

ISSN 0719-3122

PAT

N°54
FEBRERO 2013

\$2.500

UNA REVISTA DIBAM SOBRE PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

Reportaje

LA HUMITA MILENARIA

Qhapaq Ñan

EL COLOSAL SISTEMA VIAL ANDINO

Pedro Güell, sociólogo:

“El patrimonio es una máquina
de producción de comunidad”

Las más de siete vidas
del Palacio Pereira

La revista PAT tiene como objetivo fundamental promover el conocimiento y la valoración del patrimonio cultural y natural de Chile, incluídas todas sus regiones, con una visión abierta al mundo, especialmente al resto de Latinoamérica. Para hacerlo, se define como un espacio de difusión, reflexión y debate pluralista, que acoge a identidades, visiones y actores diversos, tanto institucionales como de la ciudadanía organizada o personales. PAT entiende el patrimonio como una categoría esencialmente dinámica, en permanente revisión a partir de un proceso social y cultural de atribución de valores, funciones y significados.

Revista PAT

Fundada en 1995 como revista Patrimonio Cultural ©2013 Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación, Chile.

N° 54, febrero de 2013.

ISSN 0719-3122

Representante Legal: Magdalena Krebs Kaulen

Coordinación general: María Isabel Seguel

Comité editorial: Paula Fiamma (MNBA), Diego Matte (MHN), Paloma Mujica (CNCR), Macarena Murúa (MAD), Herman Núñez (MNHN), Daniel Quiroz (Subdirección de Museos), Rafael Sagredo (CIBA), Soledad Silva (CMN), Delia Pizarro (Dpto. Comunicaciones Dibam) y María Paz Zegers (BN/Memoria Chilena).

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam)
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651, Santiago de Chile
(562) 2635 2961

Contacto: revistapat@dibam.cl

Subscripciones: www.revistapat.cl

PAT es producida, editada y diseñada por **VERDE Ltda.**

Dirección: Pablo Álvarez

Edición periodística: Catalina Mena

Dirección de arte: Macarena Balcells

Redacción: María José Egaña H., Andrea Lagos, Verónica Luco, Víctor Mandujano, Catalina May, Catalina Mena, Rosario Mena, Macarena Murúa, Loreto Navarrete y Verónica Waissbluth. **Columnistas:** Juana Paillalef y Pedro Peirano. **Fotografía:** Cristóbal Olivares. **Diseño:** Valentina Iriarte. **Corrección de textos:** Marcela Valdivieso. **Colaboración fotográfica:** Jorge Brantmayer, Cristián Domínguez, Jirafa Films, Luis Pita Moreno, Carlos Ormazábal, Archivo Consejo de Monumentos Nacionales, Colección Biblioteca Nacional, Memoria Chilena, Pablo Valenzuela, Editorial Chancacazo y Pehuén Editores.

Se autoriza la reproducción del diseño de portada y de fragmentos breves de secciones o crónicas que componen la presente publicación, por cualquier medio o procedimiento, para los efectos de su utilización a título de cita o con fines de crítica, ilustración, enseñanza e investigación, siempre que se mencione su fuente, título y autor

El diseño de la revista utiliza tipografías Australis y Elemental, ambas del diseñador chileno Francisco Gálvez Pizarro

Portada: Humitas en la Vega Central, Santiago de Chile (fotografía de Cristóbal Olivares)





El patrimonio cultural llegó a la palestra pública, al debate cotidiano y últimamente, incluso, logra capturar la atención del mundo político. Ha dejado de ser un tema exclusivo de estudiosos o eruditos y hoy son muchos los ciudadanos que defienden su trascendencia, valorándolo como un aspecto esencial de su calidad de vida. Cada vez son más habituales las iniciativas ciudadanas que buscan preservar paisajes, pueblos, barrios o modos de vida, entendiendo que lo que han construido las generaciones anteriores tiene el valor de “lo nuestro”, aquello que permite reconocernos, aquello que nos vincula al territorio y a la manera en que lo habitamos.

En este contexto se entiende la positiva acogida que tuvo en la opinión pública la reciente compra del Palacio Pereira, su restauración y reacondicionamiento para cobijar a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y al Consejo de Monumentos Nacionales, y dar así una cara pública a las entidades encargadas de la ineludible labor del Estado para con su patrimonio.

Dando un vuelco a tantos años de abandono, esta acción rescata un valioso edificio del siglo XIX, poniendo en valor la notable arquitectura que Lucien Hénault trajo desde Francia hace casi 150 años y cuya mejor expresión de arquitectura doméstica fue este palacio, que don Luis Pereira construyó gracias a sus actividades mineras y vitivinícolas. El proyecto de restauración devolverá el esplendor a sus magníficas fachadas, redignificando el sector para todos quienes lo habitan o recorren habitualmente. También dará acceso público para que cualquier ciudadano pueda conocer el cruceo decimonónico que generó admiración en su momento o visitar el centro de documentación sobre patrimonio cultural y recorrer exposiciones que hablen de cómo Chile se está cuidando a sí mismo.

La reutilización de este antiguo palacio con un nuevo uso al que — para satisfacer las necesidades de espacio requeridas— se sumará una arquitectura contemporánea a cargo de la arquitecta Cecilia Puga, ganadora del concurso para restaurarlo, es testimonio de esta mirada, que busca rescatar lo mejor del pasado, darle un uso y lenguaje actuales y proyectarlo así hacia el futuro.



Magdalena Krebs Kaulen

Directora Bibliotecas, Archivos y Museos

EL TOSTADOR NUESTRO DE CADA DÍA

Sin distinciones de barrio ni origen, cada chileno tiene al menos un tostador de lata en la cocina. Un clásico criollo, cuyo uso en el extranjero es mayoritariamente desconocido, aunque nuestra empeñosa industria local exporta algunos, promoviénolos como “calentadores de arepas” o “de tortillas”. En Chile más de un millón se venden al año, acompañando mano a mano nuestros proverbiales récords en consumo de pan. Su producción encarna las bondades del reciclaje desde incluso antes que el concepto se pusiera de moda: previo a su fabricación industrial, se manufacturaba con desechos de la tapicería artesanal –con el metal calado que se instala bajo los sillones– o de la confección de tenedores y jaulas para canarios. Y aun cochambroso y destartado, las dueñas de casa suelen guardar uno en el horno, el que destinan a usos disímiles, residuales y misteriosos, porque ¿cómo, si no, se cocina el arroz?. V.W.



2/ EVIDENCIA EMPÍRICA

4/ ÁRBOL NOTABLE

6/ EFEMÉRIDES DE LA CIENCIA

7/ TRAS LA FACHADA

8/ DE MOBY DICK A QUINTAY

Aunque hoy es una práctica prohibida, la caza de ballenas se practicó en mares chilenos durante casi doscientos años, convirtiéndose en una lucrativa industria.



16/ EL FOLCLOR SEGÚN PASCUALA ILABACA

Se declara "violetaparrista" y cautiva el público extranjero cantando en mapudungún.

20/ LA HUMITA MILENARIA

Podrá cambiar de nombre o variar en algunos de sus ingredientes, pero a lo largo y ancho de toda Latinoamérica, la humita sigue deleitándonos desde tiempos ancestrales.



26/ LA FAVELA VALE

Una de las favelas más peligrosas de Río de Janeiro decidió, hace seis años, crear un museo comunitario para contar y valorar su propia historia.

COLUMNA DE JUANA PAILLALEF Directora del Museo Mapuche de Cañete.



32/ GORDON MATTA-CLARK

Desconocido por la gran mayoría de los chilenos, el hijo de Roberto Matta realizó hace más de 40 años una intervención en el Museo de Bellas Artes, que pronto será repuesta.



38/ PEDRO GÜELL: "EL PATRIMONIO ES UNA MÁQUINA DE PRODUCCIÓN DE COMUNIDAD"

46/ EL COLOSAL SISTEMA VIAL ANDINO

Asombroso despliegue de ingeniería precolombina, el camino que los incas llamaban Qhapac Ñan recorre miles de kilómetros desde Colombia a Chile. Pronto, será postulado como Patrimonio de la Humanidad ante la UNESCO.



54/ BELGICA CASTRO: "NO LE TEMO A LA VEJEZ NI A LA MUERTE"

COLUMNA DE PEDRO PEIRANO Co director de la película Gatos Viejos.



62/ DOS ARQUITECTOS DEBATEN SOBRE EL COSTANERA CENTER

66/ DERECHOS INTELECTUALES

Proteger a las obras intangibles

76/ LIBROS

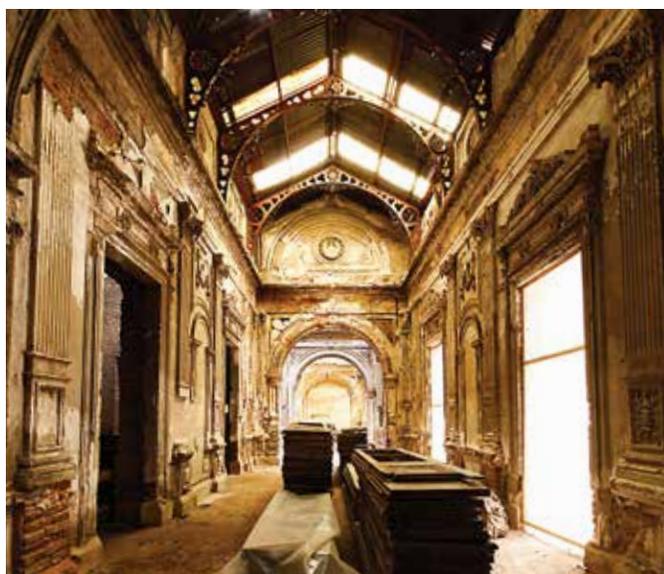
78/ QUIPU

80/ CHILE VISUAL

84/ EL HABITUÉ

70/ LAS MÁS DE SIETE VIDAS DEL PALACIO PEREIRA

La accidentada historia de este edificio patrimonial que, tras treinta años de abandono en pleno centro de Santiago, ahora será restaurado para convertirse en la nueva sede de la Dibam.



ÁRBOLES NOTABLES



LA REVERENCIA DEL ÑIRRE

En medio de la pampa magallánica, este árbol solitario se ha ido inclinando —como en protocolar reverencia— ante la fuerza del viento que en esta zona alcanza a veces hasta los 200 kilómetros por hora. Se trata de un ñirre (*Nothofagus antarctica*) enclavado en el seno de Otway, 65 kilómetros al noroeste de Punta Arenas, camino a la estancia Río Verde y cerca del embarcadero donde se toma el ferry hacia Isla Riesco. Rodolfo Concha, uno de los pocos vecinos del sector, asegura que el árbol ha estado ahí hace por lo menos cien años. Y que muchos turistas llegan al sector para apreciar su particular postura.

El ñirre es una especie nativa que puede verse desde Curicó hasta el Cabo de Hornos. Tiene un singular olor dulce y se caracteriza por adaptarse a los embates del clima: en invierno se cubre de nieve y en primavera y verano muestra sus hojas verdes, las mismas que en otoño adquieren un llamativo color naranja rojizo.





ELOÍSA DÍAZ: LA PRIMERA CIRUJANA

“No necesita la mujer ser sabia; bástale tener un buen carácter, una virtud sólida y un corazón generoso. ¿Podría resignarse un marido a renunciar a esa ternura y cuidados y atenciones a trueque de ver a su esposa siempre ocupada en el desempeño de una profesión científica?”, decía un texto del periódico El Estandarte Católico de febrero de 1877, argumentando su oposición a que las mujeres estudiaran en la universidad.

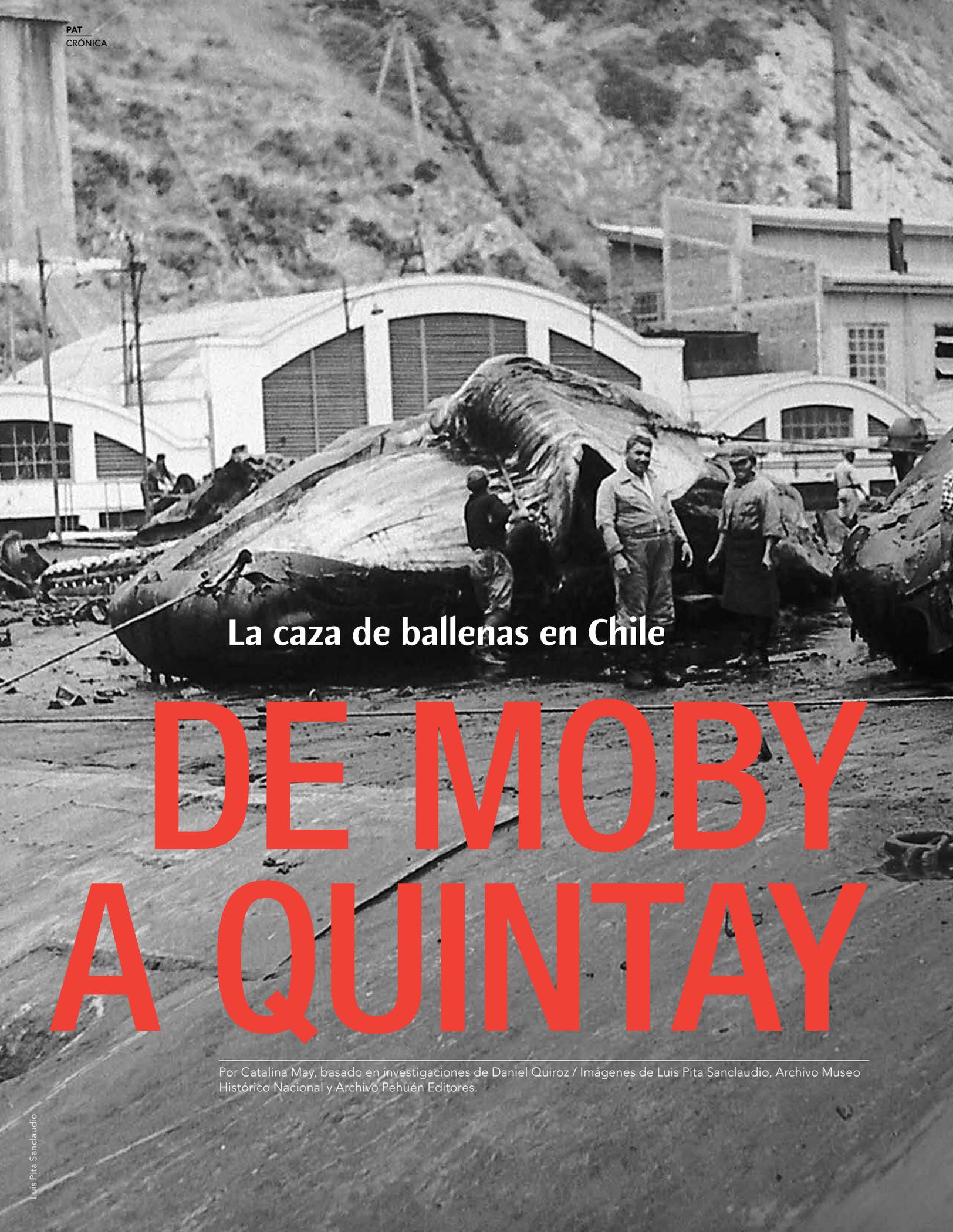
A barreras culturales como esa tuvo que hacerle frente Eloísa Díaz Insunza (1866-1950), la primera mujer en Sudamérica en graduarse de médico cirujano, título que obtuvo en la Universidad de Chile, en 1887. Aunque no existía ninguna ley que lo prohibiera, las mujeres no entraron a la universidad hasta 1891, cuatro años después de promulgado el decreto Amunátegui, que lo permitía explícitamente. La historiadora Ana María Stiven cuenta que para protegerse del prejuicio reinante, Eloísa Díaz iba a clases acompañada de su madre. “Peor aún, su compañera Ernestina Pérez Barahona debía hacerlo, a veces, oculta detrás de un biombo”, añade.



LA BIBLIOTECA DE BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA

En pleno centro de Santiago, en el mismo lugar que ocupó la casa quinta de este destacado ex intendente de Santiago, parlamentario e historiador, se encuentra hoy —no es de extrañar— el mismísimo Museo Benjamín Vicuña Mackenna. Está en el ex Camino de Cintura, calle que en honor a su ilustre vecino cambió de nombre a Avenida Vicuña Mackenna, luego de que un incendio (dícese que intencional y provocado por los detractores de este político) destruyera la propiedad en 1891. De la construcción original, como se muestra en esta foto, hoy solo queda en pie la biblioteca.

Como si presintiera el destino trágico de su querida casa solariega, en 1879 Vicuña Mackenna había jurado como voluntario en la Tercera Compañía de Bomberos de Santiago. Desafortunadamente, falleció antes de la catástrofe, sin poder apagar su propio incendio.



La caza de ballenas en Chile

DE MOBY A QUINTAY

Por Catalina May, basado en investigaciones de Daniel Quiroz / Imágenes de Luis Pita Sanclaudio, Archivo Museo Histórico Nacional y Archivo Pehuén Editores.



DICK

Aunque hoy está prohibida por ley, la caza de ballenas se practicó intensamente en mares chilenos durante casi doscientos años. A los primeros balleneros extranjeros —que llegaron a fines del siglo XVIII— se sumaron, luego, algunos chilenos y desarrollaron una próspera industria. Tal era la abundancia de cetáceos en aguas nacionales y la febril actividad de su caza, que fue nada menos que una ballena avistada cerca de isla Mocha la inspiradora de *Moby Dick*, novela publicada en 1851 por el norteamericano Herman Melville.

“Se oyó un ruido sordo de terremoto, un rugido subterráneo y todos contuvieron el aliento mientras una forma inmensa, cubierta de cuerdas, arpones, lanzas, se precipitaba en un salto largo y oblicuo sobre el mar. Envuelta en un delgado velo de niebla flotante, permaneció un instante en el aire irisado y después cayó para volver a hundirse en el abismo. Proyectada a treinta pies de altura, el agua brilló un instante como si fuera el chorro de una fuente, estalló y cayó en una lluvia de copos, dejando la superficie del mar espumosa como la leche fresca en torno al tronco marmóreo del monstruo.

—¡Adelante!—, gritó Ahab a los remeros.

Los botes saltaron adelante, dispuestos al ataque. Pero exasperada por los arpones del día anterior, que le roían la carne, Moby Dick pareció poseída en un instante único por todos los ángeles del cielo”.

El hombre que arenga a los boteros es el capitán Ahab, un viejo y cojo lobo de mar que viene de zarpar de Nantucket, Massachussets, al mando de su navío Pequod. La enorme y fiera ballena blanca es Moby Dick, que ha vencido a todos los que han intentado darle caza, incluido Ahab, a quien le arrancó una pierna años atrás. La novela, hoy considerada una de las más importantes del habla inglesa de todos los tiempos, es fiel reflejo del espíritu de aventura y del romanticismo que inspiraban, en el siglo XIX, los barcos balleneros y sus largos viajes por los mares del mundo. Su trama está basada en Mocha Dick, un feroz

1 Melville, Herman (2010). *Moby Dick*. España: Debolsillo.

“Era horrible, andaba todo hediondo uno, pasado a aceite, a grasa, a carne, lleno de sangre. Daba cosa matar una ballena. A veces andaban con los críos y quedaban al lado de la mamá ahí muerta y uno seguía con eso en la cabeza”, recuerda Pedro Tronche, ex tripulante de barcos balleneros.

cachalote albino que habría frecuentado las aguas de la provincia de Arauco a principios del siglo XIX.

Pero no fue el único libro inspirado en la caza de ballenas. El chileno Francisco Coloane, hijo de un ballenero de Valdivia, escribiría luego, durante la segunda mitad del siglo XX, varios relatos notables ambientados en el tema, tales como *Balleneros de Quintay* y *El camino de la ballena*, que lograron gran popularidad dentro y fuera de Chile, siendo traducidos a numerosas lenguas.

BALLENEROS EXTRANJEROS

Además de fuente de inspiración literaria, la caza de ballenas fue una importante actividad económica en Chile durante casi dos siglos.

Entre fines del siglo XVIII y mediados del XIX era común encontrar en mares chilenos expediciones como la narrada por Melville, la mayoría proveniente de Gran Bretaña o de New England, zona del noreste de los Estados Unidos desde donde zarpa el personaje del capitán Ahab. La escasez de cetáceos que había comenzado a observarse en el hemisferio norte empujó a los balleneros hacia las poco conocidas aguas del Pacífico Sur, siguiendo sus rutas migratorias.

De las ballenas en aguas chilenas ya daban fe, tempranamente, los primeros cronistas españoles, como el jesuita Alonso de Ovalle², quien se refiere a ellas como “una especie de reyes del mar” y al mar de Chile como el de mayor abundancia de estos mamíferos. No ha de extrañar, por tanto, que las

primeras incursiones de caza de ballenas en nuestros mares fueran realizadas por barcos que venían de otros países, donde la industria ballenera ya estaba desarrollada.

Según el antropólogo Daniel Quiroz³ —Director del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Dibam— el primer barco que cazó un cachalote en costas chilenas fue el británico Emilia, en 1789⁴. Poco después, en 1792, llegaron a contarse 40 barcos norteamericanos, ingleses y franceses cazando en estas aguas. Los puertos más usados por los balleneros eran los de Valparaíso, Coquimbo y Talcahuano, principalmente para hacer reparaciones, aprovisionarse y hacer trasbordos.

La caza era abundante. Entre 1789 y 1813, los balleneros norteamericanos en aguas chilenas cazaron un total de 6.262 ballenas francas australes, una especie de color negro azulado con manchas blancas, que llega a medir más de 17 metros y a pesar 45 toneladas.

La técnica utilizada era la conocida como “clásica” o “yanki”, en la que las ballenas se cazaban con un arpón de mano y se mataban con lanzas, para luego despedazarlas en el mar, cerca de la embarcación y procesarlas en cubierta. Los buques solían medir cerca de 30 metros, tenían capacidad para cargar 300 toneladas y contaban con una tripulación de 30 a 35 personas. Cada barco llevaba entre 3 y 5 botes balleneros

de 9,1 metros de largo y 1,8 de ancho, con vela y remos.

Diversos productos se extraían de las ballenas. Aceite, para usar en el alumbrado público y como lubricante, además para hacer jabones, margarina y —durante la Primera Guerra Mundial— glicerina con la que se fabricaban explosivos. También harina de carne y de huesos de ballena, para alimentar animales y como abono. De la cabeza de los cachalotes se extraía espermaceti, una sustancia aceitosa usada para fabricar velas, y de sus intestinos ámbar gris, una masa que se utilizaba como fijador de perfumes. De algunas especies de ballena —como la ya mencionada franca austral— se utilizaban sus “barbas”, unos largos filamentos con los que filtran el agua para alimentarse, con el objeto de fabricar corsés, cuellos de camisas y paraguas.

Como se mueve cerca de la costa y flota una vez muerta, la ballena franca fue cazada indiscriminadamente, lo que redujo mucho su presencia en nuestro litoral. Esto, sumado al remplazo del aceite de cachalote por petróleo como combustible para iluminación, produjo que —a partir de 1860— el número de barcos operando en Chile decayera. A fines del siglo XIX, la caza extranjera en nuestro país prácticamente había terminado. La ballena franca debió ser protegida a nivel mundial en 1936 y, aún así, se estima que actualmente hay menos de 50 en aguas chilenas, según información del Centro de Conservación de Cetáceos.

Ilustración de Lowell LeRoy Balcom, que aparece en el libro *Mocha Dick o la ballena blanca del Pacífico*. (Pehuén Editores, 2009).

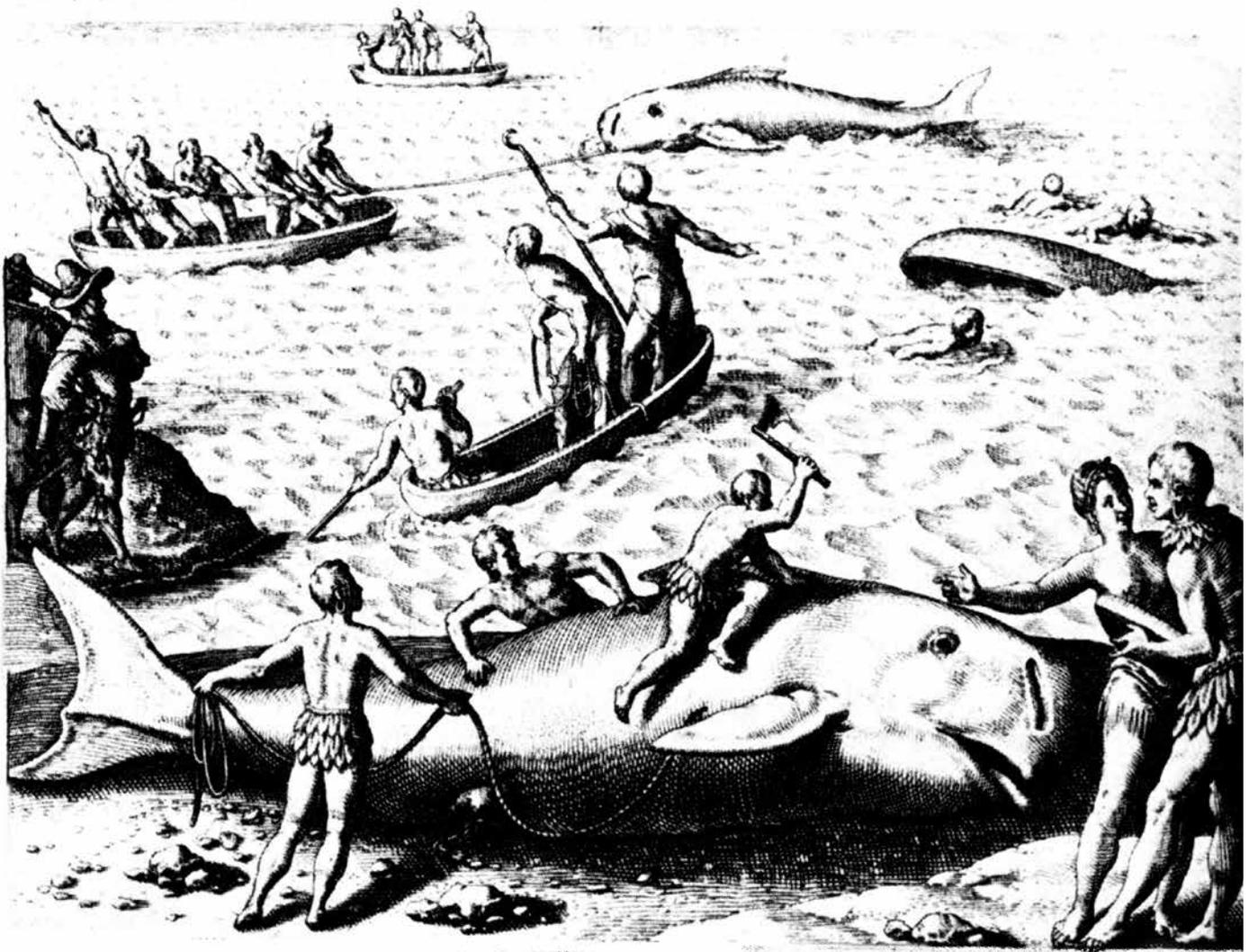
2 Ovalle, Alonso de (1969). *Histórica relación del Reyno de Chile*. Santiago: Instituto de Literatura Chilena.

3 Daniel Quiroz es director del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Dibam.

4 Pastene, Luis y Quiroz, Daniel (2010). “An outline of the history of whaling in Chile”. En *Human culture from the perspective of traditional maritime communities*. Japón: International Center for Folk Culture Studies.



B.



