médicos por el archipiélago y se embarca en una lancha-ambulancia para abastecer, gratuitamente, a familias y niños de novelas y textos de medicina natural y manualidades, ejemplares que ellos devoran con ganas y se comprometen a devolver en la próxima visita. “La gente siente que a través de la lectura puede soñar y conocer lo que hay en el continente”, dice.



EL ENCANTADOR DE TRUCHAS

Practicar la pesca con mosca es la pasión de Reinaldo Pérez, habitante de Cherquenco, en la Región de La Araucanía. Es habitual verlo salir al alba con su caña bajo el brazo y perderse en los lagos y ríos del sur para esperar, sin ninguna ansiedad, que el señuelo artificial (mosca seca o húmeda) — la carnada— por fin logre seducir a alguna trucha. Al lanzar la caña, Reinaldo mueve su brazo como el minutero de un reloj, desplegando y retrayendo el hilo en forma rápida. “No necesariamente un pescador tiene que capturar una trucha para sentirse realizado. El solo hecho de estar conectado con la naturaleza ya es un privilegio”. De hecho, cada vez que este pescador logra sacar una trucha, no se la lleva a su casa. La besa y la devuelve al agua.

EL CUSTODIO DE LOS GEOGLIFOS MÁS ANTIGUOS DE CHILE

En el Salar de Pintados, el arqueólogo Luis Briones trata de descifrar una serie de dibujos que se remontan al año 1.450 d. C. Rombos, llamas en hilera y figuras antropomorfas nos hablan desde los cerros del desierto, transmitiendo —según creen algunos— señales para los extraterrestres. Briones tiene otra tesis: cree que fueron trazados por las caravanas andinas mientras se desplazaban desde el Altiplano a la costa, previo paso por la Pampa del Tamarugal. “Es posible que ese paréntesis haya sido aprovechado por la gente para dejar sus mensajes y hacer su ritual”, explica el arqueólogo mientras camina entre vestigios.



LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CADA DÍA

Corrían los años 50 y Sergio García Arellano estudiaba en el Instituto Luis Campino, entonces en Lira con la Alameda. Cada día, apenas salía del colegio, caminaba hasta la sección de periódicos de la Biblioteca Nacional para informarse sobre los resultados del campeonato de fútbol. Más tarde, al entrar a Derecho en la Universidad de Chile, continuó haciendo lo mismo. Hoy, de 74 años y ya jubilado, conserva este rito en el que ha persistido durante más de seis décadas. Tres veces a la semana se traslada desde su casa, en Avenida Rancagua con Seminario, a la Alameda con Miraflores para darse cita con su tan querido y familiar archivo periodístico. En 60 años ha visto cambios en los diarios y también, transformaciones en la Biblioteca Nacional, cuya sección de periódicos ha pasado por todos los pisos del edificio, hasta llegar al subterráneo que hoy ocupa con el nombre de Salón Camilo Henríquez.

Revista PAT

Fundada en 1995 como revista Patrimonio Cultural ©2012 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación, Chile.

N° 53

Primera edición, noviembre de 2012.

ISSN 0719-3122

Representante Legal: Magdalena Krebs Kaulen

Comité editorial: Paula Fiamma (Museo Nacional de Bellas Artes), Diego Matte (Museo Histórico Nacional), Paloma Mujica (Centro Nacional de Conservación y Restauración), Macarena Murúa (Museo de Artes Decorativas), Herman Núñez (Museo Nacional de Historia Natural), Delia Pizarro (Dpto. Comunicaciones Dibam), Daniel Quiroz (Subdirección de Museos), Rafael Sagredo (Centro de Investigaciones Diego Barros Arana), Daniela Schütte (Biblioteca Nacional) y Soledad Silva (Consejo de Monumentos Nacionales).

Edición general: María Isabel Seguel

Dirección: Pablo Álvarez

Edición periodística: Catalina Mena

Dirección de arte: Macarena Balcells

Redacción: Guillermina Altomonte, Roberto Farías, Gabriela García, Catalina May y Carolina Ugarte

Fotografía: Cristóbal Olivares

Diseño: Valentina Iriarte

Corrección de textos: Marcela Valdivieso

Colaboración fotográfica: Jorge Brantmayer, Thierry Dupradou y Roberto Farías

La dirección, edición y producción periodística y diseño fueron realizadas por VERDE Ltda.

Root 537, Santiago, Chile

(56 2) 635 2961

revistapat@dibam.cl

Suscripciones: www.revistapat.cl

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651, Santiago de Chile
(56 2) 360 5272
revistapat@dibam.cl
Santiago de Chile

Todos los derechos reservados. Queda prohibido utilizar, total o parcialmente, parte alguna de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin la autorización previa de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos o de la pertinente excepción establecida por la legislación vigente en materia de derechos de autor y derechos conexos de la República de Chile.

Portada: pescadores a vela, en Mehuín (fotografía de Roberto Farías)





ISSN 0719-3122