Nativos cazando ballenas en la isla Santa María. Ilustración de De Bry, realizada en 1602, que aparece en el libro *Los cazadores de Mocha Dick*. (Pehuén Editores, 2009).

CHILENOS A LA CAZA

En la costa, seis hombres se embarcan en un pequeño bote a remos y se internan en el mar, a buscar una ballena. El capitán la divisa y da las instrucciones. Cuatro remeros trabajan para acercarse lo más rápido posible. Cuando están lo suficientemente cerca, el arponero arroja su arpón con toda la potencia de su brazo. Poco o mucho rato después, remolcan a remo la enorme masa muerta a la costa, donde al final son ayudados por un buey. La ballena se procesa artesanalmente y los productos obtenidos se venden en el mercado local.

La escena, que parece improbable, desproporcionada e impensablemente peligrosa, corresponde a la técnica de caza artesanal usada por los chilenos que comenzaron a incursionar más modestamente en esta actividad. Así

se cazaba en caleta Tumbes, cerca de Talcahuano, y en la isla Mocha, frente al límite de las regiones de Bío-Bío y La Araucanía. También en la isla Santa María, en pleno golfo de Arauco, donde Juan da Silva, descendiente de balleneros portugueses, se asoció con Juan Macaya para cazar las ballenas que pasaban durante sus migraciones estacionarias. Los descendientes de ambos continuarían con el negocio durante generaciones, incorporando paulatinamente diversos adelantos tecnológicos, tales como un par de remolcadores para llevar las ballenas hasta la isla y, en 1944, un barco equipado con un cañón arponero, lo que marcó su paso a la “caza moderna”.

Desde que Chile fue un país independiente, sin embargo, hubo intentos por desarrollar las técnicas

de caza “clásicas” que usaban los extranjeros. Uno de sus impulsores fue nada menos que Bernardo O’Higgins quien, desde su exilio en Perú, escribió múltiples cartas llamando a desarrollar dicha industria⁵. “O’Higgins planteaba esto con una visión comercial: él proponía que chilenos se asociaran con ingleses para desarrollar la industria de la caza de ballenas. Pesaba ahí su formación en Inglaterra, su vínculo cultural. También le interesaba la caza asociada al tema geopolítico, en relación a la presencia chilena en el extremo sur”, explica Quiroz.

Algunas experiencias de caza “clásica” de esos primeros años fueron las

⁵ Guzmán Gutiérrez, José (2006). “Whales and whaling in Chile”. En *Whaling and History II. New perspectives*. Noruega: Sandefjordmuseene.



Cañón arponero, en la Ballenera de Quintay. Fotografía realizada en noviembre de 1953.

Empleados y obreros de la Ballenera de Quintay, posando bajo la aleta de una ballena, en 1953.

de Guillermo Wooster, un militar norteamericano que en 1819 se asoció con el comerciante británico Guillermo Henderson, con quien compraron buques balleneros e instalaron una base de operaciones en Coquimbo. También se cuenta la Compañía Chilena de Balleneros, creada en Valparaíso en 1871, que operó hasta 1914, y las empresas Compañía Ballenera Mathieu y Brañas y Sociedad Ballenera Toro y Martínez, ambas de Talcahuano.

LA CONQUISTA DEL ANTÁRTICO

El uso del cañón arponero introdujo un cambio importante en la industria, según Quiroz: “Hizo posible la caza de ballenas más veloces, como la azul, la de aleta o la sei. En definitiva, de todas las grandes ballenas, conocidas como rorcuales, que no se podían cazar a mano”.

El primero en introducir esta técnica en nuestro país fue Adolf Andresen, un noruego que llegó a Punta Arenas en 1894. Entusiasmado con la cantidad de ballenas que vio en las aguas del sur, volvió a su país a aprender la caza con cañón arponero —técnica inventada poco antes por otro noruego— y regresó a Punta Arenas con un cañón que instaló en el buque Magallanes. En 1903, cazó el primer cetáceo utilizando esa técnica

en el hemisferio sur. Asociado con empresarios locales, formaron en 1906 la Sociedad Ballenera de Magallanes.

Entre 1906 y 1914, esta empresa cazó más de 3 mil ballenas. Para lograrlo, se atrevió a internarse en el entonces desconocido océano Antártico y se instaló en la isla Decepción, en el archipiélago de las Shetland del sur, lugar que se convertiría en el centro de operaciones balleneras internacionales del Antártico occidental. El hecho fue usado décadas más tarde como argumento por el gobierno chileno para establecer los límites de su soberanía en el Antártico.

“La caza de ballenas fue entregando argumentos para la construcción de una teoría geopolítica. El haber ido a la Antártica no siguió intereses del gobierno, sino que fue el propio interés de los balleneros el que los llevó a esos lugares, lo que después fue usado por los gobernantes”, dice Quiroz.

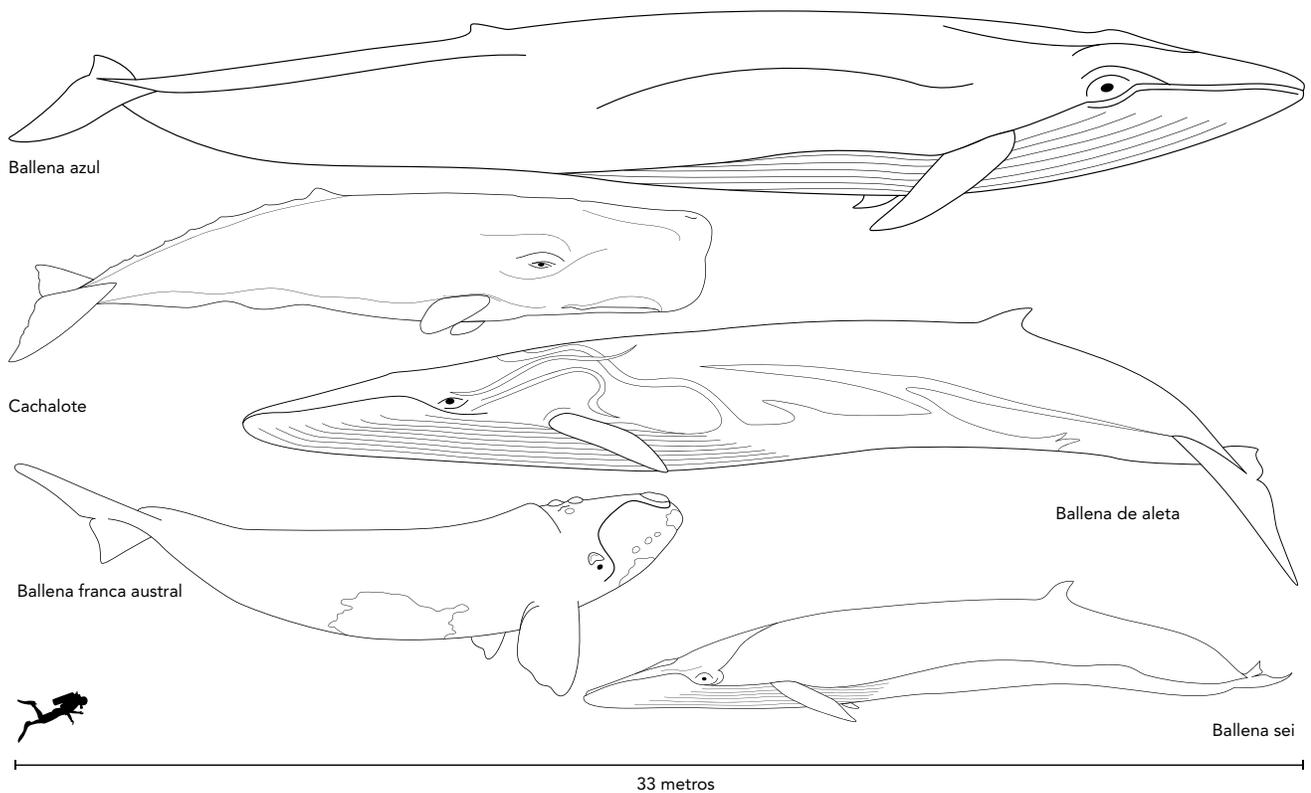
Andresen regresó a Chile en 1933. Pero el precio que se pagaba por los productos de la ballena había bajado y su producción no fue suficiente para pagar las deudas. Murió cinco años después en Punta Arenas, pobre y solo. Un pequeño monumento en su tumba recuerda hoy la hazaña del Antártico.

QUINTAY Y EL APOGEO DE LA BALLENERÍA CHILENA

Los barcos circulaban al acecho, esperando su presa mientras las olas los sacudían. Apenas el vigía divisaba una ballena, el capitán acercaba su embarcación para, con un cañón, dispararle un arpón enorme. En cosa de segundos, el agua se teñía de rojo; mientras, el enorme animal se movía y tiraba tratando de escapar, hasta que una granada contenida en el arpón explotaba y terminaba con él. Para hacer flotar el inmenso cuerpo y poder moverlo, le inyectaban aire. Después lo ataban al barco y lo remolcaban hasta el muelle, donde lo dejaban amarrado a una boya. A veces se agrupaban decenas de ballenas flotando, lo que generaba un olor nauseabundo.

Esta escena, inaceptable hoy en Chile y en muchos países del mundo, era parte del día a día en la bahía de Quintay, 50 kilómetros al sur de Valparaíso, en la ballenera más grande que hubo en el país. Operó entre 1943 y 1967, con hasta mil trabajadores y 8 barcos, con los que cada año se cazaban 1.600 ejemplares y se producían cerca de 5.000 toneladas de aceite.

La ballenera pertenecía a la Compañía Industrial S.A. (Indus), una empresa que



Existen dos tipos de cetáceos: aquellos que tienen dientes, como los delfines y cachalotes; y aquellos que tienen barbas para filtrar su comida, como las ballenas azul, franca, de aleta y sei. La ilustración detalla, a escala, aquellas especies que más se cazaron en aguas chilenas.

LA BALLENA DEL MUSEO

El esqueleto que se exhibe en el Museo Nacional de Historia Natural pertenece a una ballena que varó en Valparaíso en 1889 y fue trasladada a Santiago en tren. Desde la Estación Central al museo, ubicado en la Quinta Normal, el esqueleto se llevó en una carreta. Después de ser limpiado durante años, fue montado el 13 de marzo de 1895.

No ha sido fácil determinar a qué ballena pertenece. Primero se pensó que correspondía a una ballena franca; luego, que era una ballena azul y en 1980 se determinó que era una ballena de aleta. Pero este año, un grupo de científicos del museo estableció que en realidad se trata de una ballena sei. Durante el verano de 2013 se estuvo restaurando y limpiando y se espera que para abril el nuevo montaje esté listo. El proceso puede verse en www.youtube.com/user/MNHChile?feature=watch

fabricaba químicos, fertilizantes, jabón, detergente, perfumes, velas, margarina y otros productos. Como las ballenas eran una importante fuente de producción de aceite —de otro modo habrían tenido que importarlo—, la empresa se armó de una flota de buques, algunos de ellos comprados al quebrado capitán Andresen.

El trabajo en Quintay es recordado en el corto documental *Visiones del litoral, Ballenera de Quintay*⁶. Por una parte, los antiguos trabajadores rememoran los buenos sueldos de la industria ballenera, además de los beneficios como el cine y las canchas de fútbol. Pero Pedro Tronche, ex tripulante de barcos balleneros, recuerda también la cara ingrata de este oficio: “Era horrible, andaba todo hediondo uno, pasado a aceite, a grasa, a carne, lleno de sangre. Daba cosa matar una ballena. A veces andaban con los críos y quedaban al lado

de la mamá ahí muerta y uno seguía con eso en la cabeza. Era muy triste la caza de ballena”.

En 1964, Indus se asoció con la compañía japonesa Nitto Whaling, la que aportó cinco barcos de caza y un buque frigorífico. Por primera vez, las ballenas cazadas en Chile fueron utilizadas en su totalidad: su carne se enviaba a Japón y el aceite se comercializaba en el país. Sin embargo, esto no fue suficiente para contrarrestar la cada vez más deteriorada rentabilidad de la industria, golpeada por el reemplazo creciente de las materias primas obtenidas de los cetáceos por otras como el petróleo, el aceite vegetal y el plástico. Finalmente, la ballenera cerró sus puertas en 1967.

PROHIBIDO POR LEY

En sintonía con una conciencia internacional creciente, en 1946 se formó la Comisión Ballenera Internacional para limitar y poner normas a la caza de ballenas. Chile

⁶ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=4pbvS1E4hpw>

“En los discursos, la caza de ballenas pasó de ser considerada una actividad heroica, a una actividad deleznable, cruel e innecesaria. Las ballenas han sido ‘reconstruidas’, ya no son recursos que deben ser cosechados, sino, más bien, individuos que deben ser respetados”, dice Daniel Quiroz.

CUANDO EL LENTE REEMPLAZA AL ARPÓN

Para los países que rechazan la caza de ballenas, como Chile, el foco hoy está puesto en el turismo de avistamiento sustentable y equitativo. “Este turismo genera millones de dólares al año y ha salvado a lugares como Puerto López, en Ecuador, o Península Valdez, en Argentina, que hoy viven de las ballenas. Pensemos en el actual proyecto de Ley de Pesca, que va a terminar con los pescadores artesanales. El desarrollo de este tipo de turismo podría permitirles seguir vinculados al trabajo en el mar”, dice Elsa Cabrera.

Los lugares de nuestro país en que hoy se desarrolla el turismo de avistamiento de ballenas son principalmente el Parque Marino Francisco Coloane, en la isla Carlos III, en el estrecho de Magallanes, donde llegan ballenas jorobadas cada verano; Puñihuil, a 30 kilómetros de Ancud, donde se pueden ver las gigantes ballenas azules; y en Iquique, donde se avistan cachalotes.

firmó la creación, pero no la ratificó sino hasta 1979. A esas alturas ya se sabía de la disminución de ballenas francas y azules en el territorio chileno —los mismos balleneros hablaban de ello— y había preocupación por su conservación. Como no existían muchos estudios sobre las poblaciones afectadas, en 1984 se estableció una moratoria de caza.

Para ese entonces, los únicos que seguían cazando ballenas —aunque ya de forma poco rentable— estaban en Caleta Chome, a pocos kilómetros de Concepción: eran los Macaya, con su más que centenaria ballenera fundada hace generaciones en esa misma zona. Apenas cuatro ballenas, cazadas por esta familia en 1983, sellaron el último capítulo de la historia ballenera en Chile.

Como regla general, la Comisión limita la caza de ballenas a la caza aborigen, la científica con cuotas y la comercial con reserva. Los países que cazan ballenas con fines comerciales son Noruega e Islandia. Para realizar caza aborigen están autorizados Estados Unidos (esquimales de Alaska y Makah en las costa de Washington), San Vicente y Granadinas en el Caribe, Rusia (esquimales) y Groenlandia. Japón es el único país que realiza caza científica. En la misma Comisión, sin embargo, hay países que promueven

la prohibición total de la caza, bajo cualquier circunstancia. En esta postura está Chile, además de todos los países latinoamericanos.

“Más allá de las opiniones personales, la posición del Estado de Chile desde el año 2008 — cuando se dictó la ley 20.293, de protección de cetáceos— es la de estar completamente comprometido con la conservación”, señala Elsa Cabrera, Directora Ejecutiva del Centro de Conservación de Cetáceos. “La ballenería nunca ha sido sustentable y, si bien en su momento cumplió un rol, hoy en día no es necesario cazar ballenas”.

Una de las más activas organizaciones de defensa de las ballenas, en todo el mundo, es Greenpeace. Gustavo Vergara, activista chileno de esta ONG, participó en una expedición contra la flota ballenera japonesa en 2006. Como es práctica habitual en este grupo, los activistas se interpusieron con sus botes entre los buques cazadores y las ballenas, impidiéndoles cazar durante tres semanas. “No ha habido nunca un uso sustentable del recurso. Y hoy además no se justifica su uso, no se necesita. Las ballenas son muy difíciles de cuantificar y tienen un ciclo reproductivo muy lento, de tres a cinco años, hasta que las crías se pueden volver a reproducir. No son como los pescados, es como si

cazáramos leones. Japón está evitando responder por la explotación del salmón y por el bacalao de profundidad también. No se trata de prohibir por prohibir, pero hay que comprometerse con un uso sustentable de los recursos”, dice.

En la opinión de Quiroz, la percepción que hoy se tiene respecto a la caza de ballenas no es la misma que existía en el pasado. “Este cambio ha significado que, en los discursos, la caza de ballenas haya pasado de ser considerada una actividad heroica, donde el hombre ponía en juego su propia vida en un combate contra un monstruo aterrador, a una actividad deleznable, cruel, innecesaria, en la que el hombre muestra lo peor de sí mismo ante una criatura prácticamente indefensa. Las ballenas han sido “reconstruidas”, ya no son recursos que deben ser cosechados ni especies que deben ser salvadas, sino más bien individuos que deben ser apreciados y respetados”. Tan fuerte ha sido la toma de conciencia que aunque fuera sustentable, cazar ballenas sería mirado con recelo. Como señala Quiroz: “Hay algunas especies de cetáceos que podrían ser cazadas, en forma regulada, sin vulnerar su supervivencia, pero para la opinión pública internacional es, de todos modos, inaceptable”. P



Carlos Ormazábal

EL FOLCLOR SEGÚN

PASCUALA ILABACA

Por Catalina May / Fotografías de Carlos Ormazábal y Cristóbal Olivares



Pascuala Ilabaca (27) recicla la cultura local y la reinterpreta en código global. Esta hija de artistas viajeros (su padre es el pintor Gonzalo Ilabaca) hace convivir en su música la cueca, la cumbia y el *drum and bass*. Pero lo que realmente la mueve es su pasión por descubrir y revitalizar las genuinas raíces del folclor chileno. Violeta Parra es su fuente de inspiración, a quien ha interpretado en escenarios de España, Portugal, Francia y Holanda, donde también sorprende al público cantando en mapudungún.



Para crear la canción “Machi”, incluida en su disco *Diablo rojo, diablo verde* (2010) y cantada en mapudungún, la compositora Pascuala Ilabaca se basó en un texto del libro *Testimonio de un cacique mapuche*¹, de Pascual Coña. Como quería que su pronunciación fuera perfecta, se contactó con la Corporación de Artesanos Mapuches de Valparaíso, ciudad en la que vive, y le pidió ayuda a un líder, el lonco Llao Paillao. Pero él, siempre desconfiado de los huincas, no mostró mayor interés en ayudarla.

Dos semanas después, Pascuala volvió a la sede de la Corporación. Pero esta vez llevaba su acordeón e iba dispuesta a hacerse escuchar. “No necesito un lonco —le dijo a Paillao—, solo necesito un oído”, y se puso a cantar. Después de escucharla algunos minutos, el lonco salió de la pieza en la que estaban y regresó cargando su cultrún para tocar con ella.

Hoy esa canción se puede escuchar en España, gracias a que el sello independiente Petit Indie descubrió a Pascuala en internet y la editó allá.

1 Coña, Pascual (1984). *Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago: Pehuén.

¿Por qué elegiste dedicarte a la música folclórica?

Bueno, yo no soy una folclorista, pero de niña viajé mucho por países como México, India y el norte de Chile, lo que me generó un vínculo muy fuerte con las culturas originarias. Mis papás son artistas y nos incorporaron en su proceso de investigación siendo niños. Vivíamos en un auto, íbamos a la fiesta de La Tirana, acampábamos ahí un mes, después íbamos a la Candelaria, y así. Cuando fui creciendo me di cuenta de la poca importancia y reconocimiento que se le da a este tipo de expresiones en nuestro país.

¿Qué dice de nosotros la música folclórica chilena?

Nos muestra sinceros y poco pretenciosos. Es una poesía contemplativa de personas relacionadas con el paisaje de una forma muy profunda. La poesía mapuche es muy parecida a los haikus japoneses o a la poesía china del campo. Sus autores son personas que tienen la condición de la soledad. Eso influye en la lírica y en que no se necesite hacer la música tan atractiva. Si estás solo en un llano, no necesitas convocar y tener gente bailando. Es una cosa más íntima,

muy propia de nuestra identidad. Sin embargo, se ha establecido oficialmente que el folclor es otra cosa.

¿A qué te refieres?

Se han generado prototipos cerrados de lo que es el folclor y uno de los mejores ejemplos es lo que sucede en el Ballet Folclórico Nacional (Bafona): todo es blanco, azul y rojo. Para mí esa es la antítesis del folclor, su militarización. Cuando el folclor mezcla identidades particulares genera un todo. En nuestro país no hay tres colores y da lo mismo si la flor va a la derecha o a la izquierda. Eso es lo que aleja a la gente joven del folclor.

¿Por qué crees que en los últimos años han aparecido tantos jóvenes cantautores que rescatan el folclor nacional?

Yo siento que en los años 80 y 90 estábamos enamorados de las máquinas, pero hoy nos hemos alejado de eso. Hoy los sonidos de los sintetizadores nos generan distancia, nos saturan, porque nos apartan demasiado de nuestro sonido esencial. Con la voz y la guitarra tú puedes satisfacer algo más profundo. Los músicos recientes no son tan virtuosos, ni tienen grandes voces, ni usan estructuras musicales complejas, ni puestas en escena estrafalarias. La



Concierto en el Bar Loreto, Festival In-Edit, 6 de diciembre 2012.

mayor impronta que tienen es el grado de comunicación, intimidad y capacidad de emocionar que alcanzan.

En 2008 lanzaste el disco *Pascuala canta a Violeta*. ¿Por qué te interesó la música de Violeta Parra específicamente?

Ella hizo un trabajo de recopilación del folclor muy importante. Si no lo hubiera hecho, yo no conocería lo que se hizo en nuestro país en los años 40 o 50, porque mientras ella se preocupaba de eso, la gente en la ciudad estaba bailando charleston. Violeta es un puente entre el folclor y la juventud chilena en este momento. Pero yo nunca traté de ponerme a su altura, sino que lo hice desde la perspectiva de una devota y una aprendiz.

¿Cuándo empezaste a escuchar a Violeta Parra?

En la infancia, porque mi mamá la escuchaba, pero solo las típicas canciones. Me hice “violetaparrista” cuando entré a estudiar Licenciatura en Música en la Universidad Católica de Valparaíso y todo era muy machista. Todo se trataba de Beethoven, Mahler, puros hombres alemanes. A mí eso no me satisfacía. Por eso me dieron ganas de hacer que todo el mundo pudiera escucharla y conocer su historia y

“Se han generado prototipos cerrados de lo que es el folclor y uno de los mejores ejemplos es lo que sucede en el Ballet Folclórico Nacional (Bafona): todo es blanco, azul y rojo. Para mí esa es la antítesis del folclor, su militarización. Cuando el folclor mezcla identidades particulares genera un todo. En nuestro país no hay tres colores y da lo mismo si la flor va a la derecha o a la izquierda. Eso es lo que aleja a la gente joven del folclor”.

enganchan con ella. Incluso estuvimos girando por todo Chile durante un año gracias al programa *Chile Creando Mi Barrio*, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En muchos lugares no habían escuchado más que *Gracias a la vida* y *Volver a las 17*.

Has dicho que te gusta hacer más dulce a Violeta Parra. ¿Por qué? ¿No crees que la dureza y el rigor están en la esencia de su música?

No me quedo solo con el lado duro de Violeta, sino también con el lado amoroso, de la mujer que bordaba y hacía los trajes para sus presentaciones. Yo siento que ella tenía todo un lado dulce; hay canciones como *La petaquita* que tienen mucho humor y dulzura,

además de lo iracundo. Estoy segura de que este aspecto dulce le permitió hacer todo lo que hizo. Si hubiera sido un monstruo no habría podido exponer en el Museo del Louvre, en París.

¿Cuál es tu canción preferida de Violeta Parra?

Muchas, pero *El gavián* es una canción que todavía canto en mis conciertos y tengo una versión más moderna, con saxofón. En Europa siempre la toqué porque me gusta mostrar que ese es nuestro folclor. El mercado nos impone estructuras musicales muy básicas y esa canción no tiene nada que ver con eso: es compleja y en ella caben muchas ideas. Eso demuestra que la mente del folclor chileno puede más. **P**

La humita Envoltura milenaria

Ni más ni menos que maíz fresco y molido, envuelto en sus propias hojas y cocido en agua con sal, la humita recorre América desde tiempos inmemoriales, irresistible en su amarilla promesa jamás incumplida. Desate la pita y pruebe con hambre ancestral.

Por Andrea Lagos / Fotografías de Cristóbal Olivares.



Su nombre viene de la raíz quechua *jumint'a*, que significa “bollo de maíz tierno”, y la costumbre de prepararla y envolverla en las hojas de la mazorca es de origen precolombino. De marcada identidad andina, casi no existe rincón del centro o el sur de América donde hoy no se la encuentre, ya sea con el nombre de humita, tamal, chamal, hallaca u otros más. Pero sin importar su nombre ni lugar, abrir su envoltorio es como abrir un regalo, y comerla, un fragante y reponedor placer. En Chile central, el día de las humas suele ser un domingo de verano con toda la parentela bajo el parrón. El ambiente en el norte es la pampa seca, y en el sur se zampa con azúcar, cocida en grandes ollas sobre la cocina a leña y envuelta en hojas de repollo.

Desde el fogón precolombino hasta el frízer contemporáneo, la humita ha transitado por la historia culinaria del continente. Incólume a los avatares del tiempo, la ancestral preparación hoy puede encontrarse, casi sin variaciones, en los supermercados. Su corazón es el maíz, fruto de origen incuestionablemente americano, protagonista de no pocas cosmovisiones originarias del continente. Así lo registra, por ejemplo, el relato maya del *Popol Vuh*, según el cual los dioses no estaban contentos con los primeros seres humanos, fabricados de barro. Ensayaron posteriormente con madera, pero vieron que las cosas no mejoraban y lo intentaron por tercera vez. En esta oportunidad emplearon maíz como materia prima, y recién entonces dieron por exitosa su tarea celestial. La pasta fue amasada por la anciana y sabia diosa Ixmucane, quien “se lavó las manos con agua fría y limpia de los arroyos y molió las espigas nueve veces”.

Los aztecas, por su parte, adoraban a una serie de dioses del maíz, algunos de los cuales se relacionaban con las distintas fases del crecimiento de la mazorca. Xilonen (“joven espiga del maíz”) era la deidad de los primeros brotes tiernos, mientras que a la diosa Chicomecóatl (“siete serpientes”) se la asociaba con las últimas etapas de la siembra y cosecha: el almacenamiento de las semillas y de las plantas recolectadas. Ilamatecuhtli (“la señora de la falda vieja”) representaba al choclo ya maduro, cubierto de hojas amarillentas y arrugadas. Otro relato azteca cuenta que fue Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, quien se transformó en hormiga y trajo el maíz desde el corazón de la “montaña de comida”.

Más al sur del continente, la etnia paraguaya *nivaclé* narra la historia¹ de cuando los hombres cazaban en los bosques, ajenos a la existencia de las mujeres del cielo. Ellas, por su parte, deseaban probar la carne que estaban ahumando los

¹ Recogida por la investigadora Constanza Di Capua, según se narra en Martínez Borrero, Juan (2011). *El maíz en América. Una breve visión sobre su historia precolombina*. México: Edit. Universidad de Cuenca.

TRAVAXO ZARACALLCHA ARC VIPA



Fue en Cuba donde los hombres de Colón se encontraron con esta planta a la que los aborígenes del lugar llamaban *mahiz*, vocablo taíno que significa “el que sostiene la vida”.

Mayo: tiempo de segar, de amontonar el maíz. Grabado de Felipe Guamán Poma de Avala, cronista quechua y autor del libro *Nueva corónica y buen gobierno* (1615).

cazadores pues, hasta entonces, solo la comían cruda con sus vaginas dentadas. Bajaron del cielo mediante hiedras aéreas, que los hombres cortaron rápidamente para evitar que las visitantes escaparan, obligándolas así a volverse esposas y luego madres. Las vaginas con sus dientes fueron depositadas en el suelo y sembradas en la tierra húmeda de la selva. De allí brotaron las primeras plantas de maíz, cuyas semillas en forma de muela recuerdan su origen. Sin embargo, las mujeres añoran la carne cruda y sangran por ella.

EL CHOCLO CONQUISTA EL MUNDO

De nombre científico *Zea mays*, “choclo” para los chilenos, peruanos y bolivianos, lo cierto es que se trata de una de las estrellas vegetales de América, aporte fundamental de nuestro

continente a la dieta global. Con el arroz y el trigo, también cereales, conforman actualmente la tríada alimenticia más importante de la población mundial, y es la número uno en nuestro continente.

No se sabe de qué lugar preciso de América proviene. Para algunos, podría ser de las tierras altas del Perú, tesis avalada por la exuberante variedad de maíces existentes en estas zonas. Otros creen que habría nacido en el occidente de Guatemala, donde se encuentran también el teocintle y el tripsacum, las dos únicas gramíneas que se le asemejan². Finalmente, hay quienes postulan la zona de Puebla, en la parte central de México, donde se han encontrado restos

2 Wilkes, Garrison (1967). *Teocintle: the closest relative of maize*. Cambridge: Bussey Institution of Harvard University.

¿CUÁNTOS CHOCLOS HAY EN CHILE?

Si la papa ideal de la cazuela es la corahila, las humitas tienen como choclo preferido al pastelero. Para sorpresa de muchos, sin embargo, no es esta la única variedad que se da en Chile. Diseminadas entre pequeñas y grandes ferias de todo el territorio, cerca de veinte variedades se distinguen por su tamaño, coloración y cantidad de granos. Los hay de nombres tan peculiares como morocho blanco, camelia, marcame, negrito chileno, chucutumo, capio chico o grande chileno, araucano, ocho corridas, amarillo de Malleco o del Maule, diente de caballo, semanero, de rulo, pisankalla y cristalino chileno. Ello sin olvidar el chulpi, con insólita forma de campana, el pequeño polulo, de solo seis centímetros, y la imponderable curagua que, por su facilidad para reventar, se usa para preparar nuestras palomitas de maíz ("cabritas").



El Mercado Tirso de Molina, frente a la Vega Central, es uno de los lugares preferidos en Santiago para comprar humitas y choclos pasteleros.

arqueológicos de mazorcas que crecieron en el 7.000 a.C., aunque son algo diferentes a las que conocemos hoy, pues tienen menos granos y miden entre tres y cuatro centímetros de largo.

Sea como fuere, la agricultura precolombina dominó el cultivo del maíz, haciendo prosperar su tamaño y calidad con tecnologías que, al menos desde hace tres mil años, permanecen virtualmente invariables en algunos lugares del continente. En la península de Yucatán, por ejemplo, todavía se arrojan las semillas en un agujero, se espolvorean con ceniza de madera, se fertilizan con un pescado muerto y se cubren con tierra. Y para perfeccionar el sistema, se inventó en Mesoamérica la "nixtamalización", que consiste en cocer el maíz en cal para retirar la cáscara dura, lo que potencia sus cualidades y aumenta su contenido nutricional.

Para los conquistadores, llegar a América y toparse con el maíz fue casi instantáneo. Según los primeros cronistas, fue en noviembre de 1492, en Cuba, donde los hombres de Colón se encontraron con esta planta a la que los aborígenes del lugar llamaban *mahíz*, vocablo taíno que significa "el que sostiene la vida".

En 1604 se inició su cultivo en España, donde se adaptó fácilmente al medio, aunque durante siglos fue utilizado principalmente como alimento para animales y para los más pobres —noción que, en parte, aún subsiste—. Durante el siglo XVIII fue difundiendo gradualmente por el resto de Europa, primero en torno al Mediterráneo y luego más al norte.

Hoy se ha instalado el debate sobre el uso de maíces transgénicos y el consecuente peligro de desaparición de las semillas originales. Según el principio de soberanía alimentaria —introducido a mediados de los 90 en la Cumbre Mundial de la Alimentación de la Organización para la Alimentación y la Agricultura (FAO)—, dichas semillas son patrimonio de los pueblos indígenas y campesinos, quienes las multiplicaron

y diversificaron a través de los siglos. Frente a los sistemas de producción masiva, la soberanía alimentaria defiende el derecho a definir las políticas agropecuarias y la producción de alimentos a nivel local. Ejemplo de este movimiento es la campaña que lleva la agrupación chilena ANAMURI (Asociación Nacional de Mujeres Rurales e Indígenas), para resguardar la propiedad de los pueblos originarios sobre las semillas orgánicas. Parte del material de investigación sobre este tema se encuentra en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, dirigido por la historiadora Micaela Navarrete (archivodeliteraturaoral.salasvirtuales.cl).

ARCAICA E INCONTAMINADA

Señala la antropóloga Sonia Montecino que el maíz y la papa conforman "la diada alimenticia primordial del universo andino, son los cultivos básicos de la dieta precolombina y funcionan como opuestos complementarios". Apunta a que, mientras el tubérculo se relaciona con "lo bajo", el maíz tiene mayor prestigio social y ritual, asociándose a "lo alto" por sus ciclos reproductivos que marcan el calendario religioso.

En su libro, *Cocinas mestizas de Chile. La olla deleitosa*³, la autora observa que la humita es un plato "doblemente contenido", primero, por la hoja que la envuelve y, luego, por la olla en que se hierva. Explica además que, al estar compuesta de un solo elemento, se distingue por su simpleza: no dialoga ni se vuelve mestiza, a diferencia de la cazuela, que debe armonizar una pequeña constelación de ingredientes animales y vegetales, sumando al caldo mapuche las líneas del "puchero" español. La humita queda así serenamente instalada del lado de lo arcaico e incontaminado, conservando un marcado carácter indígena.

3 Montecino, Sonia (2004). *Cocinas mestizas de Chile. La olla deleitosa*. Santiago: Morgan Impresores.



Después de rebanar el choclo, la pasta se hace en una máquina de moler, una licuadora o un rallador. Luego se aliña y finalmente se envuelve en hojas de choclo y se amarra.



Cristóbal Olivares



LA RECETA MAGISTRAL

Ya en el siglo XVI, las humitas formaban parte de la dieta común de los habitantes del centro y sur de Chile. Cómo se preparaban en aquella época fue descrito en detalle por el cronista Felipe Gómez de Vidaurre: “Se hace con maíz fresco y tierno y aún de leche, cortando primero con un cuchillo sus granos sobre la mazorca y majándolos entre dos piedras lisas como preparan el cacao los chocolateros. La masa jugosa y como leche que proviene de esto, la aliñan con buena grasa, sal y algunos con un poco de pimienta o azúcar sola, repártenla después en tantos panecillos, los cuales envueltos en las hojas más tiernas de los mismos choclos, los cuecen en agua hirviendo o los asan al horno”.¹

A inicios del siglo XX, el referente culinario obligado de la sociedad santiaguina era el libro *La buena mesa*, de Olga Budge de Edwards², cuya receta de las humitas ya no incluía la “buena grasa” del cronista Gómez: “Se rallan 12 choclos. Aparte se fríen en dos cucharadas grandes de color cebolla picada

fina y 4 tomates cortados en pedacitos muy chicos. Cuando esté frito todo esto, se une al choclo rallado y se le echan sal al gusto, tres hojitas de albahaca picadas finas y de media a una taza de leche. Lo necesario para que quede una crema clara. Se juntan de a dos hojas de choclo, se llena cada par con una cantidad regular de la crema, se doblan las hojas de costado y luego se cruzan las extremidades, lo que forma la humita. Se ata cada una con tiritas sacadas de las hojas mismas. Se echan de golpe a cocer en agua hirviendo durante veinte minutos. Los choclos no necesitan ser muy tiernos”, advertía la autora.

La señora Mina, vendedora en la feria de Matta Oriente, dice que para constatar la calidad del grano es necesario romperlo y observar el líquido que fluye: si es muy aguado, se agrega harina, y si es poco, se añade leche. Agrega que la mejor manera de preparar la pasta es desgranar el choclo rebanándolo con cuchillo y pasándolo luego por la máquina de moler. La labor exige paciencia, y se puede realizar también entre dos piedras, con rallador o con licuadora, “como se hace ahora”. La tarea es ardua y, habitualmente, comunitaria: unos seleccionan las hojas, mientras otros limpian y desgranar, y los demás muelen, aliñan, acinturan y llevan a la olla. ¿Cuántas servir? Al menos dos por cabeza. Y atención: recalentadas en tostador, sirven también para el día siguiente.

1 Pereira Salas, Eugenio (1977). *Apuntes para la historia de la cocina chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

2 Budge, Olga (1935). *La buena mesa*, 2ª ed. revisada y aumentada. Santiago: Imp. Universitaria.

LA HUMITA RECORRE AMÉRICA

Cambian su nombre y sus aliños. Cambian los agregados y las hojas de su envoltura —de maíz acá, de plátano allá—. Lo que no cambia, sin importar el tiempo ni el lugar, es la seducción de su fragancia y su elegante simpleza esencial.

Tamal centroamericano

De diversas clases, según sus aderezos y complemento interior, puede llevar desde carne a vegetales, pasando por chiles (ajíes), fruta, salsa, aceitunas, alcaparras o mermeladas en base a piña. Dulces, salados, picantes o una mezcla de todos los anteriores, se humectan con manteca de cerdo y caldo de pollo, se esponjan con polvos de hornear, y se les añade queso “desmoronado” o desmigado para aumentar su textura. Es tanta su variedad que solo en México hay más de 500 versiones y en Centroamérica existen ollas especiales para cocerlos al vapor sin que el agua toque ni las hojas ni el maíz. Dicho sea de paso, la palabra tamal viene del náhuatl —una de las lenguas del México precolombino—, donde “tamalli” quiere decir “envuelto”.

Tamal argentino

En esta variante, el maíz se mezcla con zapallo cocido y molido, a lo que se añaden aceitunas, pasas, huevos y condimentos. La preparación se envuelve con hojas secas de maíz, atadas con tiras hechas del mismo material. En julio se celebra el Festival Nacional del Tamal en la provincia de Salta.

Humita peruana

Sin grandes variaciones desde el siglo XVII, cuando se la llamaba “bollicos de mayz como tamales”, al maíz molido se le agrega queso, pasas, carne o manjar blanco, y se aliña con sal o azúcar. Cuando acompaña a la pachamanca (especie de curanto con carne, cerdo, pollo o cuy aliñados con hierba de huacatay), se cocina al calor de las piedras.

Tamal colombiano

La preparación de los tamales en Colombia varía según la región donde se cocinen. En Cali y alrededores se come el “tamal valluno” con trozos grandes de cerdo y presas de ave enteras, mientras que en la zona de Bogotá, el “tamal santafereño” lleva arvejas, garbanzos, zanahoria y ajo. Los “tolimenses”, hechos en Tolima, son en base a maíz, arroz y arvejas. Además contienen huevo duro, zanahoria, tocino, carne de cerdo y pollo con sal y pimienta. Toda la mezcla es envuelta en hojas de plátano y va acompañada por arepas y chocolate.

Hallacas venezolanas

En sus escritos sobre cocina campestre de 1861, el autor José A. Díaz las describía como “pastel cubierto con una tela de masa de maíz, envuelto en hojas de plátano y cocido así en agua”⁴. La masa es coloreada de rojo con onoto, la semilla del árbol del mismo nombre que crece en el Amazonas. Antes, en 1652, el escritor y misionero jesuita Bernabé Cobo decía que las hallacas “de regalo, llevan carne de gallina o de pollos y palominas y hay que cada uno lleva una gallina entera, y para fiestas extraordinarias, suelen echar un pavo entero”⁵.

Chumal ecuatoriano

A los granos de choclo costeño triturados se agrega una fritura de cebolla, tomate, ají, leche, pimentón y anís. Una vez acomodada la mezcla en las hojas, se le añade queso blanco desmigado. Luego de cerrarlas, no se acinturan, conservando una forma más bien cilíndrica, como de un tubo amarillo. Según la chef ecuatoriana Silvia Paredes, se comen a media tarde acompañados de un café de grano filtrado sin leche — un “tinto” — con quien conforman tan armónica pareja que hasta se han escrito canciones al “chumal y al café”.

Huminta boliviana

Se le añade rebanadas de quesillo, anís lavado en colador y pasas de uva. Puede ser dulce, salada o picante, con tres vainas de ají colorado. Tiene forma de triángulo o rectángulo, y al día siguiente se puede recalentar sobre una sartén sin grasa a fuego lento. Como en Ecuador, en Bolivia también se acostumbra comerla con el café.

Pamonha brasilera

Según el propietario en Santiago del restorán brasileño Muqueca, la pamonha (se pronuncia “pamoña”) es una pasta elaborada con maíz rallado a mano y luego colado para formar una especie de tamal dulcísimo, con mucha azúcar blanca. El nombre viene del idioma *tupi* y derivó en *pamonha*, que significa “pegajoso”. Algunos le agregan cubos de queso fresco, leche de coco o mantequilla derretida para humectarla. Las hojas se amarran con una pita de algodón solo en el centro. Están listas cuando el cordel adopta un tono verdoso. ^P

4 Díaz, José Antonio (1861). “El agricultor venezolano o lecciones de agricultura práctica nacional”, en Pbro. Vinke, Ramón: *Hallacas para la cena de Nochebuena*, Blog de la Parroquia San Andrés Apóstol. Recuperado de <http://www.sanandresapostol.org/?p=788>

5 Harbauer, Angela (2009, 30 de diciembre). “Hallaca, tamal o juanes”, *Arqueología gastronómica*, El Universal. Disponible en rsal.com/2009/12/30/arqga_blog_hallaca,-tamal-o-jua_30A3242535.shtml

Museu da Maré

LA FAVELA VALE

No se necesitan joyas reales, ni trofeos bélicos ni fósiles milenarios para levantar un museo: basta con la voluntad de hacer memoria. Así lo afirman en este “punto de cultura” emplazado en el barrio de la Maré, en Río de Janeiro, cuya precariedad material contrasta con el enorme compromiso de sus gestores y el impacto que logran en la vida de los vecinos.

Por Verónica Luco / Fotografías de Verónica Luco y Archivo Museu da Maré.

El Museo de la Maré se ha consolidado como un espacio de diálogo en una vecindad fragmentada por las desconfianzas. Incluso los delincuentes lo respetan.

Inaugurado el 2006 en una antigua fábrica de embarcaciones, da Maré es el primer museo emplazado en una favela y ha sido desde entonces fuente de inspiración para otros museos comunitarios de Brasil.

Esta ciudad, que muchos consideran entre las más bonitas del mundo y que comienza ya a engalanarse para los próximos Juegos Olímpicos, pareciera incomodarle el Complejo de Maré: un barrio marginal, del tipo al que suele llamarse “población callampa” o “campamento” en Chile, “villa miseria” en Argentina o “pueblo joven” en Perú. El caso es que esta “favela” es una de las más grandes de Río de Janeiro, con cerca de 130 mil habitantes y 10 por ciento de analfabetismo entre los mayores de 14 años.

Un muro la oculta de las autopistas que atraviesan la ciudad. Street View de Google Earth la elude. Asustan su narcotráfico, la violencia entre pandillas y los operativos policiales.

Al medio de la Maré, sin embargo, un grupo de personas hace una singular apuesta utilizando el valor de la memoria local como herramienta para dignificar y mejorar la vida de los vecinos. Ubicado en una antigua fábrica de embarcaciones, el Punto de Cultura Museu da Maré ha recibido 40 mil visitas desde que fuera inaugurado, entre grupos de *hip-hop*, *reggae* y *capoeira*, en 2006 por Gilberto Gil, ministro de Cultura en aquel entonces. Su gran particularidad: son los vecinos quienes han donado los más de ocho mil objetos, textos, videos y fotografías que constituyen la base de su exposición, donde se relata precisamente la historia de la Maré.

AGUA, MIGRACIÓN Y BALAS PERDIDAS

En 800 metros cuadrados, la exhibición del museo se estructura en torno a doce espacios, correspondientes a los doce capítulos o “tiempos” de la historia del barrio. En ellos se describen los acontecimientos que han marcado el desarrollo del Complejo de Maré, desde su nacimiento espontáneo en los años 40.

El lugar busca ser entendido como un espacio en construcción permanente. “Este es nuestro museo. No es un lugar para guardar objetos o adorar el pasado. Es un lugar de vida. Si la vida se cuenta por años, días y horas, con relojes y calendarios, este museo se cuenta por tiempos, donde nada se acaba, todo



puede mutar. Pasado, presente y futuro coexisten...”, dice el panel de bienvenida.

El recorrido comienza en el *Tiempo de Agua*, que narra el origen de la favela. Los primeros habitantes vivían en palafitos que ellos mismos levantaron sobre la Bahía de Guanabara y que fueron erradicados por el gobierno en los años 80. En aquella época, la vida era determinada por las mareas. Al subir, el agua inundaba las construcciones y solo al retirarse permitía, otra vez, que los habitantes volvieran a conectarse. De ahí el nombre del lugar: Maré, que significa “marea” en portugués. Y de ahí el objeto central de la exposición: una reproducción —a escala real— de uno de aquellos palafitos de antaño, rodeado por fotografías y textos. “Manglares, islas, biodiversidad, marina, picnic, arenales, baños de mar, redes, barcos, pesca, sustento, fiesta de San Pedro... entierros, fábricas, contaminación”, dice uno de ellos.

El “tiempo” siguiente es el de *Casa*, con objetos de la vida cotidiana: una cama y su colcha tejida, un guardarropa, una cocina, unos zapatos, unos retratos, artículos religiosos. “Aquí no tenemos ornamentos de la emperatriz ni bengalas del emperador, sino solo utensilios simples, muchos de los cuales ya ni se emplean”, afirma su director, el historiador Luiz Antonio de Oliveira, nacido en la favela hace 45 años. “Su carácter cotidiano los hace significativos porque generan identificación en quien los ve, conectando tiempos y lugares diversos”, agrega.

Después se llega al *Tiempo de Migración*, ilustrado por pilas de maletas en alusión a los viajeros que llegaron a poblar el lugar. La imagen apela a la sensación de cambio y precariedad de los vecinos ayer y hoy.

Otro de los “tiempos” es el de *Resistencias*, con fotografías y panfletos que demuestran la acción de los moradores frente a las precarias condiciones de vida, a las ocupaciones policiales, a la erradicación y a la violencia.

El resto de las salas se suceden en un laberinto que evoca

La visión que sustenta las salas de la Maré es la de la Nueva Museología, que busca construir espacios de exposición participativos y que postula que el museo debe estar al servicio de las personas y de su territorio.



Además de ser guías, Everton, Isabela y Gabriel trabajan organizando la colección del museo.

las serpenteantes calles del barrio. En el *Tiempo de Trabajo* se muestran fotografías de la construcción de las viviendas, cuando los habitantes acarreaban el agua y no había alcantarillado. En el *Tiempo de Fiesta* se pueden admirar los estandartes de la Maré usados en el Carnaval y en el *Tiempo de Fe*, diversas figuras de los múltiples cultos practicados en la favela. En el *Tiempo Cotidiano* se recrea una fachada común de la Maré mientras que en el *Tiempo de Crianza* abundan volantes y bolitas, junto a las imágenes de los niños en sus trabajos y sus juegos.

Entre las salas se distingue una, pintada de negro. Es el *Tiempo de Miedos*, a la que se ingresa caminando sobre un suelo de tabloncitos que asemejan los frágiles puentes entre un palafito y otro. Desde allí se llega a un tótem donde brillan cientos de balas perdidas, rescatadas de las calles de la Maré y puestas

ahora al centro de su memoria. El texto que acompaña el montaje alude a diversos temores: a caer al agua, a las tormentas, a las mudanzas, a la violencia y a las mismas balas perdidas. Es el miedo que puede paralizar pero también, aquel que puede estimular a la lucha por transformar la realidad.

UNA RED DE LA MEMORIA

La iniciativa para levantar el museo fue impulsada en 2005 por el Ministerio de Cultura, que otorgó 150 mil reales (unos 34 millones de pesos chilenos) y ofreció capacitación a los gestores de la comunidad. Antes de aquello, la idea de un museo parecía fría y distante. Pero ahora es todo un hito local, que se ha consolidado como un anhelado espacio de diálogo, y que irradia optimismo en una vecindad fragmentada por las desconfianzas. Incluso los delincuentes lo respetan: “Varios



Luiz Antonio de Oliveira, el director del museo, en una de las salas del Tiempo Cotidiano.

Los primeros palafitos de La Maré se construyeron durante los años 40. Hoy ya no están, pero el recuerdo de la vida sobre puentes de madera permanece en el nombre de esta favela, que significa “marea” en portugués.

centros de la Maré han cerrado por la violencia, pero el museo nunca ha debido hacerlo. Los narcotraficantes no nos molestan, lo que es ya un logro”, asegura Luiz Antonio. Hoy, el espacio sobrevive gracias a las leyes de incentivos tributarios a privados.

Fueron los vecinos de Maré quienes lo concibieron y quienes hoy lo gestionan como museo comunitario. Las funciones de dirección, educación, museografía, biblioteca, mediación, colección y archivo de la institución son desempeñadas por 32 personas que vivieron o viven en la Maré. La asistente de archivo, Marli Damascena, es una de ellas, nacida en la comunidad de Morro de Timbau en Maré, en una de las primeras familias que ocupó la favela en los años 50: “Adoro trabajar en el archivo: lo que aquí se ve es también mi historia”, afirma.

En modernas estanterías corredizas, Marli clasifica las carpetas con documentos y recortes, asistida por estudiantes en práctica. Entre otras cosas, se ocupa de preservar diarios y tesis universitarias sobre el museo, que se exhiben como trofeos al igual que los siete premios que ha recibido el organismo.

El afán de registro está en los cimientos de la institución, que comenzó a gestarse en 1989 con el proyecto TV Maré, una estación local que transmitía imágenes de la vida cotidiana y entrevistas a los vecinos grabadas por un grupo de jóvenes.

Aunque el proyecto cerró en 1995, fue el germen de una ONG de la que nacería luego el museo: el Centro de Estudios de Acciones Solidarias de la Maré (CEASME). La agrupación se ocupaba de vincular a universitarios del sector con otros jóvenes de la comunidad que querían acceder a estudios superiores. Con frecuencia, sin embargo, los que lograban estudiar solían, al poco tiempo, olvidar y distanciarse de su origen. “¿Cómo evitarlo? —se preguntaba Luiz Antonio—, ¿cómo hacemos para que se enorgullecen de sus raíces?”.

La solución fue crear la Red de la Memoria de la Maré, cuyos integrantes recuperaron el material de TV Maré. Además, organizaron cursos de historia oral y métodos de documentación entre vecinos. Se establecieron así lazos entre los habitantes de la favela, quienes profundizaron sus vínculos con el territorio y su sentido de identidad. Además, se tendieron puentes con el resto de la ciudad, con significativas exhibiciones temporales en el Museu da República —“A força da Maré” (2004)— y en el Castelinho do Flamengo.

CONTADORES DE HISTORIAS

Para llegar al museo se debe circular entre calles estrechas y ventanas enrejadas, atravesando una avenida con bares, peluquerías y ventas de muebles alineados en el pavimento. El portón de ingreso permanece abierto y sin rastro de balas. En la entrada, maceteros de neumáticos ocupan el lugar que habitualmente los museos reservan para los monumentos.



“Aquí no tenemos ornamentos de la emperatriz ni bengalas del emperador, sino solo utensilios simples, muchos de los cuales ya ni se emplean”, afirma el director del Museo de la Maré.

Junto a la exhibición funcionan diversos talleres y actividades culturales. Suena música local mientras niños y adultos practican *capoeira*. Varias mujeres se sientan en los peldaños de la biblioteca a esperar que sus hijas salgan de las clases de ballet. Más allá, un grupo de artesanas elabora productos para vender en la feria. En short y polera, Luiz Antonio ríe y habla, circulando entre los grupos de visitantes, todos de distintos intereses y edades y que, en el museo, son recibidos por un guía que habita en la favela. Para quienes agendan con anticipación, un grupo de “contadores de historias” interpreta las investigaciones sobre el museo y sus colecciones.

El museo no realiza estudios de públicos, por lo cual el libro de comentarios es crucial para el equipo como “una forma de participación activa en el proceso de exposición”, destaca Luiz Antonio. Los testimonios son elocuentes: “¡Es fascinante! Es bueno saber que tenemos una historia, cultura, tradición. No somos solo y exclusivamente estadísticas económicas de pobreza; somos gente. Me hace sentir bien el que haya gente consciente de eso y nos haga recordar a nosotros lo que a veces olvidamos. Gracias, Mónica”.

ENTRE FUEGOS CRUZADOS

Luiz Antonio levanta la voz, entusiasmado con la función social de la memoria: “Al estudiar la historia conozco mi territorio; creo un vínculo y genero participación. Los moradores de la Maré salen transformados luego de ver la exposición”

Así ocurrió, por ejemplo, con los habitantes de la comunidad de Ribheiro Dantes, una de las 16 de la Maré. Rodeados por pandillas rivales, sus pobladores se referían a su sector como *fogo cruzado*. Pero el museo les ayudó a revalorar su historia y a recuperar su nombre original. “Fue un cambio importante,

pues decir que se vive en *fogo cruzado* es, de por sí, un signo de violencia”, explica el director.

El museo ha congregado a las comunidades de la favela, cohesionadas con la ayuda adicional del sitio museudamare.org.br, y de las cuentas [facebook.com/museudamare](https://www.facebook.com/museudamare) y twitter.com/museudamare, que les permiten, además, llegar más allá del barrio.

La ciudad reconoce a la Maré gracias a sus exposiciones itinerantes, el intercambio con museos extranjeros, las alianzas con universidades públicas y la presencia de su imagen en las avenidas cariocas. La experiencia de este museo se ha convertido en un modelo para los museos comunitarios de Brasil, inspirando el reciente programa estatal Pontos de Memória del Instituto Brasileiro de Museus. El programa, que comenzó en el 2011 con 12 iniciativas, hoy cuenta con 40, y está abierta la licitación para premiar otras 200.

La visión que sustenta las salas de la Maré es la de la Nueva Museología, que busca construir espacios de exposición participativos y que postula que el museo debe estar al servicio de las personas y de su territorio, y que no bastan las colecciones. Las bases del movimiento, asociado al Comité Internacional de Museos, fueron plasmadas en la Mesa de Santiago de Chile convocada por la Unesco en 1972.

Tras 15 años de experiencia en el CEASME, Luiz Antonio de Oliveira afirma que la recuperación de la propia historia aumenta la autoestima de las comunidades tradicionalmente marginadas, involucrándolas con su desarrollo futuro. Y que, al final de cuentas, esto contribuye al diálogo y la paz. “Estamos firmes y sabemos lo que queremos. Aunque falten fondos, no cerraremos: este museo debe seguir abierto”. P



RUKA KIMVN TAIÑ VOLIL LA CASA QUE RESGUARDA NUESTRAS RAÍCES

Por Juana Paillalef *

En el año 1969 se crea por ley el Museo Mapuche de Cañete (MMC), abriéndose al público en 1977 con el objetivo de homenajear a la cultura del pueblo mapuche. Pese a su propósito, no contó con la mirada de los homenajeados, quienes solo observaron lo que este lugar exponía acerca de ellos. “Aquí hay cosas que no son de nuestro territorio...son de más al sur”, dijeron los mapuche del territorio de Arauco luego de la visita a la exposición permanente que ostentaba en ese entonces el MMC (1977-2008).

Desde el año 2001, comenzamos un diagnóstico, invitando a diversos agentes culturales que nos permitieron correr la cortina que por 30 años el Museo había mantenido cerrada. Intentar explicar el qué, el para qué, y el cómo de la iniciativa en este lugar no fue fácil, debido a que los mapuche no manejan en su cosmovisión, lenguaje y/o cultura el concepto de “museo”.

Por otro lado, el contexto del territorio estaba —y continúa— experimentando situaciones relacionadas con el denominado “conflicto mapuche”. No era fácil poder revertir, en ninguna medida, la preocupación y la desconfianza surgida al respecto, lo que contribuyó a dificultar el diálogo entre los encargados del museo —como institución del Estado— y los mapuche.

¿Cómo revertir, en alguna escala, la historia instalada en este lugar y avanzar en la relación entre el Museo y la comunidad mapuche? Para lograrlo, nos propusimos echar mano a procesos de participación intracultural. Comenzamos a participar de las invitaciones para concurrir a los diversos rituales que se desarrollaban al interior de los *lof* (agrupaciones de familias). Esto fue esencial, pues nos permitió conocer en otras circunstancias la dinámica que se activa alrededor de un ritual y entender mejor sus procesos, cambios, sincretismos y aprehensiones respecto de la presencia institucional.

Personalmente, yo actuaba desde mi origen mapuche y las invitaciones se realizaron en base a esa premisa. Como comunidad, abrimos las puertas de todos los espacios del museo para mostrar este lugar vedado por tanto tiempo, invitando a un gran número de personas mapuche y no mapuche a conocer su funcionamiento interno. Puesto que la institucionalidad (con su connotación de poder) en ocasiones inhibe a las personas en sus opiniones, propiciamos un diálogo

horizontal, libre y con respeto mutuo, en un trabajo cooperativo. Consideramos los distintos juicios y críticas junto a los otros datos del proceso llevado hasta ese momento, particularmente respecto a la idea de un museo que pretende “homenajear” a un pueblo mostrándolo en un pretérito, pese a que está vivo. En la realidad, el visitante se encontraba con estos “homenajeados” a cada paso en su recorrido por estas tierras ancestrales.

Cambiar los paradigmas instalados y abrir una mirada más amplia no es fácil para ninguna de las partes involucradas, sobre todo cuando la negación y subestimación histórica de un pueblo en su propio territorio ha sido la tónica. Pero hemos dado pasos significativos. La inclusión de los *lafkenche* a la discusión sobre este museo hizo que la forma de mostrar su cultura fuera activa, actual y proyectara sus vidas, al dejar en este espacio su *inarumen* (costumbres) y *rakiduum* (formas de pensar).

En fin, hemos trazado una huella entre las relaciones culturales del pueblo mapuche *lafkenche* y el Museo Mapuche de Cañete, que se ha convertido en una fuente importante de conversación, comentarios y consulta tanto de la institucionalidad como de los *lof*. Un lugar de encuentros, de paso y de continuidad de este histórico proceso de cambios.

* Directora del Museo Mapuche de Cañete (Dibam) y Magister en Comunicación Intercultural Bilingüe de la Universidad de San Simón (Bolivia). Trabajó también en el Museo Regional de la Araucanía.

LA HUELLA DE GORDON MATT CLARK EN CHILE



Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978) dedicó su corta carrera artística a intervenir edificaciones en ruinas y espacios marginales. Los cortaba o los rasgaba, buscando dejar en evidencia su fragilidad. De sus intervenciones en espacios arquitectónicos sólo sobrevive una: la del hall central del Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago. A mediados de este año, la obra realizada en 1971 será repuesta por su viuda: un gesto póstumo de rescate de su huella en Chile.





Dividiendo, 1974

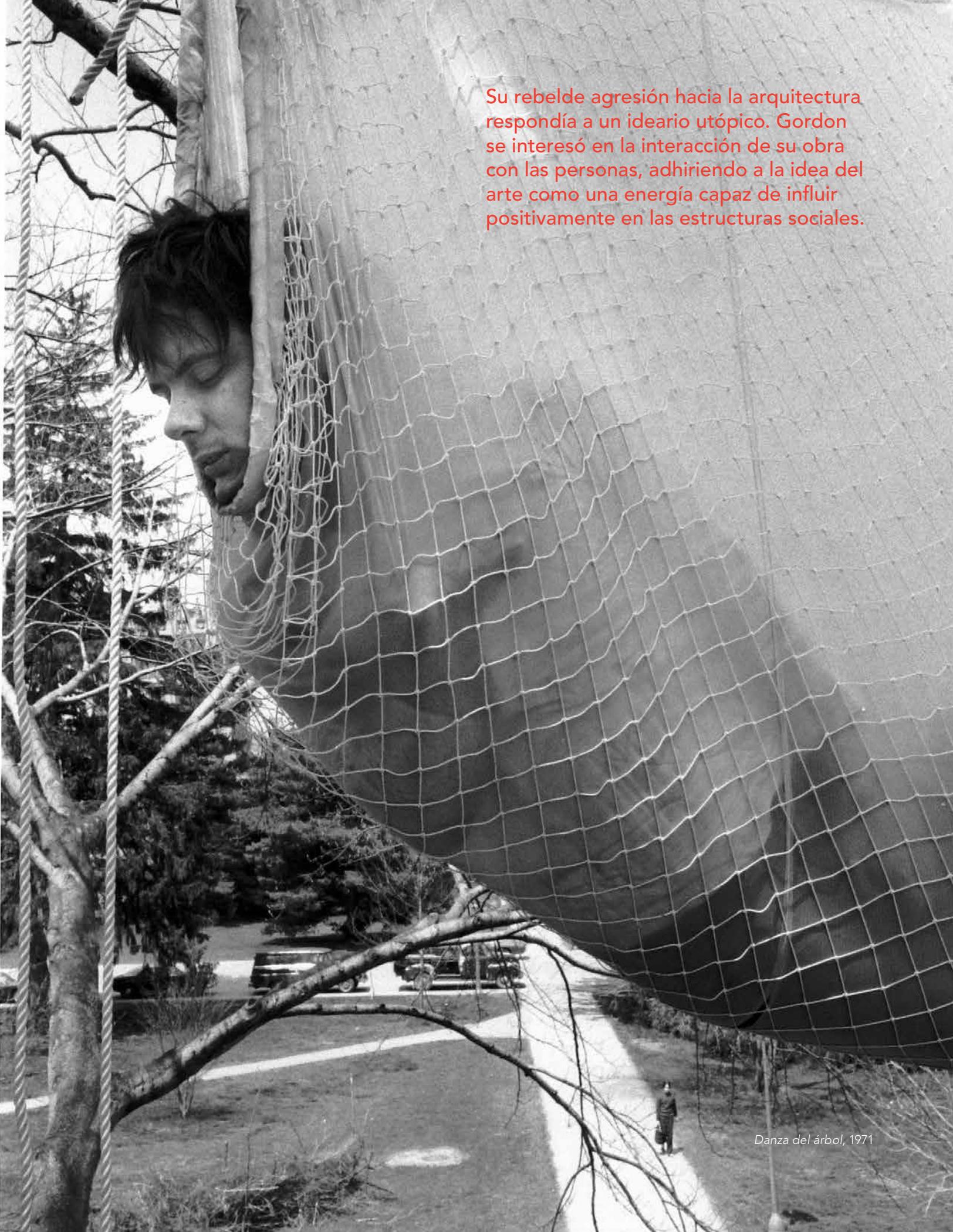
A pesar de ser una figura protagónica de la escena experimental de los 70, el artista Gordon Matta-Clark sigue siendo un misterio para el arte chileno. Oculto por la enorme sombra de su padre, Roberto Matta, y ajeno a la realidad nacional —pues vivió siempre entre París y Nueva York—, murió muy joven dejando el registro en videos y fotografías de una obra prolífica y rupturista que ejerció una fuerte influencia sobre las corrientes críticas del arte newyorkino. Tenía apenas 35 años cuando murió de un cáncer de páncreas, dos años después de que su hermano gemelo Sebastián, también artista, se suicidara.

Hijo del matrimonio entre el pintor surrealista chileno y la pintora norteamericana Anne Clark (pareja que se separó tempranamente), Gordon nació en Nueva York y se formó como arquitecto en la Universidad de Cornell, donde coincidió generacionalmente con artistas como Robert Smithson y con la incipiente corriente del Land Art (arte sobre el paisaje). Su punto más álgido como creador se produjo en los convulsionados años 70, época marcada por la efervescencia del movimiento hippie y por el cuestionamiento radical a todas las instituciones

establecidas, incluido el sistema artístico. En este contexto surgieron importantes movimientos que buscaban traspasar las barreras convencionales del arte para introducirse en conflictos políticos, sociales y culturales. Gordon Matta-Clark fue uno de los protagonistas de esta tendencia en Nueva York.

Gordon nunca concibió la ciudad solo como espacio físico, sino, fundamentalmente, como una plataforma donde se ponen en juego formas de convivir. Habitante y testigo de una Nueva York empobrecida y caotizada por la guerra de Vietnam y otros factores, quiso encarnar un tipo de activismo artístico, denunciando las malas condiciones de vida imperantes y la cantidad de espacios residuales, abandonados o semiderruidos que habían dejado muchas industrias cerradas o trasplantadas a los suburbios. Transgrediendo los límites de su disciplina como arquitecto, decidió hacer de su obra una metáfora de esta avasalladora deconstrucción.

En 1973 fundó junto otros artistas, escultores y músicos — como Richard Nonas, Laurie Anderson, Tina Girouard y Jeffrey Lew, entre otros—, el movimiento Anarquitectura, que trabajaba la provocativa unión entre los conceptos de anarquía y arquitectura. Crítico de la lógica de la modernidad,



Su rebelde agresión hacia la arquitectura respondía a un ideario utópico. Gordon se interesó en la interacción de su obra con las personas, adhiriendo a la idea del arte como una energía capaz de influir positivamente en las estructuras sociales.

el progreso y la construcción, este grupo buscaba enfatizar la falla, el error, la ruptura y el vacío. Ideas que Matta-Clark radicalizó en su obra, en la que se ocupó, literalmente, de horadar, cortar, distorsionar y romper edificios, motosierra en mano. Célebres son sus *cuttings* (cortes) de edificios, como *AW- Hole House* (1973), *Dividiendo* (1974), *Bingo* (1974), *Final del día* (1975), *Oficina Barroca* (1977), *Intersección Cónica* (1978) y *Circo* (1978).

Matta-Clark dejó en claro que su rebelde agresión hacia la arquitectura respondía a un ideario utópico, también propio de la época. Como Juan Downey —con quien compartió—, Gordon se interesó en la interacción de su obra con las personas, adhiriendo a la idea del arte como una energía capaz de influir positivamente en las estructuras sociales.

Interesado en el mejoramiento de las condiciones de vida de quienes habitaban los espacios que intervenía, en más de una ocasión incorporó a los habitantes a su obra, invitándolos a pensar sobre el vivir y el habitar. Como en 1971, cuando creó una pared sólida con basura industrial reciclada, *Garbage Wall*, que incluía televisores, tostadores, juguetes, botellas y todo tipo de desechos que encontraba en la orilla del East River. La obra, en la que participaron muchos *homeless*, a quienes capacitó en sistemas constructivos sostenibles, buscaba reflexionar sobre alternativas de vivienda de mejor calidad que las casas de cartón usadas por los indigentes bajo el puente de Brooklyn. O como en su *performance Fresh Air*, de 1972, cuando repartió oxígeno a las personas que caminaban por la calle en Nueva York, una acción de la que Juan Downey dejó registros en video.

En esta misma línea de utopía social, Matta-Clark hizo también obras en papel, donde plasmó los estudios preliminares de los *cuttings* y sus proyectos de nuevos espacios para vivir, pensados para indigentes o grupos sociales marginados, basándose en viviendas auto-sostenibles que involucraran el reciclaje de la basura.

Más allá o más acá del arte, a Gordon le interesaba intervenir en las relaciones sociales y creativas. Formó parte del programa AIR (Artist in residence) que buscaba repoblar y revitalizar zonas deprimidas de Nueva York, promoviendo la ocupación de los inmuebles por parte de artistas para que desarrollaran su trabajo. De esta forma se conformó el SoHo, con espacios colectivos para la creación, donde todas las áreas estaba relacionadas: danza, *performance*, teatro.

LA OBRA QUE REVIVIRÁ EN CHILE

En 1971 Gordon vino a Chile, en un significativo viaje de autoconocimiento, pensado en encontrarse con sus orígenes chilenos, lo que incluía la idea de reunirse con su padre, de quien estaba muy distanciado. Lamentablemente, esto no se

produjo, pues cuando Gordon llegó Roberto Matta ya había regresado a Europa. Sin embargo, el artista aprovechó su estadía para gestionar con el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, Nemesio Antúnez, la autorización para realizar una intervención en uno de los extremos del *hall* central.

De dicha intervención, titulada *Claraboya*, Gordon realizó un set de fotografías donde se puede observar la distorsión espacial generada mediante espejos y luz artificial sobre los muros de albañilería desnudos, en el espacio posterior a la puerta de cristal suroriente del *hall*. Su viuda, más tarde, contaría que su objetivo era ingresar luz del cielo al zócalo del edificio. Pero las imágenes son confusas: trastornan el espacio hasta volverlo irreconocible, pues Gordon juega a desorientar, haciendo que el observador pierda por completo la posibilidad de definir el arriba y el abajo, la derecha o la izquierda.

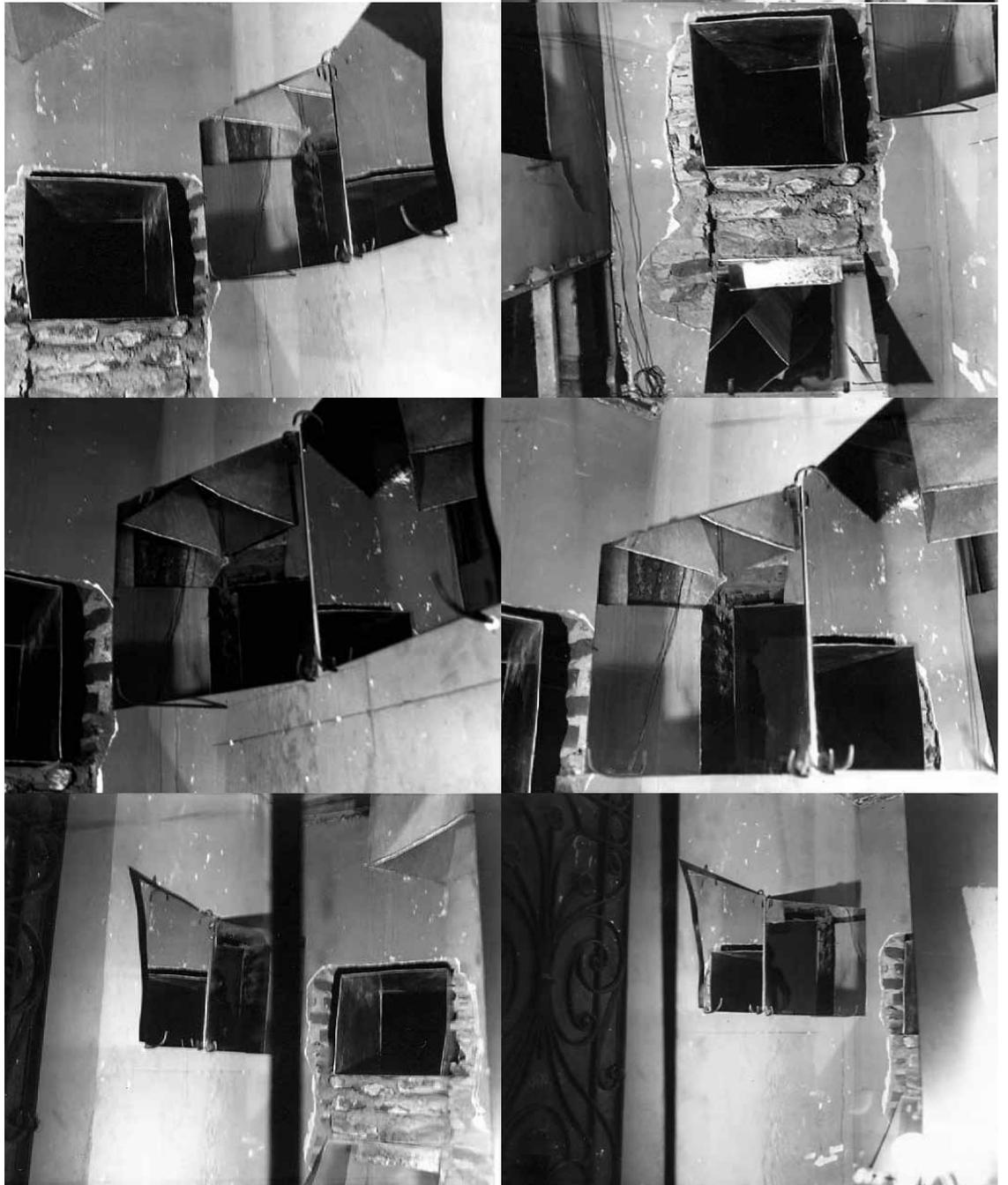
El carácter efímero de esta intervención, sumado a la escasa vinculación artística de Gordon con Chile, han contribuido a mantener esta obra en secreto. Hasta el año 2009, cuando se logró realizar la primera exposición del artista en Sudamérica, precisamente en la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes. Para su viuda, Jane Crawford, esta exposición fue un gesto reparatorio, que de alguna manera permitía reunir al hijo con el padre, en un espacio que lleva su nombre y que además estaba consagrado por la institucionalidad del arte chileno.

Durante la preparación de la muestra, Jane, junto a Gwendolyn Owens —responsable del archivo en papel de la obra de Matta-Clark, depositada en el CCA, *Canadian Center for Architecture* en Montreal—, recorrieron los espacios del Museo con las copias en papel del registro fotográfico realizado por Gordon en el 71, buscando identificar la ubicación precisa en que se había realizado la intervención.

Han pasado tres años y vuelve a resonar en el Bellas Artes el nombre de Gordon Matta-Clark. Esta vez como tema central de un seminario que se está preparando sobre el artista y de un documental, aún en desarrollo, que busca retratarlo a través del relato íntimo de quienes fueron sus amigos o trabajaron junto a él. Pero lo más significativo de esta iniciativa será la visita a Chile de Jane Crawford para revivir la intervención realizada por su ex marido hace más de 40 años, poniendo fin al silencio que ha rodeado a esta obra y contextualizándola para poder difundirla debidamente.

Sin duda que este gesto abrirá el debate respecto al legado que dejó en Chile un importante artista del siglo XX, cuyo discurso sigue vigente en nuestro país y puede servir de catalizador para reflexiones más profundas y comprometidas respecto a la ciudad en la que vivimos y queremos vivir. P

En 1971, Matta-Clark vino a Chile para reunirse con su padre. Lamentablemente, esto no se produjo, pues cuando Gordon llegó Roberto Matta ya había regresado a Europa. Sin embargo, el artista aprovechó su estadía para realizar una intervención en uno de los extremos del hall central del Museo Nacional de Bellas Artes.



Intervención *Claraboya*
Museo Nacional de
Bellas Artes, 1971

Pedro Güell

“El patrimonio es una máquina de producción de comunidad”

A diez años de la publicación del Informe de Desarrollo Humano del PNUD *Nosotros los chilenos, un desafío cultural*, el sociólogo Pedro Güell revisita sus conclusiones, planteando que el déficit cultural detectado en 2002 aún persiste. Además, sostiene que nuestras dificultades para construir un “relato país” se han profundizado y que la participación cultural de los chilenos es hoy tan o más desigual que la distribución del ingreso.



Pedro Güell ha sido un observador privilegiado de la sociedad chilena y de sus dinámicas de cambio. En los Informes de Desarrollo Humano en Chile que cada dos años elabora el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), ha abordado, junto a otros investigadores, temáticas en apariencia tan disímiles como las redes de asociatividad y colaboración, las élites y las relaciones de poder, los impactos de las nuevas tecnologías, las relaciones de género, la ruralidad y, por cierto, la cultura.

Es interés de Güell que sus estudios alimenten o provoquen conversaciones públicas, contribuyendo a construir una sociedad más reflexiva, que se observe y piense más a sí misma. No por casualidad los diez Informes de Desarrollo Humano que ha publicado el PNUD han sido redactados en un lenguaje más cercano al de las conversaciones cotidianas —accesibles a públicos más amplios— que al de los *papers* académicos. “Un país y el relato de un país se hace y se procesa, en buena parte, con el material de las conversaciones cotidianas”, señala.

Doctor en Sociología de la Universidad de Erlangen-Nürnberg (Alemania), acaba de publicar —junto a Tomás Peters— el libro *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo de los chilenos* (Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012).

“Las políticas culturales debieran contribuir a la construcción de un espacio de debate y de deliberación simbólica acerca de qué somos y qué queremos ser como comunidad”.



Según el PNUD, el 23% de los chilenos basa su consumo cultural solamente en los medios de comunicación masivos, como la televisión.

Comencemos por lo más general. ¿Cómo ves los fenómenos que han marcado el ámbito de lo ciudadano en Chile, durante los últimos dos años? Me refiero a temas como el movimiento estudiantil, el voto voluntario y la baja participación en las elecciones municipales, por nombrar los destacados.

No los veo como hechos puntuales que estallaron de repente, claro; sino como la consecuencia de algo que viene desarrollándose hace un tiempo, y que tiene que ver con una sociedad en la que individuos y organizaciones sociales han ido adquiriendo más poder efectivo gracias a una lógica de derechos distinta y a factores de empoderamiento concretos, como mejor educación o mejores condiciones de vida. Además de adquirir mayor conciencia sobre ese poder y de tener menos temor a usarlo. Todo lo cual ha ido generando mayores expectativas y aspiraciones de lo que quieren ser, del rol que quieren jugar en sociedad y de las dignidades que esperan que se les reconozcan. Y esto ha chocado con las instituciones sociales. Con el poder político, el empresariado, el gobierno, los medios de comunicación, que no reconocen ni procesan adecuadamente esa nueva conciencia y manera de actuar de los actores sociales.

Esta “asincronía” hoy llega a un punto en que se hace explícita, produciendo conflictos que incluyen la denuncia y la deslegitimación de las instituciones, junto con una crítica ácida hacia las elites que las gobiernan.

En 2002, el PNUD publicó el Informe de Desarrollo Humano *Nosotros los chilenos, un desafío cultural* que planteaba un diagnóstico sobre el debilitamiento del “nosotros” en los relatos sociales sobre Chile, con los consiguientes daños sobre nuestras proyecciones como sociedad democrática. Diez años después, ¿cuál es tu lectura de ese diagnóstico?

Eso tiene que ver con el desacople entre el modo en que los individuos y los grupos sociales se entienden a sí mismos y el grado en que el sistema institucional es capaz de reconocerlos, acogerlos y procesarlos. Una de las dimensiones mediante las cuales la institucionalidad procesa la subjetividad social es, precisamente, mediante los relatos. Y probablemente el relato más importante sea el “relato país”—teóricamente, el más inclusivo—aquel que nos señala que, a pesar de todas nuestras diferencias, tenemos algo en común, un relato que contiene ideas de la historia de Chile, de lo que somos en el presente y de nuestras posibles proyecciones futuras.

En esa línea, ¿qué relato plantea el movimiento estudiantil?

El movimiento estudiantil no ha elaborado aún un relato, y tal vez no llegue a elaborarlo. Pero ha dejado nuestras conversaciones cotidianas plagadas de símbolos y metáforas nuevas, que nos ayudan a dar cuenta de la realidad que vivimos. Entre otras cosas, muestran un país fracturado entre abusadores y abusados, a una escala de desigualdad intolerable. Ideas como “lucro”, “abuso” y “desigualdad” son expresiones de un “nosotros” quebrado. Tanto el estudiantil como los demás movimientos recientes, evidencian que no hemos sido capaces de construir un relato que muestre la razón de nuestras fallas y que sirva de horizonte para emprender acciones concretas para superarlas. Y tienen razón: sin una crítica justa del presente, es difícil pensarnos hacia el futuro.

¿Y cómo se construye ese relato?

Nunca como una creación de intelectuales encerrados en una oficina... Un relato es una suerte de sinfonía, nunca totalmente armónica, de muchas metáforas, símbolos, narraciones. Se construye desde la literatura, el arte, los discursos políticos, pero, sobre todo, desde los discursos de las



Muestra del primer concurso de fotografía urbana Zoom Santiago, que recogió la experiencia de los ciudadanos en 2012.

"Se han hecho grandes avances en el tema patrimonial, pero no basta con que sea meramente un lugar de defensas o un lugar de creación de bienes culturales atractivos para el turismo. Debemos hacer del patrimonio un lugar donde la comunidad, la sociedad diversa, se trabaja a sí misma".

instituciones concretas. Por ejemplo, la idea que tenemos acerca de cuál es nuestro futuro como pensionados forma parte del "relato país". O la otra que tenemos acerca de por qué crear un sistema solidario que nos proteja ante la eventualidad de las enfermedades catastróficas. Un "relato país" incluye elementos de tipo más intelectual o artístico, pero ninguno de ellos adquiere veracidad ni capacidad convocatoria si no están sustentados en los discursos prácticos de las instituciones, con las cuales tenemos una relación cotidiana.

En el Informe de 2002, se señalaba que durante el siglo XIX el Estado cumplió el rol protagónico en la construcción del "relato país". ¿Crees que hoy dicho relato se construye en el mercado?

El relato de la transición fue el último relato potente que tuvo Chile. Ese relato tenía dos ejes. Por una parte el de una institucionalidad política que generaba gobernabilidad limitando la participación —mediante mecanismos como el binominal— y, por otra parte, el consumo como ámbito para canalizar la participación.

Pero ninguno de estos ejes funciona hoy del mismo modo. Primero, porque la institucionalidad actual ya no es capaz de procesar aquellos conflictos y

diferencias que realmente nos importan. Porque, básicamente, el dilema actual ya no es entre orden y caos —el dilema de la transición— sino el de la convivencia en la diversidad, tanto étnica, como de clases, de géneros, territorial, pública-privada, en fin. Y todas estas nuevas tensiones no logran ser procesadas por la institucionalidad actual. Y por otra parte, el mercado también se ha revelado como incapaz de producir participación equitativa, pues aunque todos participan por la vía del consumo el mercado no produce igualdad por sí solo. El mercado, más bien, reproduce y aumenta la desigualdad. Además, comenzamos a descubrir cada vez más que la publicidad —que es el relato del mercado— nos resulta engañosa. Por ejemplo, que detrás de la publicidad de las farmacias que nos dicen que salud es belleza, hay colusión. Y que hay colusión en los pollos, que nos prometen buena alimentación. Que en el mercado, en suma, nada es lo que parece. Y ya no percibimos como genuinas la integración e igualdad que él nos ofrece.

Pero aunque las marchas y movilizaciones han sido intensas, todavía pareciera que Chile vive sus contradicciones y malestares en forma tranquila, comparado con otros países.

Bueno, este es un país sumamente disciplinado. Las estrategias culturales e institucionales de disciplinamiento en Chile han sido siempre extraordinariamente fuertes, porque también es muy fuerte el miedo de la gente a los conflictos. Podemos afirmar que el 2011 o el 2012 fueron años conflictivos porque, sin duda, son excepcionales en comparación con nuestra historia. Pero no podemos seguir apostando a que "el peso de la noche", es decir, la inercia de nuestra historia de miedo y disciplina va a seguir funcionando para siempre.

Yo creo que hay dos fenómenos que hay que atender con mucho cuidado y que pueden estar relacionados. El primero es el de la desafección política, que podría conducir a que ciertos conflictos sociales superen nuestra tradicional disciplina o aparente sensatez, llevándonos a formas no institucionalizadas del conflicto, lo que es muy grave. Y el segundo es el populismo, que nace cuando una personalidad carismática, saltándose todas las reglas de la deliberación y de la negociación institucional, crea soluciones inmediatas, personalizadas y emocionales para las masas, lo que también es muy grave.

En otras palabras, Chile requiere hoy de una forma de procesamiento

institucional y narrativo de las demandas y conflictos que vienen con los nuevos sujetos sociales. Si no logramos hacer eso en una sociedad que aumenta en diversidad, demandas y expectativas, los problemas podrían ser procesados por vías extra-institucionales o populistas, alternativas ambas muy malas.

Y ¿qué rol le asignas a la cultura en todo esto? ¿Cuál es su aporte a lo que está ocurriendo?

Bueno, está la cultura como fenómeno general, entendida como el conjunto de recursos simbólicos gracias a los cuales vivimos juntos. Dicho de otro modo, existe la dimensión cultural de los fenómenos humanos. Pero está también el trabajo intencional que se hace sobre el plano simbólico de nuestras vidas —es decir, sobre la cultura— para tratar de producir ciertos efectos. A eso le llamamos, básicamente, políticas culturales. Obviamente que las políticas culturales tienen un rol central en este sentido. De hecho, han sido uno de los instrumentos básicos del Estado para construir relatos que articulen un “nosotros”, produciendo integración, intercambio, procesamiento de conflictos, etc. En Chile fue así en el siglo XIX, y también en el XX, con el Estado Social que elaboró políticas culturales o políticas de relato y significaciones que ayudaron a entender el tipo de comunidad y de relaciones sociales que estábamos construyendo. Y hoy tenemos lo mismo, también hay políticas culturales que están tratando de trabajar en este sentido.

¿Crees que las actuales políticas culturales contribuyen a construir puentes entre la institucionalidad y la diversidad social?

Desde la transición a la democracia, las políticas culturales han estado marcadas por la idea del retiro del Estado o, más bien, de una desvinculación entre Estado, sistema político y participación social. En general, las políticas culturales se han inhibido respecto a la construcción de relatos y significados sociales comunes por temor, entre otras cosas, a incurrir en la manipulación ideológica de los significados y símbolos comunes por parte del Estado pues, efectivamente,

en una sociedad con diversidad y con libertad, el Estado no puede tratar de manipular conciencias.

Visto así, parece prudente que el Estado adopte una posición más alejada...

No del todo. Porque una cosa es tratar de evitar la manipulación ideológica y otra muy distinta — profundamente ideológica— es neutralizar el rol del Estado como proveedor de significados y relatos a través de las políticas culturales. Y eso es lo que ha ocurrido en Chile. Estas se han inhibido al pensar su trabajo en relación a la comunidad. Lo que han intentado hacer es más bien determinar que los bienes culturales —la lectura, la asistencia al teatro, la danza u otras cosas— son buenos para la gente y, dado que el mercado no siempre es el mejor para distribuirlos, al Estado le cabe un rol en “democratizar” su acceso. Lo que es positivo, pero insuficiente. ¿Cómo contribuye el Estado a elaborar ese campo múltiple de los sentidos de “quiénes somos” como país? Me parece que la ausencia de esa pregunta ha sido especialmente fuerte en este gobierno, en el que las políticas culturales han acentuado la idea de hacer de los bienes culturales un incentivo a la economía.

¿Cuál debiera ser el objetivo de las políticas culturales, entonces?

No solo que los individuos consuman más cultura. O que vendamos más cultura. También debieran contribuir a la construcción de un espacio de debate y de deliberación simbólica acerca de qué somos y qué queremos ser como comunidad. Las políticas culturales no pueden renunciar a su misión, inevitablemente política, de servir de espacio donde la sociedad procesa las imágenes de sí misma. Pero el temor a la cultura como espacio colectivo de deliberación y, en última instancia, político, ha sido característico de nuestras políticas culturales, lo que se ha agudizado en el último tiempo.

En tu último libro, se analizan las actuales estadísticas de consumo cultural. ¿Qué fue lo que revelaron?

Principalmente, en relación a lo que hablábamos recién, cómo la gente participa en las políticas culturales. Y lo primero que podemos decir en ese sentido es que, sin contar lo relacionado

con la televisión, la participación cultural en Chile es relativamente baja, comparada con la de otros países de igual desarrollo. Lo segundo, es que la participación cultural en nuestro país está distribuida en forma muy desigual. De hecho, peor que la del ingreso.

¿Así de categórico?

Es que en la participación cultural confluyen un conjunto de factores de desigualdad. No solo la desigualdad de ingreso, porque no basta con tener plata para adquirir un bien cultural. Además hay que querer tenerlo... Y el deseo de cultura es una construcción social, que está extraordinariamente mal distribuido. Además, participar de lo cultural también requiere desarrollar habilidades de interpretación, es decir, saber qué significa y cómo se lee un libro, una obra de teatro, una de danza, capacidad que también está distribuida en forma desigual.

En el libro se hace una tipología de consumidores culturales.

Concluimos que se observan hoy tres circuitos principales de consumo cultural. Uno es el tradicional, relacionado con lo que se ha llamado la “alta cultura”, que es aquello que se produce en los museos, en el teatro, en la danza, habitualmente asociado a alta educación y altos ingresos. Otro circuito cultural es el de los medios de comunicación masivos, básicamente la televisión, que está asociado a personas de menores ingresos. Y hay un tercer circuito de participación cultural asociado a las nuevas tecnologías, especialmente internet, donde están incorporados los jóvenes. Cada uno de estos circuitos ha desarrollado sus propias lógicas, sus propias formas de inclusión y exclusión, construyendo mensajes y relatos que son distintos. En materia de consumo cultural, es preocupante no solo la desigualdad socioeconómica sino también la escasa integración entre estos tres circuitos, lo poco que dialoga la cultura que circula en la televisión con la cultura que circula en las expresiones de élite. Y estas, con la cultura que circula en internet.

Según el libro, 23% de los chilenos tiene un consumo cultural bajo, al que acceden solamente a través de medios de

“El dilema actual ya no es entre orden y caos —el dilema de la transición—, sino el de la convivencia en la diversidad, tanto étnica como de clases, de géneros, territorial, pública-privada, en fin”.

grafito
HAFU CHIDE
MAKE UP
La Teteria
MOUTON
SOLINI
vtr
youServ
LIBROTECHIA
www.quepasa.com





Plaza central del Centro Cultural Gabriela Mistral, uno de los espacios culturales más visitados de Chile.

comunicación masivos. ¿Qué desafíos le impone a la construcción de nuestra sociedad el que este significativo grupo de chilenos solo se informe u observe la realidad mediante la televisión?

Una de las características de ese grupo es su desinterés por la oferta cultural formal. De hecho, la mayoría de ellos cree que los bienes culturales no son relevantes para los desafíos de la vida cotidiana. Lo cual —cabe señalar— no tiene por qué ser así, pues los bienes culturales pueden operar como factores de movilización o de participación en espacios sociales que ayuden a enfrentar desafíos muy concretos, desde buscar trabajo hasta saber cómo aprovechar mejor los alimentos. También es complicado que ellos participen de la circulación de símbolos y relatos solo a través de la televisión. No porque esta sea mala en sí misma, sino por su baja capacidad —tal como opera hoy en

Chile— para gatillar conversaciones sobre el tipo de comunidad que tenemos y deseamos.

Una de las propuestas de la actual política cultural es otorgar un subsidio a la demanda del tipo que algunos llaman un “voucher cultural”. ¿Crees que sería una buena alternativa para mejorar el acceso a bienes y servicios culturales de ese 23% de la población?

En general, no creo que haya soluciones únicas. Un *voucher* a la demanda puede facilitar y aumentar la participación cultural, pero necesitamos, a la par, un aumento de la oferta cultural. Y no basta tampoco con solo aumentar demanda y oferta: hay que aumentar la calidad de la oferta. No solo en términos de las categorías “elitistas” de la cultura, sino en cuanto a su capacidad de provocar conversación, deliberación cultural. No solo tenemos que mejorar el acceso al teatro, sino mejorar también las

categorías y perspectivas de análisis que permitan aprovechar el teatro, y eso un *voucher* no lo da. El *voucher* da plata, pero no construye capacidades de interpretación ni de diálogo. Un *voucher* sin educación y sin formación de público crítico y deliberante, no basta. La cultura importa no porque el contacto con bienes culturales sofisticados nos engrandezca el alma, sino porque nos hace más reflexivos respecto de nuestra experiencia social y porque provoca conversaciones sobre nuestras aspiraciones de futuro.

En los últimos años el concepto de patrimonio ha emergido con mucha fuerza, tanto entre las instituciones como entre los ciudadanos ¿Ves aquí un potencial para la construcción de relatos compartidos, de comunidad?

Sin duda. No en el sentido de construir una fusión en que todos sentimos lo mismo, sino más bien en el de construir

“La cultura importa no porque el contacto con bienes culturales sofisticados nos engrandezca el alma, sino porque nos hace más reflexivos respecto de nuestra experiencia social y porque provoca conversaciones sobre el futuro”.

un espacio donde podemos conversar nuestras diferencias. Tanto en esto como en el diseño de un futuro común y en la interpretación de los desafíos del presente, el patrimonio tiene un enorme potencial. Ahora, la pregunta es si lo estamos haciendo bien... Hasta hoy el patrimonio cultural ha sido un espacio donde han confluído intereses muy diversos. Por una parte, el interés de las ciudades por conservar y mejorar los lugares que pudieran ser atractivos como oferta cultural o turismo. Por otra parte, están los nuevos ciudadanos empoderados que aspiran a mejores lugares para vivir y que defienden sus barrios u otros espacios de la ciudad, lo que es notable. La pregunta es si esos dos movimientos por sí solos bastan para hacer del patrimonio un lugar donde se delibere. Porque en la elaboración patrimonial encontramos, ni más ni menos, la pregunta sobre qué queremos conservar de nuestro pasado en el presente, como un lugar en que nos reconozcamos como parte de lo mismo, para poder pensar el futuro. El patrimonio es una máquina de producción de comunidad. Se han hecho grandes avances en el tema, pero no basta con que el patrimonio sea meramente un lugar de defensas o un lugar de creación de bienes culturales atractivos para el turismo. Debemos hacer del patrimonio un lugar donde la comunidad, la sociedad diversa se trabaja a sí misma.

Ahora bien, la noción de patrimonio también puede ser conflictiva, pues aunque contamos con una institucionalidad habilitada por ley

para definir lo que es patrimonio, también nos encontramos con ciudadanos que demandan que se les reconozca lo que ellos valoran como tal.

En lo patrimonial ha habido dos direcciones. Una que yo llamaría de la “defensa patrimonial”, en la que, básicamente, grupos puntuales defienden intereses locales como, por ejemplo, lograr la declaración de Zona Típica para su barrio, porque no quieren que las inmobiliarias arrasen con un lugar que valoran como escenario propio y espacio de calidad de vida. O defender un patrimonio natural, como es el caso de Hidroaysén. En ambos casos encontramos mucha participación y una amplia comunicación, por razón de intereses más o menos locales, a veces también conectados a demandas o intereses nacionales. Y por otro lado, encontramos la creación de grandes sitios patrimoniales organizados en base a reglamentaciones de Unesco o de la ley, que son muy poco participativas, muy elitarias. Yo no veo demasiado encuentro, por ejemplo, entre el trabajo local de defensa de zonas típicas, con la patrimonialización de Valparaíso o de Humberstone y la defensa medioambiental en el caso de Hidroaysén. Y sin embargo, en los tres casos está en juego el espacio del “nosotros” común y, además, la definición de qué es lo nuestro como historia, cultural o natural, que debe ser defendido porque es un valor. Porque cuando tú dices “mira, esta historia nuestra que nos representa, tiene que ser defendida como un valor”, en ese mismo momento tú le pones rieles al futuro, porque estás diciendo también “esto

es lo que queremos no solo conservar, sino además proyectar”. Yo no veo conexión entre esas dos direcciones que te mencionaba.

¿No te parecen valiosas ambas direcciones?

Por supuesto que cada acto por sí mismo es muy valioso. Solo señalo que en esa desconexión hay un empobrecimiento, un desaprovechar las oportunidades. Ahora, yo no creo que uno pueda hacer una crítica radical a nuestra política cultural y patrimonial, porque se han hecho muchos avances. Pero tenemos un desafío de integración a nivel de país, que requiere procesar de nueva manera la forma institucional en que acoge a los actores sociales. Y necesitamos que las políticas culturales sean un instrumento de vanguardia en la tarea de construir eso. Eso es lo que, a mi juicio, no está sucediendo.

¿Qué elementos debieran tener las políticas culturales para avanzar en esa línea?

Primero, no tenerle miedo a la politización de la cultura, porque ese miedo suele conducir a formas brutales de su politización. Lo segundo es crear la mayor transversalidad posible entre las distintas expresiones culturales. Las políticas, en este ámbito, tienen que ser puentes entre bienes culturales —fuera de producirlos—, fenómenos culturales y dinámicas culturales. Lo otro es aumentar la participación, generando espacios deliberativos. No solo es importante participar en la creación, sino también en la conversación sobre los efectos de las políticas culturales, sino ¿de qué sirven las políticas culturales? P

Qhapaq Ñan

EL COLOSAL SISTEMA

Asombroso despliegue de ingeniería precolombina y evidencia palpable del poderío de un imperio, este sistema vial que recorre los Andes –y al que los incas llamaban *Qhapaq Ñan*– llegó a ser el más extenso de su época. Con miles de kilómetros desde Colombia a Chile, muchos de sus tramos se construyeron sobre la base de caminos preexistentes, previamente desarrollados por otras culturas. Pronto será postulado a Patrimonio Mundial de la UNESCO.



VIAL ANDINO

Tambo de la Sal, Ruta del Despoblado,
Región de Atacama.

Como si estuviera vivo, al Inca todavía se le venera y se le teme en no pocos lugares de la cordillera de Los Andes. Al “abuelito Inca” -como le dicen algunos en el altiplano- se le atribuyen poderes sobrenaturales, se oyen sus pasos en la noche, y se espera incluso su regreso.

En gran medida, tal omnipresencia se debe al portentoso *Qhapaq Ñan* o “Camino principal”. Con sus 6 mil kilómetros de largo total desde Colombia a Chile Central, llegó a ser la más extensa red vial de su época en todo el planeta, articulando más de 23 mil kilómetros de rutas y senderos de norte a sur y de este a oeste.

Aunque muchos de sus tramos ya no son hoy perceptibles, los españoles de la Conquista derrocharon admiración ante su fenomenal despliegue. “En el siglo XVI no había nada similar en Europa, únicamente el viejo recuerdo de la caminería del Imperio Romano”, explica el catálogo de la muestra *Chile bajo el imperio de los Inkas*¹, preparado por el arqueólogo José Berenguer, curador jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino. Dicho catálogo es la base fundamental del informe para la Unidad Técnica del *Qhapaq Ñan* que el mismo profesional elaboró para el Consejo de Monumentos Nacionales y que, como muestra del asombro hispano ante el sistema vial en América, recoge la siguiente cita, escrita a mediados del siglo XVI por el cronista hispano Pedro Cieza de León²:

Se ve el camino de los ingas [sic] tan famoso en estas partes como el que Anibal [sic] hizo por los Alpes. Me parece que si el emperador quisiese mandar otro camino real como el que va de Quito a Cuzco o sale del Cuzco para Chile, ciertamente con todo su poder para ellos no fuese poderoso, ni fuerza de hombre lo que pudiese hazer [sic] si no fuese con la orden tan grande que para ello los incas mandaron que hubiese.

CAMINO OBLIGADO

Son muchos los trayectos célebres del mundo antiguo; desde la legendaria Ruta del Té y los Caballos -entre Lhasa y Sichuán- hasta la *Alte Salzstraße* en Europa, que conectaba las minas de sal de la Alta Sajonia. Invariablemente, los más famosos de ellos combinaban un alto valor material con otro de tipo simbólico, y llegaron a transformar radicalmente la vida de los lugares por donde pasaron, para bien o para mal.

La enorme influencia que puede ejercer un camino no ha cambiado con el pasar de los siglos. Así lo evidencian, por ejemplo, la paradigmática gravitación de Obras Públicas en los gabinetes ministeriales o el tan habitual recurso de cortar las autopistas como elemento de presión ciudadana. Hoy por hoy, cuando miles de kilómetros de carreteras pavimentadas se inauguran cada año en toda Latinoamérica, el aporte mayor del *Qhapaq Ñan* ya no es su utilidad práctica sino la elocuencia

1 Berenguer, José (2009), *Chile bajo el imperio de los Inkas* (2009). Santiago: Ed. Museo Chileno de Arte Precolombino.

2 Pedro de Cieza de León, Pedro de (2009), “El señorío de los incas”, (1553), en *Chile bajo el imperio de los Inkas* (2009). Santiago; Ed. Museo Chileno de Arte Precolombino.o, Santiago



- Sitios ya inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial
- Sitios ya inscritos en la Lista Indicativa del Patrimonio Mundial
- Ciudades Modernas
- Caminos del Qhapaq Ñan

LA POSTULACIÓN A PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

Por primera vez y culminando más de una década de trabajo conjunto, la solicitud para declarar el sistema vial andino o *Qhapaq Ñan* como Patrimonio de la Humanidad, será presentada por los gobiernos de seis países: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile.

La UNESCO define diferentes categorías en relación al patrimonio mundial cultural: *monumentos, conjuntos y lugares*. Dentro de esta última categoría se distinguen los itinerarios y paisajes culturales, como los ya inscritos Camino de Santiago de Compostela y Vía Appia en Roma. Por su dimensión o características, es habitual que estos bienes se encuentren en dos o más países, lo que los constituye como “bienes transnacionales”, ejemplos de esto son las fronteras del Imperio Romano en Europa o la Ruta de la Seda, que presenta una nominación en curso. Otro caso posible es el de los “bienes seriados”, que corresponden a un conjunto de elementos separados físicamente (series de sitios), como sucede con las iglesias de Chiloé.

El *Qhapaq Ñan* busca inscribirse en la categoría de itinerario cultural como un bien transnacional y seriado. Su postulación ante la UNESCO se inició en 2001, cuando Perú invitó al resto de las naciones participantes. El proceso constituye un esfuerzo titánico de los seis países, cuyos representantes han asumido compromisos políticos y técnicos, uniformando lenguajes y cartografías para presentar el expediente en un futuro cercano en París.



Aríbalo policromo característico de los incas. Archivo Museo Arqueológico San Miguel de Azapa.



Chullpa de Zapahuira, Ruta de la Sierra. Región de Arica y Parinacota.

de su testimonio sobre una de las más desarrolladas culturas prehispánicas del continente.

Para comenzar, dicho sistema vial evidencia la asombrosa determinación estratégica de los incas, que ocuparon la red de caminos andinos preexistentes y sumaron nuevas obras civiles, para de articular la relación del Cusco con todo el vasto territorio dominado y fijar, de paso, las lógicas de intercambio de su imperio.

Cada uno de sus puentes, escalinatas, túmulos, rampas, drenes y cunetas fue concebido con un objetivo final, motor de todos los esfuerzos: fortalecer la supremacía de Cusco, la capital, por sobre las provincias. En poco más de un siglo, el *Tawantinsuyu* -nombre original del Imperio Inca- utilizó su red caminera para establecer un formidable sistema administrativo y de transporte, imponiendo también su religión y su lengua.

Los conquistadores incaicos anexaban territorios por la razón o la fuerza, aunque su primer apunte solía ser pacífico. “En los relatos de la época se dice que el Inca daba órdenes ‘como rogando’”, anota Carlos Aldunate, director del Museo Chileno de Arte Precolombino. “Primero intentaba convencer a los líderes locales mediante alianzas y dádivas -entre ellas, textiles y vasos de madera o de plata-”, acota José Berenguer.

Prueba de ello son, por ejemplo, los cántaros abombados con cuello largo y dos asas, conocidos como *aríbalos*, un

hallazgo habitual en las excavaciones. Para los arqueólogos, aquellas vasijas demuestran el paso del *Tawantinsuyu* de manera irrefutable, lo mismo que las ventanas trapezoidales en los restos de edificaciones y los *tocapu* o decoraciones rectangulares en las piezas textiles. “Cualquiera de esos elementos es indicador seguro de la presencia incásica”, señala Luis Cornejo, también del Museo Precolombino, investigador del Camino del Inca en Chile y Consejero del Consejo de Monumentos Nacionales.

“Si las alianzas no eran aceptadas, el Inca amenazaba con el arrasamiento total”, agrega el arqueólogo. Pero una vez entronizado el sistema, sus funcionarios organizaban festines con abundante comida y chicha para retribuir el trabajo de las comunidades que se integraban. Por ello, una de las primeras tareas al anexar un nuevo territorio era la construcción de viviendas para las cocineras imperiales, encargadas de preparar los banquetes. La comida y la bebida de los conquistadores operaba como una carta de ciudadanía forzosa, pues el arraigado espíritu de intercambio andino obligaba a los pueblos dominados a retribuir los presentes. Se trataba de una “reciprocidad asimétrica” que les impedía negarse a cumplir las tareas asignadas por los funcionarios imperiales luego de la entrega de los obsequios. Los lugareños pagaban tributo con labores agrícolas, servicios de manufactura, obras de regadío y -faltaba más- con la construcción misma del camino, contribuyendo así -y muy concretamente- a la ampliación del dominio del Inca.

El portentoso *Qhapaq Ñan* o “Camino Principal” tiene 6 mil kilómetros de largo total desde Colombia a Chile Central y es la red vial prehistórica más extensa registrada en el planeta, que articula más de 23 mil kilómetros de rutas y senderos de norte a sur y de este a oeste.

Ruta del Despoblado, Región de Atacama.

Por el *Qhapaq Ñan* se desplazaban mensajeros, contingentes militares, funcionarios, procesiones religiosas, *kurakas* o líderes locales e incluso poblados completos. No cualquiera podía transitarlo, sin embargo: sus trayectos estaban estrictamente normados y se diferenciaban según su función. “Se sabe”, explica José Berenguer, “que los tramos anchos se destinaban principalmente al traslado rápido de tropas para aplacar alzamientos y motines”.

Las características arquitectónicas del camino variaban según la región. A lo largo del *Tawantinsuyu* se sucedían valles, sierras, desiertos y selvas, cada uno de los cuales exigía diferentes soluciones estructurales y constructivas. Las vías se equipaban con postas de enlace y otras edificaciones tales como tambos para alojar funcionarios en misiones oficiales y *chaskiwasis* para albergar a espías y mensajeros; adoratorios; *collcas* o bodegas para almacenar cosechas, cerámicas y textiles; y *topu* o *sayhuas*, que servían como columnas de demarcación.

El sistema vial ejerció un rol geopolítico clave, extendiendo la influencia de la cultura dominante con todas las ventajas y desventajas que ello implica. “El camino fue el más evidente instrumento de control estatal, no solo para vigilar el movimiento de personas y bienes a través de la vía, sino también para expresar la geografía cultural, esto es, la ubicación de la gente y los lugares. En otras palabras, los pueblos del imperio se describían según su localización en el camino”, asevera Berenguer. “El *Qhapaq Ñan* sacó del aislamiento a cientos de diferentes culturas andinas establecidas en lo que hoy son los países de Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Argentina y Chile. Las abarcó en un diferente sistema socio político y económico, interviniendo



sus organizaciones sociales y su cosmología, y obligándolas a tributar al Estado”, agrega Carlos Aldunate. Pero de paso, acabó también con la tranquilidad cotidiana de aquellas comunidades, pues la grilla implacable de sus arterias era un recordatorio permanente de la severidad cusqueña: con su sola presencia llamaba a tener ojo con el Inca, que observaba atento desde el otro lado del camino.

CAMINO A LOS DIOSES

Los adoratorios eran uno de los elementos recurrentes asociados al camino, en consonancia con la cosmovisión incaica. Esta asignaba valor sagrado a diversos elementos del entorno natural, entre los que se cuenta una gran variedad de cerros y nevados que para ellos tenían dimensión divina y/o estaban asociados a mitos; de manera similar a muchas otras culturas ancestrales, por lo demás, como ya lo habían hecho los griegos con el Monte Olimpo, los lamas con las montañas del Tibet o los masai con el Kilimanjaro.

Los pueblos preincaicos de Los Andes veían también a sus dioses en las cumbres. Sabedores de ello, los conquistadores incas superpusieron su propia liturgia a los cultos locales, levantando *huacas* -edificaciones pequeñas, pircas o plataformas ceremoniales en las cimas elevadas-. Las usaban para contactarse con los *apus* o divinidades por medio de ofrendas que, en algunos casos, involucraban sacrificios humanos. Testimonio de lo anterior es el *Niño de El Plomo*, la momia de un infante inca sacrificado cuyos restos se encontraron a más de 5 mil metros sobre el nivel del mar en un cerro cerca de Santiago de Chile, y que hoy se guardan en el Museo Nacional de Historia Natural.



La comitiva ritual solía ascender lentamente hasta llegar casi a la cumbre. Allí, los sacerdotes adormecían a los pequeños para luego darles muerte, depositando el cadáver bien arropado en una fosa. Sin duda, estos y otros rituales no hubiesen sido posibles sin los senderos que permitían el acceso a los adoratorios. La dificultad para erigirlos demandó cuantiosas inversiones, lo que verifica la relevancia que asignaron los incas a las funciones rituales del *Qhapaq Ñan*.

Curiosamente, 96 por ciento de los restos incas en cimas de cerros han sido hallados al sur del Cusco. Según el arqueólogo argentino Christian Vitry, tal desproporción podría deberse “a que históricamente las investigaciones se concentraron en el sector meridional [...], o bien, a que la adoración de las montañas y ofrenda de niños es mucho más antigua en esta región”³.

CAMINO A CHILE

Recto en su trazado, era habitual que el *Qhapaq Ñan* arrasara con las sinuosidades de las huellas anteriores, imponiendo un diseño que parecía subrayar aún más el afán hegemónico del *Tawantinsuyu*. Hubo, sin embargo, regiones donde ello no fue posible; para penetrar la selva colombiana, por ejemplo, los incas debieron utilizar los mucho más serpenteantes senderos preexistentes, rindiendo estrecho tributo a los vaivenes de la topografía. También en Chile debieron aprovechar el conocimiento de las culturas precedentes en cuanto a la

mejor ruta para cruzar el desierto más árido del mundo, en Atacama. Al innegable atractivo que ofrecía la abundancia de minerales, se oponían considerables obstáculos en el camino: ríos que aparecían y desaparecían a su antojo, aguas tan saladas que escocían a humanos y animales, senderos que se desvanecían en la soledad y que llevaban a la muerte segura de quien osara emprenderlos.

Pero los lugareños conocían la zona y sabían cómo recorrerla. Frecuentaban las aguadas y los pastos, lo que fue replicado por el *Qhapaq Ñan*. El camino modificó aquí la rectitud de su trazado norteño, adoptando el carácter más orgánico de los senderos ancestrales. En este sentido, fue obra tanto de los incas como de los pueblos locales.

Aunque el Imperio del *Tawantinsuyu* habría llegado en Chile hasta el Maule según fuentes históricas, el trazado más meridional del *Qhapaq Ñan* se ha encontrado en Petorca y Aconcagua. Se presume que en Santiago, el Camino Principal habría entrado por la actual avenida Independencia, siguiendo por Bandera hacia el sur. Se han encontrado cementerios incaicos en la comuna de La Reina, y otros restos bajo el mismísimo Museo Chileno de Arte Precolombino. Más hacia el este, en el río Yeso en el Cajón del Maipo, existe un fragmento del camino descubierto por Luis Cornejo. Sus vestigios fueron recorridos por Benjamín Vicuña Mackenna, quien llegó hasta allá buscando agua para la capital, y también por Charles Darwin en su paso hacia Mendoza. Por su parte, Alexander Von Humboldt transitó la senda que cruza a Mendoza por el río Aconcagua, y celebró el camino como “una de las obras más útiles y gigantescas de cuantas ha ejecutado el hombre”⁴.

3 Vitry, Christian (2007), “Camino Ritual y Montañas Sagradas. Estudio de la Vialidad Inka en Adoratorios de Altura del Norte Argentino”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago.

4 Von Humboldt, Alexander (1810): *Vues des Cordillères, et Monuments des Peuples Indigènes de L'Amérique*. F. Schoell, París.

El paso más documentado en el área cruza por la actual carretera internacional, uniendo la Ciénaga e Yalguaraz en Argentina con el Salto del Soldado en nuestro país. “De acuerdo a fuentes etnohistóricas de comienzos de la conquista europea, habría existido un puente incaico que unía ambos lados del accidente geográfico del sector”⁵, señala el arqueólogo Charles Garceau.

HOY, UN CAMINO POR TRAMOS

La arquitecto Solange Díaz, coordinadora de la postulación ante la UNESCO en el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, explica que las seis naciones andinas involucradas en el proceso han seleccionado los segmentos más significativos del ancestral camino que aún se conservan. En Chile, dichos segmentos son cinco y están en las regiones de Arica-Parinacota, Antofagasta y Atacama.

De ellos, el primer tramo se conoce como Ruta de la Sierra y se ubica entre Putre y Zapahuira. La vía conectaba las tierras altas con la costa de Arica, desde donde se transportaban pescados, mariscos y guano para fertilizar las siembras.

El segundo tramo corresponde a la Ruta del Cobre, entre Miño y Lasana, en la Región de Antofagasta. En la zona se encuentran los yacimientos de Collahuasi, El Abra y Chuquicamata, explotados desde tiempos inmemoriales por los atacameños. De ellos proviene el trazado de las antiguas huellas troperas que luego aprovecharon los conquistadores.

El tercer tramo es el de Topa Inca, situada entre Cupo y Turi, con una extensión hasta Catarpe, en San Pedro de Atacama. Con sus más de 600 edificaciones, uno de sus *pukara* -el de Turi- es el asentamiento prehispánico más grande del país. A su llegada, los incas invirtieron el acceso original a la fortaleza y reemplazaron las construcciones más importantes por edificios de piedra y adobones con techo a dos aguas, enviando una clara señal de que el orden previo había sido modificado. En una de sus esquinas enterraron el cráneo de un joven: una ofrenda humana que selló una alianza de difíciles comienzos.

El cuarto tramo del *Qhapaq Ñan* en Chile se ubica entre Camar y Peine. Es conocido como Ruta del Capricornio Andino y, dado que cruza la línea del trópico, los investigadores relacionaron el recorrido del Sol con el de los incas cuando salían a establecer nuevas conquistas.

El quinto tramo corresponde a la Ruta del Despoblado en Atacama, entre Portal del Inca y Finca de Chañaral, y presenta

el trayecto más hostil de todo el *Qhapaq Ñan*. “A su paso por el desierto de Atacama, ensalza la proeza humana que implicó su construcción y recorrido”, sentencia Solange Díaz. “Por su envergadura y alcance, la nominación del *Qhapaq Ñan* es un proyecto patrimonial emblemático a nivel mundial”, agrega.

Los incas “supieron aprovechar las lecciones aprendidas por sus antecesores al integrar física y políticamente un territorio cultural y natural de enorme diversidad y modelar con toda esa sabiduría una sociedad con una personalidad propia, gracias a un constante contacto y conocimiento mutuo facilitado por la red vial”, se lee en el expediente de su postulación a UNESCO.

COMO UNA SALVACIÓN

El plan de trabajo para la nominación al organismo está coordinado en Chile por el Consejo de Monumentos Nacionales, y abarca las áreas de Patrimonio y Valoración Arqueológica; Recursos Naturales y Territorio; Turismo Sostenible y Desarrollo Comunitario. Este último es un aspecto fundamental para el éxito de la iniciativa, pues en su gran mayoría, las comunidades locales preservan el nexo cultural y territorial con el patrimonio de sus ancestros. En nuestro país, dichas comunidades son de carácter indígena -mayoritariamente aymaras y atacameños en el caso de los tramos ubicados en la región de Arica Parinacota y Antofagasta-, y de carácter rural en la región de Atacama.

El trabajo ha incluido giras de presentación, información y consulta sobre el Proyecto *Qhapaq Ñan* a los habitantes de las localidades que se asocian a los tramos seleccionados; talleres sobre el significado de la Declaratoria de Patrimonio Mundial; y entrega a las autoridades locales y comunitarias de los resultados obtenidos en los estudios topográficos, arqueológicos, ambientales y etnográficos. De dichos estudios se desprende, por ejemplo, información sobre flora y fauna local, patrimonio arqueológico y recuperación de tradiciones e historia oral. El objetivo es que los pobladores reciban nuevos conocimientos y sean capacitados para internalizarlos y transmitirlos. “Se hacen muchas investigaciones, pero nada queda en la comunidad. Por eso agradecemos al proyecto *Qhapaq Ñan*, que nos ha devuelto esta información tan valiosa”, dice al respecto Juana Rojas, habitante del poblado de Lasana.

Por otro lado, se prevé un nuevo impulso económico basado en las actividades productivas ancestrales, con lo cual se buscará el repoblamiento del territorio por parte de las nuevas generaciones. A su vez, las comunidades han manifestado su vocación por incorporar la actividad turística como un factor innovador en el manejo de los recursos culturales. En la localidad de Inca de Oro, el pirquinero Adán Véliz lo resume: “A la larga, esto de la UNESCO va a venir a ser como una salvación”. P

5 Garceau, Charles (2009). *Lo cotidiano, lo simbólico y la integración del sitio Tambo Ojos de Agua en la región sur del Tawantinsuyu*. Cordillera del Aconcagua. Memoria para optar al Título de Arqueólogo. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago. Disponible en http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/cs-garceau_c/pdfAmont/cs-garceau_c.pdf

Los lugareños pagaban tributo a los conquistadores incas con labores agrícolas, servicios de manufactura, obras de regadío y —cómo no— con la construcción misma del camino, contribuyendo así a la ampliación del dominio del inca.



Sitio arqueológico de Incahuasi. Ruta del Cobre.
Región de Antofagasta



Mujeres de Cupo. Ruta de Topa Inca.
Región de Antofagasta.



Bélgica Castro

“NO LE TEMO A LA VEJEZ NI A LA MUERTE”

Su impresionante vitalidad y su compromiso con el oficio hacen que Bélgica Castro, a sus 91 años, sea posiblemente la actriz chilena viva más admirada por sus pares. Premio Nacional de Artes de la Representación 1995 y dos veces ganadora del Altazor como mejor actriz, afirma que su único norte es “hacer el trabajo bien hecho”. Junto al actor, dramaturgo y director Alejandro Sieveking —su marido desde hace 50 años— ahora Bélgica está interpretando a personajes de avanzada edad que se enfrentan a los embates del tiempo. A través del trabajo incesante, ella procesa su propia vejez.

Por Rosario Mena / Fotografías de Jorge Brantmayer y Archivo Bélgica Castro.

En la película de Sebastián Silva y Pedro Peirano, *Gatos Viejos* (2010), Bélgica Castro encarna a una anciana con principios de Alzheimer que no puede salir de su departamento, en un octavo piso. El ascensor está averiado y, por su avanzada edad, subir y bajar ocho pisos le resulta imposible. Así, la película da cuenta de cómo en esa etapa de la vida un detalle técnico puede arruinar la existencia.

Realidad y ficción se funden en la cinta. Su marido en la historia es interpretado por su esposo en la vida real y todo transcurre en el departamento donde

actualmente reside la pareja, en la calle Santa Lucía. Las fallas del ascensor, también son un problema que ha debido enfrentar más de una vez en su antiguo edificio.

A pesar de las limitaciones propias de la edad, como la dificultad para caminar y algunos olvidos que, confiesa, ya comienzan a afectarla, Bélgica declara que aún le queda mucho trabajo por hacer. “No pienso jubilar, no le tengo miedo ni a la vejez ni a la muerte”, dice. Lejos de rehuir las fragilidades de la existencia, en sus últimos trabajos Bélgica y Alejandro han optado por

explorarlas, abordando con crudeza y humor los embates del tiempo, la soledad y las frustraciones sin resolver.

Así lo hicieron en *Gatos Viejos* y en la obra de teatro *Todo pasajero debe descender*, escrita por Sieveking y dirigida por Alejandro Goic. El título se le ocurrió al dramaturgo una vez que escuchó este anuncio por los parlantes del metro al llegar a la estación terminal: un mensaje que interpretó como la necesidad de aceptar que todos nos dirigimos hacia la muerte. El público y la crítica han coincidido en la sorprendente chispa y agudeza de Bélgica en la obra, quien, con



Las hermanas de Buffalo Bill, Costa Rica, 1975-76.



Reina Isabel en *María Estuardo*, dirigida por A. Sieveking. Costa Rica, 1975-76.

su habitual maestría, interpreta a una actriz en decadencia.

¿Cómo haces para mantener la agudeza y la lucidez?

Es la lectura. Si la gente lee, se mantiene bien y vive otras vidas. He leído tres veces *El Quijote* y varias otras *La montaña mágica*. Son clásicos que siempre, cada vez que los lees, te van a decir algo más. Por eso cada vez voy menos al teatro. Porque asesinan las obras clásicas. Eso me descompone. En ese sentido soy de ideas antiguas.

¿Y eres creyente?

No creo en Dios. No soy ni bautizada siquiera. Tengo la convicción de que todo viene de las transformaciones del universo. No necesito creer en el infierno para actuar bien, tengo fe en el trabajo y en la cultura. Y deseo que las cosas salgan bien puesto que mis intenciones son buenas... Lo que le da sentido a la vida es el trabajo. Y la perfección en el trabajo.

SANGRE ANARQUISTA

Españoles inmigrantes en América — ella criada en Brasil y él en Argentina —, los padres de Bélgica se conocieron en Buenos Aires, se casaron y se vinieron a Chile. “Era gente muy pobre, que venía de Europa a buscar mejor suerte. “Yo me crié en un ambiente de izquierda. Ellos eran anarquistas y por eso me pusieron Bélgica: en homenaje a la valentía del país europeo que resistió la invasión de Alemania al inicio de la Primera Guerra Mundial”.

Bélgica nació en Concepción, donde su padre tenía un almacén. Al poco tiempo la familia se trasladó a Temuco, donde vivió hasta los 18 años, cuando se vino a Santiago a estudiar Pedagogía en Castellano al Pedagógico de la Universidad de Chile. “Yo me saqué la mejor nota de la provincia en el bachillerato (algo similar a la PSU de ahora). Mi papá se entusiasmó y me mandó a la universidad, que era gratis”. En la universidad, Bélgica vivió la lucha por el derecho a voto de las mujeres y fue

una de las primeras chilenas en ejercerlo, el año 46. También allí formó junto a un grupo de estudiantes la compañía Teatro Experimental de la Universidad de Chile y se transformó para siempre en actriz. Posteriormente, fue profesora del Instituto de Teatro y más tarde conoció a su actual marido, alumno de la escuela, con quien se casó a los 41 años, cuando él solo tenía 28.

Debe haber sido un escándalo que te casaras con un hombre mucho menor y, más encima, ex alumno tuyo en la universidad ...

No, porque yo ya me había divorciado hace siete años y, además, ni me acordaba de que Alejandro hubiera estado en mi clase. Yo lo conocí mucho después, cuando estábamos en el teatro. El ya era un gran admirador mío.

Pero debe haber generado comentarios. Aunque tú vivieras en un ambiente poco convencional.

Sí, éramos todos de izquierda, lo que en ese tiempo significaba muchas cosas.



“La formación actual de los actores es muy mala. No hay un método, que es fundamental en el teatro. Hay poca preparación teórica, muy poca lectura, no conocen a los clásicos, que son fundamentales. Además, la televisión ha sido perjudicial. Porque ahora importa más ser guapo que actuar bien. Eso no puede ser”.

La Remolienda, año 1971, Santiago de Chile.

Y vivíamos entre artistas. De todos modos, una de mis mejores amigas dijo que yo, que era tan cuerda, me había vuelto loca y estaba haciendo tonteras. Ahora que ella enviudó hace tiempo, me llama por teléfono para decirme qué suerte tengo de tener a mi marido vivo. Con Alejandro tenemos los mismos intereses, estamos enfocados en lo mismo, así que ha sido fácil para nosotros.

Alejandro y Bélgica no tuvieron hijos, pero dieron a luz un valioso repertorio de obras que hoy son piezas claves de la dramaturgia nacional, como *La remolienda*, comedia folclórica fundamental del teatro chileno, estrenada en 1965 bajo la dirección y la composición musical de Víctor Jara. *O Parecido a la felicidad*, en la que Jara debutó como director en 1959, o *La mantis religiosa*, estrenada en 1971 para la inauguración del famoso Teatro del Ángel. Fundado por Bélgica y Alejandro, este lugar luego se transformaría en uno de los más importantes enclaves del teatro durante la Unidad Popular.

TEATRO COMPROMETIDO

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile, considerado la cuna de la formación teatral en el país, nació en 1941 bajo la dirección de Pedro de la Barra. Su importancia radica en su efecto de renovación y consolidación del incipiente teatro chileno de la época, al incorporar nuevas perspectivas estéticas a los montajes y abordar nuevas temáticas sociales, dando cabida a nueve talentos de la actuación y la dramaturgia. Los académicos que surgieron de este teatro crearon, en 1959, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, donde Bélgica dio clases de Historia del Teatro durante 14 años.

Además de Bélgica, entre los fundadores del Teatro se contaban personajes de la talla de Agustín Siré, Roberto Parada, María Maluenda, Domingo Tessier, María Cánepa y Kerry Keller, quienes formaron un núcleo de gran influencia en la cultura de la época. De él también formó parte Víctor Jara, quien ingresó a la Escuela de Teatro a fines de los 50.

¿Cómo era la disciplina del Teatro Experimental?

Era muy exigente en la formación teórica, en los ensayos, en los montajes. No había espacio para la improvisación y había que cumplir con el programa anual. Éramos todos alumnos de distintas carreras del Pedagógico de la Universidad de Chile y todos trabajábamos gratis. Hacíamos cuatro espectáculos al año, uno de los cuales tenía que ser chileno. Y las funciones estaban siempre llenas. Si se acababa la temporada de una obra, comenzaba la otra. No era como ahora: donde si hay mucho público, se sigue dando la obra, y si no, se saca, con lo que se pierde el valor de la obra en sí misma, al entregar todo el valor al *rating* o a la cantidad de gente que la vea.

Y tenían mucho público en esa época.

Claro, estábamos nosotros y el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, que se creó en 1943. Y como todavía no teníamos nuestras propias salas —la sala Antonio Varas, de la Chile,



Bélgica Castro en una escena de *Gatos Viejos*, 2010.

y el Teatro de la Católica se crearon después —, conseguimos que a ambos nos cedieran dos funciones a la semana en el Municipal, las que teníamos siempre llenas. Además hacíamos grandes eventos, como en los clásicos de fútbol, de la Católica contra la Chile en el Estadio Nacional. Se inauguraban con un show de cada uno de los grupos de teatro de las universidades. Hicimos, por ejemplo, un homenaje a Gabriela Mistral en la cancha, con diálogos por los altoparlantes. Era una gran producción.

En 1973, el asesinato de Jara impactó profundamente a Bélgica y a su marido, y fue decisivo en su decisión de abandonar el país. Haciendo juntos una obra de teatro fue como salieron en 1974, con destino a Argentina, con el pretexto de presentar *Cama de Batalla*, pieza que había logrado superar la censura de la Junta Militar. “No entendieron que se trataba del Golpe”, dice la actriz con ironía.

De Buenos Aires viajaron a San José de Costa Rica, donde permanecieron durante una década, creando allí el Teatro del Ángel, homónimo del que había abierto la pareja en Santiago en 1971. La sala, que se ubicaba en Huérfanos con San Antonio, quedó en manos de su socia, Ana González, para cerrar finalmente sus puertas en 1985.

CRÍTICA MORDAZ

Si bien Bélgica ha dedicado la mayor parte de su carrera a los montajes teatrales, su trayectoria cinematográfica es muy significativa e incluye trabajos con algunos de los directores chilenos más destacados. En 1944 actuó en la película *Hollywood es así*, de Jorge “Coke” Délano; en 1970, en *El final del juego* de Luis Cornejo; en 1973, en la emblemática *Palomita Blanca*, dirigida por Raúl Ruiz, con quien realizó también *Días de campo* y la miniserie *La recta provincia*. Con Andrés Wood participó en *El desquite* y en *La*

buena vida, por la que obtuvo un Altazor encarnando el personaje de “La Muerte”. Bajo la dirección de Ricardo Larraín actuó en *Chile puede*, ganando el premio al mejor rol protagónico en el Festival de Cine de Viña del Mar. Además de *Gatos Viejos*, actuó en la ópera prima de Silva, *La vida me mata*, lo que le valió el Altazor como mejor actriz en 2008.

Su particular compromiso con el teatro rige su trayectoria artística, determina la elección de sus proyectos y explica su sostenida reticencia a estar en televisión. Así, desde la solidez de su experiencia, Bélgica Castro no oculta su malestar ante la escena televisiva actual.

En los años 50 te diste a conocer masivamente en Televisión Nacional y fuiste de las primeras en hacer series en la televisión chilena.

La televisión estaba comenzando y para nosotros era algo mágico, una

“No necesito creer en el infierno para actuar bien. Tengo fe en el trabajo y en la cultura. Y deseo que las cosas salgan bien puesto que mis intenciones son buenas... Lo que le da sentido a la vida es el trabajo. Y la perfección en el trabajo”.

Archivo Bética Castro

oportunidad maravillosa que se abría para llegar con nuestro trabajo a un público inmenso. Un canal increíble de culturización. Era otra visión de la televisión, una utopía que se desmoronó.

Y en los 60 estuve con Silvia Piñero, Emilio Gaete, Sonia Viveros, Nelly Meruane y Luis Alarcón, en la famosa *Juani en sociedad*, que era la serie televisiva más vista del momento, con libretos de Alejandro Sieveking.

Sí, era como una obra de teatro, muy divertida, y se trabajaba muchísimo. Para cada capítulo se ensayaba una semana, con mucha dedicación y rigor. También participó como libretista José Donoso. Después hicimos *La sal del desierto*, escrita por Alejandro, una miniserie de época que tuvo mucho éxito. Era una producción muy elaborada. No como ahora, que los chicos no necesitan saber actuar para estar en una teleserie.



Como “Tole-Tole” en *Los Invasores*, de Egon Wolf. 1963, Teatro A. Varas.



“No me interesa ser famosa ni rica, sino hacer cosas que valgan la pena y poder vivir del trabajo. Siempre he estado convencida de que el teatro sirve para hacer mejores personas. El sentido del teatro es que el espectador salga de ahí con algún pensamiento nuevo en su cabeza que le permita mirar las cosas de otro modo”.

La Celestina,
Teatro del Ángel, 1972.

¿Piensas que la televisión ha perjudicado a la actuación y a la formación de los actores en las escuelas de teatro?

Eso es indudable. Porque el objetivo de los papás y de los hijos que entran es que sean famosos en la tele. Entonces importa más ser guapo que actuar bien. Yo he sabido de una niña que la echaron de la escuela por ser gorda. Eso no puede ser. La formación actual de los actores es muy mala. No hay un método, que es fundamental en el teatro. Hay poca preparación teórica, muy poca lectura, no conocen a los clásicos, que son fundamentales. Pero lo peor es que hay muchas escuelas que engañan a la gente. A ti, como profesor, te prohíben encontrar mal a un alumno porque entonces tendrías que sacarlo de ahí y la universidad no gana. Eso es terrible.

¿Crees que el cine sí ha contribuido a la actuación?

Actuar en el cine, bajo la orientación permanente del director, cortando

las escenas y repitiendo lo que sale mal es demasiado fácil. No necesitas prepararte tanto como en el teatro. Pero igual es interesante. Y te enseña otras cosas, porque todo se basa en la expresión facial, es más sutil, y sí creo que los actores han aprendido en el cine chileno. Claro que yo soy muy selectiva. Tiene que haber un buen guión, un buen texto, algo interesante que decir. Por eso no quise hacer *Tony Manero* con Pablo Larraín. Después la fui a ver al cine, y era peor de lo que yo pensaba. La experiencia con el otro Larraín, Ricardo, fue buena; él es amable y buen director. Hice un rol masculino, muy interesante, pero desgraciadamente la película se echó a perder al final.

Con Raúl Ruiz tuviste un vínculo fuerte...

Sí, yo sentía y siento un gran respeto por él y por su trabajo, por su genialidad, su entrega y su honestidad. Y eso que para mí no era fácil, porque en mi formación no existía la improvisación. Y él era muy especial, te entregaba unos

textos larguísimos y después de que te lo aprendías todo, te decía: “No, mira, vamos a cambiar esto”. Trabajamos juntos en distintas épocas de nuestra vida. También ha sido muy bonito trabajar con Sebastián Silva. Él tiene el cine adentro, sabe lo que quiere y con Pedro Peirano se complementan bien.

¿Cuál es la razón de fondo por la que te resistes a actuar en la televisión actual?

Yo no hago televisión; ni siquiera la veo. No me interesa ser famosa ni rica, sino hacer cosas que valgan la pena y la televisión no me ofrece eso. Es cada vez más vulgar; es una porquería. Siempre he estado convencida de que el teatro y la actuación sirven para hacer mejores personas. El sentido del teatro es que el espectador salga de ahí con algún pensamiento nuevo en su cabeza que le permita mirar las cosas de otro modo. El teatro es un fenómeno que ocurre en el presente y que es verdad. Por eso te provoca un cambio. P



COLUMNA DE OPINIÓN

LA VOZ DE BÉLGICA CASTRO

Por Pedro Peirano *

Bélgica Castro es mujer de desafíos. De los grandes. No me refiero al reto a su ego al protagonizar *Gatos Viejos* a los 90 años, sino al desafío técnico del que ella siempre ha sido cultora. Bélgica tenía que aparecer en el 90 por ciento de las escenas, en una filmación apuradísima de 16 días. La historia la recluía en su departamento por un ascensor en mal estado. Era una anécdota real de su vida que guionizamos. Pero cuando llegamos a filmar, entre tanta bajada y subida, efectivamente estropeamos el ascensor. Todo en adelante fue, en verdad, un creciente matrimonio entre realidad y ficción, con un ejército fílmico que invadía su verdadera casa y molestaba a sus gatos... pavoroso espejo de lo que hacía su “hija” en la película.

Estábamos preocupados. Bélgica necesitaba —realmente necesitaba—, lo único que no podíamos darle: tiempo. La fabricación de su personaje dependió mucho de lo que ella, sin demasiada dirección, había leído en el guión. Yo disfrutaba cada día, con impacto amateur, del momento en que dejaba de ser Bélgica y en su lugar aparecía la desalentada, tiránica, irónica, pero desesperada Isidora.

Llegó un momento, sin embargo, en que la desesperación fue real: el apuro le alcanzó el alma y tuvimos que parar. “No se puede filmar así”, alegó. Y seguro que no se podía. Pero teníamos que seguir. Conversamos con ella en su pieza,

intentando torpemente calmar su creciente ansiedad. Se sentía sin rumbo, actuando mal, a la rápida, como si fuera una principiante. La dejamos un momento a solas en su pieza con sus preocupaciones. Nos mirábamos Silva y yo sin saber

cómo continuar. Le esperaban días difíciles: bajar una escalera toma tras toma, ser abofeteada, meterse a la pileta del cerro Santa Lucía y tantas otras escenas más.

Unos minutos después, Bélgica salió de su pieza lentamente. Caminó unos pasos hasta la mesa donde yacíamos desesperados y se sentó. Pero en ese pequeño trayecto, recitó algunos diálogos de Shakespeare. Con una voz imponente que llenó ese pequeño set en que habíamos convertido su casa, nos transportó de improviso

“Con una voz imponente que llenó ese pequeño set en que habíamos convertido su casa, Bélgica nos transportó de improviso al mundo del teatro que es toda su vida y nos mostró —por si lo habíamos olvidado o por si ella había creído olvidar—, con quién estábamos trabajando”.

al mundo del teatro que es toda su vida y nos mostró —por si lo habíamos olvidado o por si ella había creído olvidar—, con quién estábamos trabajando. Desplegando un *timing* magistral, se sentó recitando la última de sus alocuciones, y después nos miró con una sonrisa casi ingenua mientras con sus enormes ojos nos invitaba a seguir filmando.

* Periodista, dibujante, guionista, productor y director de cine y televisión. Entre otras destacadas realizaciones (como el programa y la película *31 minutos*, que hizo junto a Alvaro Díaz) fue guionista y co director de la película *Gatos Viejos*, junto a Sebastián Silva.

Dos arquitectos confrontan visiones

EL COSTANERA CENTER: ¿LE SUMA O LE RESTA AL PATRIMONIO DE SANTIAGO?

Por Pablo Álvarez / Ilustraciones de Patricio Roco.

¿Qué hace que un proyecto urbano le agregue o le quite valor a una ciudad? Pocos proyectos han suscitado tanto debate en el último tiempo como la torre y el mall del Costanera Center, en Santiago. Por su tamaño, por su visibilidad, por su impacto. Yves Besançon, socio de la oficina Alemparte Barreda Wedeles Besançon Arquitectos y Asociados, responsables del proyecto Costanera Center, y Sebastián Gray, curador de la reciente XVIII Bienal de Arquitectura 2012 “Ciudades para ciudadanos”, respondieron nuestras preguntas por escrito.



¿Qué valor le agrega la torre del Costanera Center al barrio en que está emplazada y a la ciudad misma de Santiago?

Yves Besançon: El Costanera Center no es solo una torre, es un proyecto que entrega al sector en el que se emplaza los servicios necesarios para una habitabilidad sostenible que ahorre traslados innecesarios a los habitantes del lugar. Este es un centro comercial peatonal cuyos usuarios llegan en transporte público, en bicicleta o caminando y tanto es así que los estacionamientos actuales generalmente no se completan. La concentración de actividades en proyectos de alta densidad es deseable en las grandes ciudades como Santiago, pues evita los largos traslados en automóvil. Está claro que al respecto hay diferentes posturas pero también está claro que las grandes ciudades no pueden desarrollarse sobre la base de crecimientos dispersos e ilimitados.

Que Santiago tenga, además, un edificio iconográfico que sea hoy el más alto de Sudamérica, ubicará a nuestra ciudad capital en los mapas del

mundo, asociada a una imagen de modernidad y vanguardia.

El vértigo de las alturas siempre ha estado presente en la humanidad y ha contado siempre –también– con adeptos y detractores. La torre de Costanera Center ofrecerá a la ciudadanía la posibilidad de sentirse un poco dueña de ella al acceder a su mirador, en la parte más alta, para disfrutar de las mejores vistas de la ciudad.

Sebastián Gray: Al barrio ninguno, como queda en evidencia al caminar por las veredas que rodean las fachadas ciegas del complejo, del que la torre forma parte. Es un centro comercial hermético, inspirado en un modelo de mall suburbano sin mayor consideración por el barrio, en que la actividad debe ocurrir principalmente puertas adentro, negándole a la calle su valor más preciado: la vida pública volcada en la vereda. Distinto habría sido rodear el mall con fachadas abiertas, sobre todo considerando que el proyecto incluyó el diseño urbano circundante. A la ciudad la torre aporta en cuanto ícono moderno y punto de referencia en el horizonte lejano,

aunque desde ciertos ángulos resulta una intromisión en el paisaje natural.

¿Cree usted que la torre Costanera Center genera daños o problemas, en sí misma o en su relación con el barrio? ¿De ser así, qué tan graves son? ¿Cómo podrían haberse evitado o ser compensados?

Y.B.: El edificio no produce daños ni problemas, sino impactos que deben ser mitigados en conformidad a la normativa vigente. Para ello Costanera Center debió realizar una larga tramitación ante una docena de organismos públicos que estudiaron el impacto vial del proyecto, a partir de lo cual se solicitó al propietario efectuar las obras necesarias para mitigar los impactos que este produciría. Las obras de mitigación solicitadas ascendieron a más de 60 millones de dólares, con un valor de US\$ 11.000 por automóvil considerado en el proyecto, el mayor costo de impacto vial que a mí me ha tocado tramitar. Además de lo anterior es un proyecto que como ningún otro, ha tomado en cuenta los impactos peatonales que no están considerados en la normativa vigente, ensanchando al doble las veredas que lo circundan, construyendo una pasarela de más de 70 metros de largo sobre las avenidas Vitacura y Holanda y también ciclovías y estacionamientos para bicicletas tanto en el exterior como en el interior del edificio. Además el proyecto genera beneficios, tanto para el comercio existente como para el tráfico del sector, para los usuarios de las comunas aledañas y para la ciudad en general que puede, en este lugar, satisfacer muchas de sus necesidades diarias.

S.G.: Solo sabremos qué impacto tendrá la torre en su entorno cuando se ocupen completamente sus pisos. El problema típico de un edificio o barrio de oficinas es que los usuarios llegan y salen en el mismo horario, congestionando estacionamientos y calles. En este caso, por su cantidad enorme de usuarios, sería interesante conocer qué estrategias propondrá la administración de la torre para gestionar estos desplazamientos masivos dos veces al día.

La arquitectura de la torre, de César Pelli, me parece bien compuesta, proporcionada, con detalles bellos. No pretende responder a su emplazamiento. Más bien tiene un estilo “internacional”, pues podría estar en cualquier ciudad del mundo, aunque lamentablemente usa un lenguaje

extemporáneo de fachadas herméticas de cristal, el convencional muro-cortina hoy criticado en todo el mundo por ineficiente. La verdadera vanguardia arquitectónica hoy –de la que hay ejemplos en edificios recientes en Santiago– es aquella que expresa la inteligencia de su diseño medioambiental, poniendo en evidencia sus elementos de protección pasiva del sol, de ventilación natural y de eficiencia energética, entre otros.

¿Cuál es su interpretación de la magnitud del debate y del encono que ha desencadenado la torre Costanera Center en sus detractores? ¿A qué se debe?

Y.B.: Yo no he sentido encono en las opiniones vertidas por algunos, siempre las hemos recibido con interés y con humildad. Creo, sin embargo, que muchas veces han sido hechas desde la desinformación y la ignorancia del proyecto mismo. Y que si los expertos que opinan conocieran realmente el proyecto, entenderían muchas cosas que se critican y su opinión sería distinta. Pienso también que no es bueno hacer crítica lanzando opiniones al voleo y sin mucho fundamento. De hecho, el Costanera Center se inauguró y, tal como lo afirmé siempre, no hubo caos alguno. Muy por el contrario el tráfico se vio clara y objetivamente aliviado con las obras que realizamos, como los nuevos puentes y calles, la pasarela de 75 metros de largo sobre las avenidas Vitacura y Holanda, y los accesos vehiculares desnivelados que impiden el cruce con peatones y que se anticipan a los nudos viales conflictivos. Todo lo anterior fue estudiado por verdaderos expertos que utilizaron mucho tiempo para proponer el proyecto de la vialidad y de los accesos que se construyeron.

S.G.: Creo que a estas alturas, tras décadas de frustraciones, existe un rechazo visceral de la ciudadanía hacia una manera de hacer ciudad caracterizada por la soberbia de los gestores inmobiliarios y la falta de información sobre proyectos que interesan a todos por su gran impacto. Los gestores inmobiliarios asumen la actitud de hacerle un favor al país por el mero hecho de invertir, sin importar la calidad de lo que hagan, mientras el Estado tampoco parece interesarse en incorporar la ciudadanía en las decisiones que afectan su hábitat. Este fue un caso ejemplar de secretismo: las críticas o emplazamientos que surgieron se contestaron siempre de manera

sumaria, limitándose al ámbito de lo legal o reglamentario, sin jamás hacerse cargo de aspectos urbanísticos o arquitectónicos. Y las inmobiliarias evitan a toda costa compartir información sobre sus proyectos para evitar debates que podrían entorpecer el proceso.

¿En virtud de qué consideraciones pudo aprobarse, en este caso, un proyecto de edificación cuya altura superaba tan exageradamente la de todas las construcciones vecinas?

Y.B.: La pregunta en sí misma es parte de la desinformación respecto del proyecto. El terreno cuenta con una ordenanza especial llamada “Seccional CCU” aprobada en los años 80, que no fija alturas ni constructibilidades máximas. Le aclaro que en ese entonces la mayoría de las comunas contaban con ordenanzas similares. Por lo tanto no son “consideraciones” sino normas absolutamente vigentes y legalmente aplicadas.

S.G.: Como dije, falta de participación ciudadana en un proyecto de trascendencia metropolitana sumada a la indiferencia de autoridades involucradas, incluidos municipios y ministerios. Aunque la Contraloría General de la República sancionó en



2011 a tres funcionarios de la Dirección de Obras Municipales de Providencia por “acto administrativo viciado” al permitir las obras sin el permiso respectivo, dichas sanciones no tuvieron ningún efecto práctico. También hay quienes reclaman que se interpretó mañosamente el cálculo de la rasante que permitió establecer la altura máxima.

¿Juzga usted apropiados el diseño y las superficies de espacio público que, considerando su envergadura, la torre Costanera Center le entrega a la ciudad?

Y.B.: El terreno original tiene 54.500 m² de superficie y el proyecto entrega al espacio público cerca de 8.500 m² (más de un 15%) a título gratuito, cifra que no es menor. Esto se ha materializado en plazas, nuevas calles y ciclovías, todas financiadas por el proyecto. Además, el ancho de las veredas que circundan el edificio es de 11 metros en promedio, un 100% mayor a las veredas existentes previamente. El interior de un centro comercial como este, único en Sudamérica, entrega vastas superficies para uso público al más puro estilo de las apreciadas galerías comerciales que cruzan en todas direcciones el centro de la ciudad de Santiago. No veo porqué esto no es valorado, ¿será porque se quiere que en Providencia se viva como hace 50 años, en casas con jardín? La ciudad debe densificarse para ser sustentable. No podemos seguir pensando en ciudades dispersas en los tiempos que corren. La tradicional manzana del centro de Santiago tiene cerca de 120 x 120 metros y está constituida, como toda ciudad, por edificios de edificación continua de 41 metros de altura. Costanera Center tiene esa misma altura en su placa

comercial continua y equivale a cuatro manzanas del centro cívico santiaguino. Piense usted que en los primeros tres meses Costanera Center recibió siete millones de visitas. ¿Qué tanto más público que eso puede llegar a ser un edificio que recibe tal cantidad de gente?

S.G.: A nivel de suelo el espacio es pobre. El perímetro del complejo ofrece escasa actividad en la vereda, algo inexcusable en un barrio con la historia y el potencial de uso que este tiene. El espacio que enfrenta la avenida Andrés Bello y los parques del río Mapocho es particularmente nefasto, dedicado exclusivamente al acceso de vehículos, sin lugar para el peatón, lo que además malogra el ambicioso proyecto urbanístico de Providencia de convertir la Costanera en un *boulevard*.

Balanceando costos y beneficios, ¿considera usted factible y deseable que otros proyectos de similar naturaleza y escala se desarrollaran en el mismo sector? ¿O en otro? ¿De qué dependería que así fuera?

Y.B.: Siempre he sido partidario de una ciudad densificada y no dispersa. Los traslados largos en automóvil son contaminantes y es bueno estar concentrados para utilizar más transporte público, bicicleta o caminar,

lo que solo es posible en áreas densamente construidas. Esto se puede constatar en el edificio Costanera Center, al que una gran mayoría accede sin usar el automóvil.

El crecimiento de las áreas urbanas es inevitable y como en Chile más del 85% de la población vive en ciudades, para responder a ese crecimiento solo hay un camino viable: densificar y planificar las ciudades. Edward Glaeser señala en su libro *El triunfo de las ciudades* que “la ciudad es el mejor lugar para vivir”, pues allí es donde nos desarrollamos, trabajamos, socializamos, crecemos, estudiamos, aprendemos y somos más personas y más ciudadanos. Las torres son inevitables por más que queramos vivir en casas con jardín, lo que es cada vez menos factible en ciudades con más de seis millones de habitantes.

S.G.: Por ningún motivo en el mismo sector, donde la vialidad nunca podrá ser plenamente resuelta, dado el nudo geográfico del río y el cerro. Se trata de una zona que ya está al límite de sus posibilidades, para la cual se discuten permanentemente una variedad de “soluciones parche” complicadas y carísimas. En otras zonas de Santiago sí podrían haber sectores muy densos, como en Avenida Kennedy entre Américo Vespucio y Estoril, en la Avenida Norte Sur, en el entorno de Américo Vespucio, en Balmaceda frente al Parque de Los Reyes y en numerosos otros subcentros urbanos que están emergiendo.

¿Cree usted que son apropiadas las actuales instancias y mecanismos con que cuenta la ciudad de Santiago y cada una de sus comunas para evaluar y decidir sobre sus nuevas construcciones? Si no



lo cree así, ¿cómo debieran tomarse estas decisiones? En particular, ¿qué rol debieran tener los vecinos en determinar la evolución futura de un barrio?

Y.B.: En primer lugar no podemos hablar de “instancias o mecanismos”. En nuestro país hay normas y leyes con sus respectivos reglamentos que los chilenos respetamos y aprobamos en forma democrática antes de ser aprobados para su aplicación. Esas son las reglas del juego, si no nos gustan hay que cambiarlas democráticamente y no mediante funas y populismos. Se habla como si no tuviéramos normativa y como si acá se hiciera lo que cada cual quiere discrecionalmente. No es justo referirse a un proyecto cuando no es del gusto del que lo critica como si no respetara las normas y se hubiera hecho a la mala. Esto es como si viviéramos en un país corrupto y sin leyes.

En cuanto a la legislación vigente, por supuesto que habría que mejorarla en su conjunto y celebro la creación de la Comisión Presidencial que preside Antonia Lehmann, que hará propuestas al respecto. Entre ellas pensar una normativa clara para los impactos viales en la que todos paguen los impactos por igual y no se la cargue la mano a unos más que a otros. O considerar en los impactos a los peatones y ciclistas. También instituir la figura de un “arquitecto mayor” que pueda coordinar la planificación y normativa urbana en ciudades como Santiago, con 37 comunas de las cuales 26 están dentro del radio urbano pero cada una solo se mira su propio ombligo sin preocuparse por el resto de la ciudad. Tener planes de reforestación y aumentar las áreas verdes, entre otras cosas. Los vecinos tienen atribuciones que deben utilizar y son suficientes. La llamada participación ciudadana no debe confundirse con un cogobierno ciudadano, para ello elegimos a nuestras autoridades que nos representan y si no nos gusta como lo hacen las cambiamos en la próxima elección. El mejor proyecto es aquel que, una vez abierto al público, es aprobado

por la ciudadanía tal como fue concebido y pensado por sus autores. Los ciudadanos deben tener derechos y obligaciones: respetar los espacios públicos y después exigir, cuidar los árboles y luego quejarse, mantener los monumentos limpios y no ensuciarlos, entre muchas otras acciones.

S.G.: Todo proyecto de un cierto impacto en la vida de los vecinos debe ser consultado y consensuado. Hacer esto bien requiere informar y capacitar a los vecinos, y hacer negociar productivamente a todos los actores involucrados, un proceso cívico que demanda tiempo y recursos. Un Estado responsable se hace cargo de lo anterior, considerando que los beneficios suelen superar largamente a los costos: mayor sentido de pertenencia, mayor agrado, belleza y mayor pluralismo en la ciudad. Otro aspecto fundamental es el rol del gremio de los arquitectos y urbanistas en la formulación de las normas de urbanismo y construcción, y en la tuición ética del ejercicio profesional, algo hoy prácticamente inexistente. Las normas actuales están concebidas para satisfacer los intereses del poderoso gremio de la construcción, que exige falazmente y sin pudor la mayor libertad posible en el uso del suelo y la mayor extensión posible de la ciudad.

En el desarrollo de la ciudad, ¿qué elementos cree usted que debieran ser planificados –y por quiénes– y cuáles debieran ser librados a la espontaneidad del mercado?

Y.B.: En nuestra normativa actual tenemos más reglas que real planificación. La planificación no es fácil: las ciudades crecen y se desarrollan a mayor velocidad que los estudios de planificación. Un “arquitecto mayor”, con atribuciones y autoridad, sería muy eficiente en la planificación y en el posterior control de su cumplimiento por parte de los municipios. No me parece que la planificación deba ser entregada a la espontaneidad ni a los intereses del mercado, pues no ayuda a

un crecimiento ordenado. Como tampoco ayudan las políticas excluyentes de algunos (muchos) municipios en los que se ha decidido controlar con artimañas la densidad de construcción para beneficio de una elite. En algunos mediante densidades legales, pero con limitaciones en la cantidad máxima de estacionamientos; en otros, disminuyendo las densidades pero manteniendo los parámetros de construcción. Con medidas como estas estamos claramente discriminando a los jóvenes o a los viejos, grupos ambos que requieren de departamentos de menos superficie. O se les está diciendo a los pobres que se vayan a la periferia. Estas políticas discriminadoras y excluyentes están matando nuestras ciudades que no son integradoras y permiten la formación de ghettos que estigmatizan y han maltratado a varias generaciones de chilenos.

S.G.: La mejor ciudad es siempre la más planificada. Es cosa de pensar en las ciudades que admiramos en el mundo. Incluso Nueva York, con sus rascacielos, tiene una planificación diez veces más reflexiva y estricta que las ciudades chilenas. El gran impedimento de Santiago es su administración dispersa en más de 30 municipalidades, cada una un pequeño feudo político, con presupuestos muy desequilibrados. Si bien una única autoridad electa no parece posible, al menos se debe instituir un consejo metropolitano que garantice una gestión visionaria y coherente.

El mercado espontáneo jamás producirá una ciudad armónica, sobre todo considerando que la codicia y la ignorancia pueden afectar por igual a particulares, autoridades e inversionistas. Para el mercado, la planificación es un estorbo. El mercado sin controles es intrínsecamente perverso para la ciudad, porque se preocupa solo de la rentabilidad financiera a corto y mediano plazo, pero jamás de sus consecuencias urbanas. Los irreversibles ultrajes a Castro, costanera de San Antonio, costanera de Puerto Montt, centro histórico de Iquique, Santiago Poniente y plan de Valparaíso así lo demuestran. P





Papelucho. Inscripción número 11.839. Año 1948.

La inscripción de la obra

Desde *Papelucho* hasta los *Antipoemas* de Nicanor Parra —pasando por *Si vas para Chile* y la frase “Estamos bien en el refugio los 33”—, las más variadas obras del espíritu humano que quieren ser protegidas por sus autores en Chile deben ser inscritas en el Departamento de Derechos Intelectuales. Un paso indispensable para proteger la integridad de la obra y cautelar que sus autores reciban los beneficios económicos asociados a su uso.

Por equipo PAT / Imágenes Colección Biblioteca Nacional, Archivo Fundación Marcela Paz , HBO y Claudio di Girolamo.

Cuando oímos hablar de patrimonio, lo primero que acude a nuestra cabeza son imágenes como las de un caserón de adobe en Cobquecura o el imponente edificio del Museo Nacional de Bellas Artes, palpables y sorprendentes materializaciones de los más tangibles bienes. Pero no todo es tangible en materia de patrimonio: también aquello impalpable por naturaleza tiene su parte —y no periférica— en todo esto. Se trata de las creaciones artísticas e intelectuales, entre las que se cuentan las obras musicales, las películas y los poemas, por ejemplo.

Cumpliendo un mandato legal desconocido por muchos, el Departamento de Derechos Intelectuales de la Dibam es el responsable de llevar el registro de los derechos de autor en nuestro país. La gestión comercial de estos es realizada por otras entidades

tales como la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) o la Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales (ATN), por nombrar algunas.

Desde canciones de Violeta Parra, las aventuras de *Papelucho* y la última temporada de una serie televisiva, una gran variedad de obras nacionales pasan por el Departamento de Derechos Intelectuales. Aquí, algunas anécdotas de su inscripción.

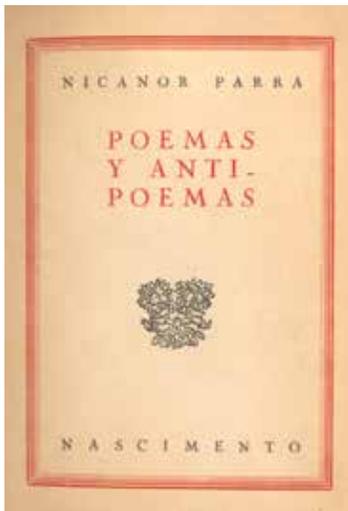
PAPELUCHO

Sin duda, este es el libro infantil chileno por excelencia, con cientos de ediciones en Chile y traducciones al francés, japonés, griego, italiano e inglés, escrito por Marcela Paz (cuyo nombre real era Ester Huneeus) y publicado por primera vez en 1947. Las ilustraciones de su protagonista, un niño de ocho años de clase media, con pelos parados y dientes

separados, fueron hechas por Yolanda Huneeus, hermana de la autora.

Papelucho, que inició una larga y exitosa serie de 12 libros, se registró al año siguiente de su primera edición realizada por la editorial Rapa-Nui S.A. Así lo ilustra la fotografía adjunta. Actualmente, los dueños de los derechos reciben constantes peticiones de incluir extractos de *Papelucho* en textos escolares, para los que suelen autorizar fragmentos de cerca de 200 palabras.

Si alguien quiere usar este libro con fines de lucro, como en la película *Papelucho y el marciano*, de Cineanimadores, estrenada en 2007, los “dueños de *Papelucho*” firman un contrato en el que se estipula una revisión previa antes de aprobar el proyecto. “Hay que cuidar a este cabrito. O si no, podrían convertirlo en un marihuanero, por ejemplo”, dice Paula Claro, hija de Marcela Paz.



Poemas y Antipoemas. Inscripción número 16.353. Año 1954.



Serie de TV *Prófugos*. Inscripción número 217.758. Año 2012.

POEMAS Y ANTIPOEMAS

La publicación del libro *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra estuvo rodeada de polémicas. En 1953 el poeta envió tres obras al concurso de poesía del Sindicato de Escritores de Chile (SECH): los *Poemas*, los *Antipoemas*, y los *Cantos a lo humano y a lo divino*, todas firmadas con el seudónimo “Juan Nadie” y usando como nombre real el también ficticio de “Rodrigo Flores”.

Cuando ganó los tres primeros lugares, su sentido del humor se convirtió en un problema. El presidente del Sindicato, Benedicto Chuaqui, vivo ejemplo de la seriedad con que pueden tomarse a sí mismo los escritores, consideró que Parra se había burlado del jurado y amenazó con quitarle el premio. El autor quiso retirar sus poemas, a lo que Chuaqui retrucó afirmando que ya no le pertenecían a él y que se publicarían con o sin su consentimiento. Para bien de la posteridad, terminaron poniéndose de acuerdo y en 1954 se publicó el afamado libro *Poemas y antipoemas*.

Para evitar nuevos conflictos, ese mismo año Violeta Parra fue a inscribir los derechos del libro, en representación de su hermano. Notable gesto de amor de hermana, considerando que la folclorista nunca se preocupó de inscribir sus propias obras, lo que sería hecho por su hija Isabel en 1968.

SI VAS PARA CHILE

Enrique Motto Arenas, conocido como Chito Faró, escribió *Si vas para Chile* en 1942, mientras se encontraba en Argentina. En la canción da instrucciones para llegar a la casa de su amada, que originalmente quedaba en Los Andes y no en las Condes, pujante y urbana comuna que en ese entonces apenas era algo más que chacras y acequias. La letra original decía: “El pueblito se llama Los Andes / y está junto a los cerros y al cielo”.

Faró, que vivía de vender sus canciones, intentó hacer un trato con la municipalidad de Los Andes, pero no prosperó. Ingenioso y emprendedor, volvió a probar suerte en una comuna

—Las Condes— que, para su fortuna, le demandaba mínimos cambios en la letra de su vals. Esta vez le fue bien. Decidieron comprarle su obra y la letra de la canción cambió para siempre a la versión que hoy conocemos. Fue en 1955 cuando este músico inscribió los derechos de *Si vas para Chile* junto a los de otras de sus composiciones.

PRÓFUGOS

La serie *Prófugos*, transmitida por HBO Latinoamérica, muestra una fallida operación de narcotráfico en nuestro país. Su primera temporada tuvo muy buenas críticas valiéndole, incluso, una nominación a la mejor serie internacional de TV en el Festival de Cine de Ginebra.

Para proteger la segunda temporada de la serie *Prófugos*, el 13 junio de 2012 HBO *Ole Acquisitions* inscribió los derechos de esta serie televisiva realizada íntegramente en Chile. Como debían dejar copias de todos los capítulos que aún no son estrenados, le pidieron al Departamento de Derechos



Diego Barros Arana. Autor de la *Historia General de Chile*. Inscripción número 41. Año 1903.

Derecha: Boceto del trofeo de la gaviota del Festival de Viña. Inscripción número 43.873. Año 1975.

TROFEO GAVIOTA DE PLATA
FESTIVAL DE LA CANCIÓN
VIÑA DEL MAR - 1969
CLAUDIO DI GIROLAMO

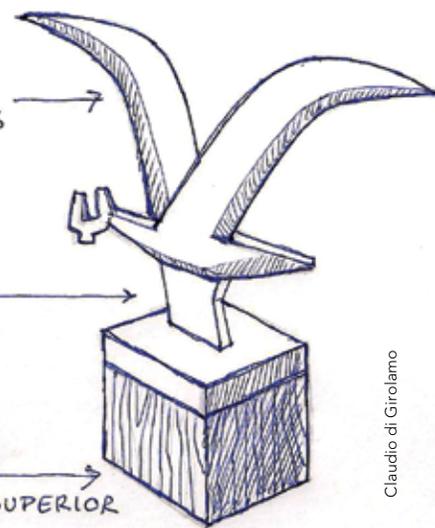
PRIMER DISEÑO ORIGINAL
INSPIRADO EN LA FIGURA DEL
AFICHE DEL 10º FESTIVAL,
DISEÑADO POR MÍ.

* LA FIGURA
EN ALUMINIO TRATADO
CON ARISTAS BRILLANTES
BRUNIDAS

SOPORTE
ACRILICO
TRANSPARENTE

BASE MACIZA
MADERA ALERCE

TERMINACIÓN SUPERIOR
ALUMINIO



Intelectuales que los guardara en la caja fuerte para evitar cualquier filtración al público. Ahí quedaron, junto a las composiciones de Violeta Parra y otros tesoros de la creación chilena.

EL PAPELITO DE LOS MINEROS

“Estamos bien en el refugio los 33”. Escrito con un plumón en un dramático color rojo por el minero perforista José Ojeda, el papelito que el 22 de agosto de 2010 confirmó que los mineros atrapados hacía 17 días en la mina San José estaban vivos, le devolvió el alma al cuerpo a todo el país convirtiéndose, de paso, en la frase escrita más conocida en Chile en el último tiempo. Tanto así, que fue incluida entre las diez frases del año por la BBC.

Viendo que el papelito estaba siendo utilizado por el presidente Sebastián Piñera en una gira a Europa, el escritor Pablo Huneeus inscribió a nombre de Ojeda los derechos de la frase. “A mí me interesaba la palabra escrita como bien protegido. Es muy importante estimular y proteger las creaciones del intelecto. La

Armada le pidió a José su autorización para utilizar la frase en un brazalete, por ejemplo. El Presidente, en cambio, no lo hizo; tampoco le pagó por el uso de un eslogan por el que las agencias de publicidad cobrarían miles de dólares”, dice el autor que recibió a Ojeda en su casa cuando salió de la mina y le entregó el certificado de inscripción.

GAVIOTA DE VIÑA

Era 1969 cuando se celebraban los diez años del Festival de Viña y su director Carlos Ansaldo buscaba a alguien que le diseñara un símbolo para el evento. Andrés Rillón le recomendó a Claudio di Girolamo, su compañero en el grupo de teatro Ictus, quien inmediatamente pensó en las gaviotas, tan características de la ciudad jardín, y en la letra “v” de victoria que formaban sus alas desplegadas hacia el cielo.

Durante años, el artista fabricó a mano en su taller de Bellavista el número exacto de gaviotas que se usarían en el festival, usando placas de aluminio recortadas con meticulosa precisión para

cautelar la forma y dimensiones finales de la pieza. Sin embargo, veía su creación multiplicada en todos lados. “Colgaban en las micros unas gaviotas gordas muy feas”, recuerda.

Finalmente, en 1975 inscribió la obra y años después le vendió los derechos a la Municipalidad de Viña. “Hoy la gaviota se ha transformado más en un objeto de joyería que en una escultura, con mucho brillo y formas más redondeadas”, dice.

HISTORIA GENERAL DE CHILE

Fue en 1903 cuando Diego Barros Arana inscribió los dos últimos tomos de su *Historia general de Chile*. Es posible que los 14 tomos precedentes también hubieran sido protegidos, pero hoy no se tiene registro de ello. Pero en derechos intelectuales, al igual que en tantas otras materias, nada es para siempre. Hoy, quien quiera utilizar esta obra ya no debe solicitar autorización de uso pues, transcurridos más de 70 años de la muerte de su autor, la obra de Barros Arana ya pasó a ser de dominio público. P



Las más de siete vidas del

PALACIO PEREIRA

Ni el abandono, ni los terremotos, ni los vaivenes inmobiliarios han logrado derribar el Palacio Pereira, una elegante —aunque hoy muy dañada— mansión neoclásica de fines del siglo XIX, ubicada en pleno centro de Santiago. Adquirida hace poco por el Estado de Chile, será por fin restaurada para albergar a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) y al Consejo de Monumentos Nacionales (CMN).

Por María José Egaña H. / Fotografías de Cristián Domínguez, Archivo Cecilia Puga, Archivo Consejo de Monumentos Nacionales y Archivo de Arquitectura Chilena (ARDACH).



“Peligro de derrumbe” rezaba hasta hace poco un cartel colgado en una de las paredes del llamado Palacio Pereira, uno de los tantos edificios patrimoniales en mal estado de nuestra capital. Emplazado en la esquina suroriente de la manzana conformada por las calles Huérfanos, San Martín, Compañía y Manuel Rodríguez, aún luce imponente, a pesar del paso del tiempo, los saqueos, los terremotos y un accidentado ir y venir de acciones de protección patrimonial.

Aunque su nivel de deterioro alcanza lo ruinoso —basta mirarlo—, todavía logra lucir las bondades de su arquitectura y el espíritu de grandeza que inspiró su construcción, realizada en una época de bonanza por la explotación del salitre en el Norte Grande y cuando la referencia obligada de las élites era la cultura europea y reinaba en Chile el aprecio por la arquitectura francesa.

Su abandono por más de treinta años no solo llegó a poner en peligro a los transeúntes del lugar —muchos peatones le hacen el quite cruzando la calle—, sino que también lo fue transformando paulatinamente en todo un símbolo de la compleja problemática que ha revestido la protección patrimonial en nuestro país.

Pero la historia es larga.

SI LAS PAREDES HABLARAN

Cincuenta mil pesos de la época habría sido la cifra que pagó en 1872 don Luis Pereira Cotapos a doña Juana Varela por un solar agrícola de 2.500 m² ubicado en el límite poniente de la ciudad, para instalar allí la residencia de su familia, conformada también por la señora Carolina Iñiguez Vicuña —una reconocida *sociabilité* de la época— y sus diez hijos.

Pereira —quien era hijo del coronel argentino Luis José Pereira de Arguibel, uno de los integrantes del Ejército Libertador— era un reconocido y exitoso abogado, político y hombre de negocios. Miembro del Partido Conservador, fue ministro de Relaciones Exteriores, diplomático en Francia, miembro de la Junta Directiva de la Universidad de Chile, diputado y senador. Además, estuvo ligado a grandes emprendimientos mineros y agrícolas, como el descubrimiento del yacimiento Caracoles y la fundación de la Viña Santa Carolina.

Siguiendo la moda de la época, Pereira encargó el diseño de su nuevo hogar al arquitecto francés Lucien Ambroise Hénault, discípulo de la École de Beaux Arts de París que había llegado a Valparaíso casi veinte años antes por iniciativa del Almirante Blanco Encalada, a quien había conocido restaurando castillos en el norte de Francia cuando este último era ministro plenipotenciario.

Ya en aquellos años, Hénault era un destacado arquitecto que no solo se había hecho conocido en nuestro país por instalar la primera galería de arte en la capital, sino también por su maestría para reinterpretar el clasicismo francés. De su autoría son varias de las mansiones familiares de la época

y otros tantos importantes edificios públicos, tales como el Teatro Municipal de Santiago, el ex Congreso Nacional, el

Pasaje Bulnes, la Casa Central de la Universidad de Chile, el Portal Fernández Concha y el Palacio de Tribunales.

En 1874 concluyó el Palacio Pereira, un hermoso volumen de edificación continua, con un doble juego de columnas en sobrerrelieve —de orden jónico en el primer piso y corintio en el segundo—, un frontón triangular con un motivo decorativo y ventanas con arcos de medio punto que rematan los vanos del primer nivel, protegidas por rejas de fierro fundido. Frontones triangulares y en segmento de arco decoran los dinteles de las puertas y ventanas del segundo piso, realizadas por balcones.

En su interior, una galería en forma de cruz latina —que termina en un patio— divide el primer piso en cuatro sectores de iguales dimensiones, tres de los cuales tienen cubiertas de vidrio. El primer piso albergaba los salones, los comedores, la biblioteca y la sala de música. El segundo piso, los dormitorios.

Cuando la señora Iñiguez murió en 1932, trece años después que su marido, heredó el palacio familiar su hijo Julio Pereira, quien se lo vendería luego al Arzobispado de Santiago (además de comprar y remodelar otro palacio a pocas cuadras, en la Alameda con Nataniel Cox, hoy sede de la CUT y también en peligro de demolición).

Esta venta puso fin a la grandiosa vida familiar del Palacio Pereira, inaugurando un nuevo capítulo, largo y accidentado, en la existencia de este edificio.

El Arzobispado lo utilizó como sede hasta 1942, año en que lo vendió a la Caja de Empleados Públicos y Periodistas. En 1960 lo adquirió la Inmobiliaria San Luis, para utilizarlo como galería comercial por un tiempo y arrendarlo, luego, al Ministerio de Educación, que lo transformaría en el Liceo de Niñas N^o 3, que funcionó ahí hasta 1968. Ironías de la conflictividad social de la época, de haber nacido como mansión de la elite chilena pasó, en ese año, a ser ocupado por un grupo de jóvenes pertenecientes al MIR, por lo que en 1973, tras el golpe de Estado, fue allanado en busca de armas.

Un año más tarde fue declarado Monumento Nacional, pero en 1975 fue desafectado a petición de sus propietarios, que argumentaron el estado ruinoso en el que se encontraba.

En 1981 fue comprado por la Inmobiliaria Maullín, de propiedad del empresario Raúl del Río, con la intención de levantar allí un conjunto de oficinas. Pero su proyecto nunca pudo concretarse, pues a los pocos meses fue nuevamente declarado Monumento Nacional.

SI LOS TRIBUNALES HABLARAN

Desde que recibió, por segunda vez, la investidura legal que lo colocaba al alero de la protección estatal, el Palacio Pereira fue objeto de una larga seguidilla de litigios entre su dueño y el

Vista del Palacio Pereira desde Avenida San Martín, circa 1950.



La accidentada historia del Palacio Pereira, encarna las limitaciones de la Ley de Monumentos Nacionales, que se espera modificar con el nuevo proyecto de ley que ingresará al Parlamento en fecha próxima, junto con el de la creación de la nueva institucionalidad cultural.



Arriba: Vista del Palacio Pereira desde Avenida San Martín, circa 1950.
Abajo: Vista actual del Palacio Pereira, esquina de calle Huérfanos con Avenida San Martín.



Cristián Domínguez

Estado de Chile, claro reflejo de los problemas de la legalidad vigente en materia de protección de patrimonio. Como por ejemplo que, aunque se reconoce el beneficio público que percibe la sociedad al contar con un inmueble patrimonial, la ley hace responsable solo a su propietario de la tarea de conservarlo debidamente, prohibiéndole, además, realizar transformaciones o reparaciones sin previa autorización del Consejo de Monumentos Nacionales.

Enfrentados en tribunales, los dueños del Palacio defendían su derecho a la propiedad privada y a las eventuales rentabilidades económicas asociadas a su uso, mientras que el Estado velaba por el cuidado del patrimonio, ciñéndose a lo establecido en la Ley de Monumentos Nacionales (Nº 17.288, de 1925 y con una única modificación en 1970).

Numerosos abogados y recursos legales se sucedieron durante años. En ocasiones, el Estado demandó al propietario por no cumplir con el cuidado estipulado en la Ley. En otras, intentó comprarle o permutarle el inmueble. Los propietarios, por su parte, solicitaron su desafectación de la categoría de monumento o una indemnización por las pérdidas económicas que implicaba el no poder utilizarlo a su libre arbitrio. El caso llegó hasta la Corte Suprema y la Contraloría General de la República.

Ese era el contexto cuando los dueños desarrollaron un proyecto arquitectónico que, según ellos, salvaguardaría el valor patrimonial del Palacio Pereira y generaría, a la vez, la rentabilidad suficiente para financiar su restauración.

El diseño, obra del arquitecto Gonzalo Martínez Urquidí, proponía una renovación de la fachada y los salones interiores, además de una torre de 23 pisos en el lado norte del terreno. Fue aprobado en el 2009 por el Consejo de Monumentos Nacionales, lo que no hizo más que detonar otro capítulo en esta batalla, suscitando de inmediato una férrea oposición

—incluida la del Colegio de Arquitectos— que aducía que el proyecto privilegiaba cánones económicos por sobre los valores de rescate patrimonial. En la Dirección de Obras de la Municipalidad de Santiago y en la SEREMI de Vivienda y Urbanismo, en tanto, nunca otorgaron los permisos de edificación correspondientes.

En una otra vuelta de esta sinuosa historia, los propietarios ingresaron al Consejo de Monumentos Nacionales, en 2010, un nuevo proyecto arquitectónico que modificaba el anterior, aunque mantenía la torre de oficinas. Pero vino el terremoto y el cambio de gobierno.

LA RECUPERACIÓN DEL PALACIO

Entre las nuevas autoridades gubernamentales, comenzó a crecer la idea de comprar el Palacio Pereira para darle un buen desenlace a esta dilatada y problemática historia.

“Cuando asumimos, el terremoto era muy reciente, por lo que no era oportuno presentar un proyecto de esta naturaleza. Pero ya pasado un tiempo, se hizo pertinente y necesario para rescatar el inmueble de su deterioro, como también para simbolizar lo que debe ser la recuperación patrimonial y hacer eco de la potencia que tiene el patrimonio para la ciudadanía”, cuenta Magdalena Krebs, directora de la Dibam.

Con el respaldo del gobierno y con el proyecto para la compra, restauración y ampliación del Palacio, se reanudaron las negociaciones con los propietarios. Esta vez sí hubo acuerdo. El 30 de diciembre del 2011 el Palacio Pereira fue comprado en 1.179 millones de pesos por el Ministerio de Bienes Nacionales, que en abril del 2012 lo destinaría a servir de sede a la Dibam y al Consejo de Monumentos Nacionales, adelantándose a lo que será la nueva institucionalidad del patrimonio, que busca integrar ambas entidades en una dirección de patrimonio cultural, al alero del Ministerio de Cultura.

“Si bien no fue fácil llegar a un acuerdo económico, esta vez se cambió el tono de la discusión. Asumimos con los propietarios una responsabilidad compartida en el deterioro del Palacio, producto de la falta de compensaciones o incentivos del Estado para garantizar su cuidado. Esto hizo posible que bajaran sus expectativas iniciales y se diera la nota alegre, lo que les agradecemos”, afirma Emilio de la Cerda, secretario ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales.

La restauración del Palacio Pereira puede leerse como un referente icónico de política patrimonial. Porque se está rescatando un valioso edificio desde un profundo estado de deterioro, porque será sede de la nueva institucionalidad patrimonial del país y porque el proyecto contempla espacios abiertos a la comunidad, de manera que se convierta en un polo cultural que revitalice el entorno.

Y, por último, porque su accidentada historia encarna, precisamente, las limitaciones de la Ley de Monumentos Nacionales, que se espera modificar con el nuevo proyecto de ley que ingresará al Parlamento en fecha próxima, junto con el de la creación de la nueva institucionalidad cultural.

Para rehabilitar el edificio, la Dibam convocó a un concurso internacional de arquitectura, organizado por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y patrocinado por el Colegio de Arquitectos. En él se pedía crear una propuesta de intervención contemporánea, que articulara la innovación con el respeto al edificio existente y que empleara materiales, tecnologías y lenguajes modernos, convirtiéndolo en un referente en materia de rescate patrimonial.

Se recibieron 31 propuestas, cuatro de ellas del extranjero (dos de España, una de Colombia y otra de Italia). Luego de tres días de intensa deliberación, el jurado eligió por consenso a los ganadores. El propio presidente Piñera anunció los resultados en el contexto de la reciente XVIII Bienal de Arquitectura y Territorio: Cecilia Puga, secundada por los arquitectos Paula Velasco y Alberto Moletto, fue la ganadora, adjudicándose los 40 millones de pesos correspondientes al primer premio y los otros 210 millones para invertir en el trabajo que implica el desarrollo del proyecto arquitectónico. Tomás Prado y Cristián Undurraga obtuvieron el segundo y tercer premio, respectivamente, mientras que Pedro Alonso y Albert Tidy se quedaron con las menciones honoríficas.

“Esperamos que se replique el modelo de trabajo en el futuro, pues hemos logrado alinear a todas las instancias gubernamentales necesarias para, junto con rescatar la edificación histórica, darle valor a la arquitectura pública a través de un concurso que buscó seleccionar la mejor arquitectura del siglo XXI”, afirma Magdalena Krebs.

Habrá que esperar al menos hasta fines del 2015 para visitar el restaurado Palacio Pereira. Es de esperar también que entonces contemos con una renovada Ley de Monumentos Nacionales que garantice una larga vida a este y todos nuestros monumentos. P



Ilustración de la propuesta de la arquitecta Cecilia Puga, ganadora del concurso para restaurar el Palacio Pereira.

EL PROYECTO GANADOR

“El paso del tiempo ha dado al edificio lo que el Romanticismo llamaba ‘lo sublime’, donde el efecto material ofrece al observador una comprensión directa del tiempo, inspirando respeto y veneración [...] La condición del Palacio es única en Santiago; su presencia decaída es un espejo para la ciudad moderna y sus cualidades estéticas, una medida del progreso social y cultural”, son algunas de las observaciones de Cecilia Puga en la fundamentación de su proyecto.

Al identificar los desafíos que se propuso enfrentar con su propuesta, la arquitecta destaca el “intentar una reconciliación entre dos posiciones potencialmente antagónicas: conservación y renovación. El modo en el que estos dos conceptos se articulan en la intervención resulta crucial para inyectarle vida al edificio, envolviendo, protegiendo e incorporando su condición de ruina.”

El proyecto contempla dos fases de intervención. Por una parte, la restauración del edificio patrimonial, respondiendo a la simetría propia del *Beaux Arts* y recuperando sus principales piezas simbólicas y los distintos salones interiores. Y, por otra, la construcción de una nueva obra, un edificio de cinco pisos rodeado por estructuras de elementos ligeros que simbolizan un entramado de andamios, aludiendo a una obra en constante proceso y enfatizando la condición temporal y dinámica de la recuperación patrimonial.

En cuanto a su uso, el primer piso estará abierto al público y tendrá un café, un auditorio, un centro de documentación y una galería para exposiciones dedicadas al patrimonio cultural.

Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile

El patrimonio científico, técnico y profesional del país

Desde Claudio Gay a Andrés Bello, pasando por Vicente Pérez Rosales y Alberto Hurtado, entre muchos otros, conforman el selecto grupo de autores reunidos en este inédito y ambicioso proyecto editorial de 100 volúmenes, que rescata obras claves en la construcción intelectual y material de Chile.

Por Rafael Sagredo Baeza*

Con la aparición de los últimos cuatro tomos de la colección, correspondientes a la Geografía económica de Chile de la CORFO (publicada originalmente entre 1950 y 1962), se completan los 100 volúmenes¹ de esta extensa colección y se ilustra, de paso, cómo aquello que la sociedad considera “su historia” es algo que cambia en el tiempo, ampliándose para incluir cada vez nuevos temas, actores y registros que complementen lo conocido y contribuyan a hacer más comprensiva nuestra evolución como sociedad.

La *Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile* es una iniciativa cultural, patrimonial y educativa implementada por los emprendedores de la Cámara Chilena de la Construcción, los académicos de la Pontificia Universidad Católica de Chile y los profesionales de la Biblioteca Nacional. Surgió para celebrar el Bicentenario de la República de Chile a través de una iniciativa que rescatara el pasado científico, técnico y profesional del país, proyectándolo hacia el futuro en una obra perdurable. Hoy, en 2013, esta colección constituye un hito esencial en la conmemoración de los 200 años de la Biblioteca Nacional, en cuyos fondos bibliográficos y documentales se encuentran los textos y muchas de las imágenes originales que la conforman.

La *Biblioteca* reúne las obras de científicos, técnicos, profesionales e intelectuales que imaginaron, crearon y mostraron Chile, analizaron un problema socioeconómico, político o cultural, o plantearon soluciones para los desafíos

que ha debido enfrentar el país a lo largo de su historia. Es una iniciativa destinada a promover la cultura científica y tecnológica, la educación multidisciplinaria, la formación de la ciudadanía y la cultura democrática: todos requisitos básicos para el desarrollo económico y social.

Muestra también que el espectro de modelos sociales y de héroes nacionales es mucho más amplio que el compuesto por gobernantes y militares, y que también es posible contribuir sustantivamente al desarrollo del país desde la ciencia y el ejercicio profesional y técnico. Que haber muerto en un campo de batalla o formado parte del gobierno, no es la única forma de contribuir a la sociedad o de trascender en la historia. Que el trabajo paciente, sistemático y ajeno a hechos espectaculares o sangrientos, también es una forma de servicio al país. Y que una vida longeva dedicada a producir conocimiento, a aplicar tecnología o a reflexionar sobre los desafíos que enfrenta una sociedad también merece ser conocida y recordada.

La reedición de los textos de la colección constituye un importante aporte al patrimonio cultural de la nación al revalorar y volver a hacer accesibles obras fundamentales de nuestra evolución científica, técnica y socioeconómica. En su conjunto, contribuyen a mostrar, tanto a las generaciones presentes como futuras, que el proceso de construcción de una nación es un fenómeno acumulativo, de larga duración, con múltiples y heterogéneos protagonistas, todos los cuales aportan al objetivo del desarrollo nacional a partir de sus singularidades, intereses y capacidades.

¹ La versión digital de los 100 volúmenes, junto a diversos contenidos de presentación del proyecto pueden consultarse en www.bibliotecafundamentos.cl



Las portadas de tres volúmenes de la colección muestran la diversidad de temas que cubre este proyecto editorial.

Los 100 volúmenes que forman la colección dan cuenta de al menos cuatro ámbitos temáticos esenciales. En lo que refiere al “Reconocimiento del territorio” se han incluido las monografías elaboradas por viajeros, naturalistas y científicos que recorrieron el país a partir de 1829 y aportaron las primeras descripciones que sirvieron para configurarlo como una unidad, darle contenido, profundidad y densidad, al delinear su geografía. Las historias naturales de Claudio Gay, Rodulfo Philippi e Ignacio Domeyko, entre otras, son elocuentes ejemplos del reconocimiento científico del país.

En materia de “Recursos naturales y energía”, se presentan aquellos textos que hicieron aportes esenciales en identificar las fuentes de riqueza y las posibilidades energéticas de Chile. Se trata de estudios de intelectuales, profesionales y técnicos —muchos de ellos ingenieros— que sirvieron para llamar la atención sobre un recurso particular o alguna actividad fundamental. La lista incluye libros como *Política eléctrica*, *El problema del fierro*, *El problema pesquero*, *El problema de la industria del cobre* y *La propiedad salitrera*, entre otros títulos.

En cuanto a las necesidades del país en materia de “Infraestructura básica” y de base industrial para hacer frente a los desafíos del desarrollo, se presenta un conjunto de textos sobre las iniciativas particulares y estatales destinadas a proveer los cimientos materiales que sirvieron para el desarrollo de los sectores productivos del Chile moderno. Destacan entre ellos los libros de Santiago Marín Vicuña sobre ferrocarriles y caminos, el de Román Espech sobre manufacturas, los de Alberto Fagalde y Camille de Cordemoy sobre puertos, y todos los relacionados con trabajos como el alcantarillado y las obras públicas en general.

Por último, en lo que refiere a “Sociedad y conocimiento” se presentan obras destinadas a analizar la realidad nacional o algún aspecto de ella: evaluar un problema social particular, como el de la educación; describir y apreciar la situación de Chile en un momento coyuntural; valorar el papel de algún sector de la economía o proponer un curso de acción respecto de algún tema de relevancia nacional. Esta sección incluye textos de Andrés Bello, Diego José Benavente, Vicente Pérez Rosales, Alejandro Valdés Canje, Gabriela Mistral, Abelardo Núñez y Alberto Hurtado, la selección del *Anuario Estadístico* y los *Anales de la Universidad de Chile*.

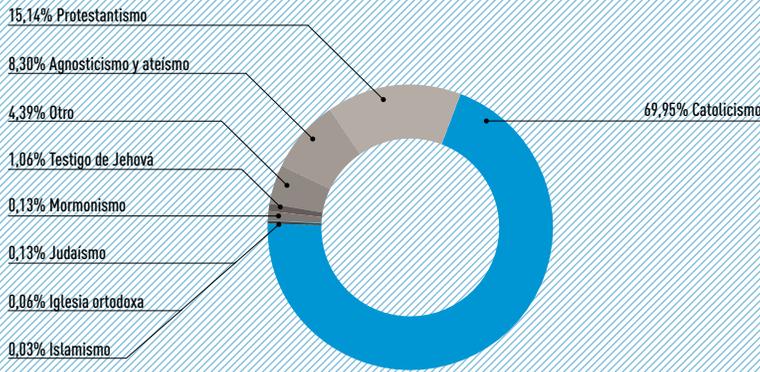
Hasta esta *Biblioteca*, lo corriente en Chile había sido reeditar las obras de políticos, historiadores, poetas, cronistas, novelistas, ensayistas o intelectuales en general. Esta iniciativa aporta, por primera vez, una completa colección de importantes obras elaboradas por científicos, técnicos y profesionales sobre diversos aspectos de la realidad nacional, agregando así una importante dimensión para el estudio, investigación y enseñanza de la cultura, la economía, la sociedad y la política. Esta publicación contribuye, sin duda, a formar una mentalidad relacionada con el trabajo constante, la perseverancia, el espíritu emprendedor y el estudio sistemático. Pero también con la apreciación y el goce de la naturaleza, todos valores reflejados en las vidas de los hombres y mujeres que con sus escritos dan forma a esta colección.

* Historiador, académico de la Universidad Católica de Chile, conservador de la Sala Medina de la Biblioteca Nacional y autor de numerosos trabajos sobre historia de Chile y América.

LAS FIESTAS RELIGIOSAS

Al menos 7 cultos religiosos diferentes se practican en Chile, siendo la fe católica aquella que cuenta con mayor cantidad de seguidores. Más de 20 son las fiestas religiosas tradicionales que se celebran en forma más o menos masiva en diversos puntos de nuestro territorio, la gran mayoría de ellas dedicadas a la veneración de la Virgen María.

RELIGIÓN EN CHILE (CENSO DE 2002)



40 días antes del inicio de Semana Santa

antes del inicio de la Semana Santa es el punto de partida de los carnavales, catártica celebración con la que los católicos se despiden de los placeres del mundo antes de entrar en el recogimiento de la Cuaresma (aunque, con el correr de los siglos, muchos carnavales ya poco conservan de su inicial sentido religioso). En Latinoamérica los más célebres y concurridos son los de Río de Janeiro, Oruro y Barranquilla. En Chile son menos masivos y se concentran en diversas localidades del norte del país.

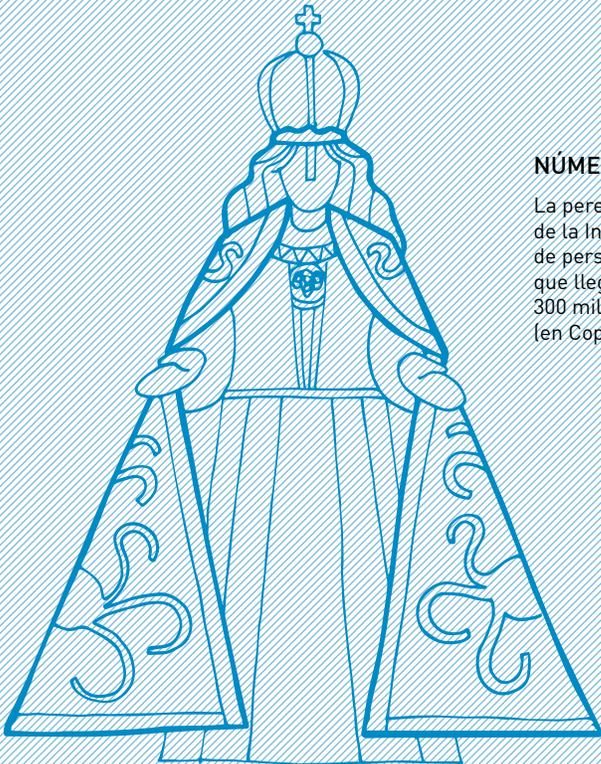
50 personas

viven normalmente en Ayquina, una localidad altiplánica cercana a Calama a la que llegan nada menos que otras 70 mil para las celebraciones en honor de la Virgen de Guadalupe, cada 7 y 8 de septiembre.

1 millón

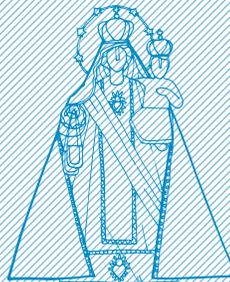
NÚMERO DE FELIGRESES

La peregrinación al santuario de Lo Vásquez, cada 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción, convoca actualmente a casi un millón de personas. Le siguen otras fiestas marianas, como La Tirana, a la que llegan unas 300 mil personas, y luego, la Virgen de Andacollo y la de La Candelaria (en Copiapó), que congregan cerca de 150 mil cada una.



Virgen de Lo Vásquez

300 mil



Virgen de la Tirana

150 mil



Virgen de Andacollo

150 mil



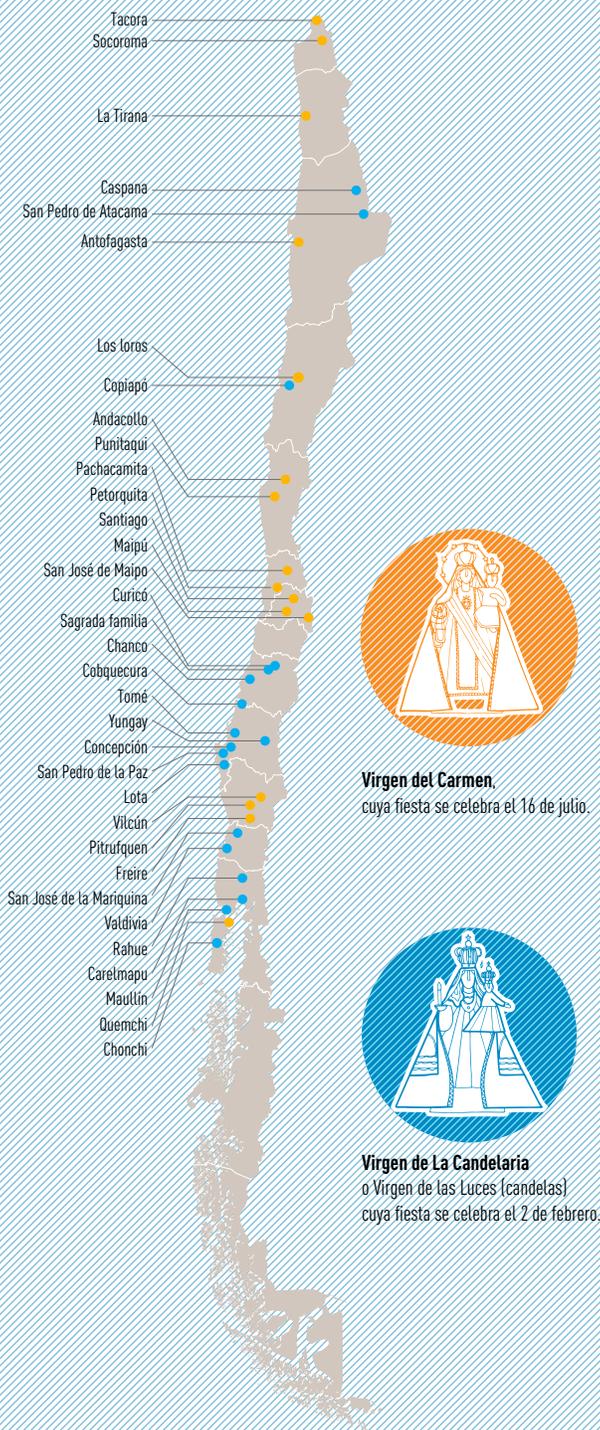
Virgen de la Candelaria

* Quipu es una palabra quechua que significa "nudo". También nombra un sistema de contabilidad mediante cuerdas de lana o algodón y nudos de uno o varios colores, desarrollado por las antiguas civilizaciones andinas.

Más de 100 mil cuasimodistas

LA VÍRGENES MÁS VENERADAS

Dos son las vírgenes más adoradas por los chilenos: la Virgen de la Candelaria, a quien se rinde honores en 18 localidades del país y la Virgen del Carmen, que cuya fiesta se celebra en 16 pueblos.



cumplen actualmente con este ritual católico del Valle Central de Chile en que se escolta a caballo la procesión que lleva, una semana después, la comunión a los enfermos y ancianos que no pudieron comulgar durante el domingo de resurrección. Al menos, tal es la estadística que registra la Asociación Nacional del Cuasimodo, creada en 1988.

En la Fiesta de la Tirana, durante 2011:

- Participaron **202 bailes** religiosos y cerca de **8.500 bailarines**
- Se registraron **2400 comerciantes** y **950 puestos comerciales**
- Se decomisaron **1287 litros de alcohol** y **70 kilos de carne clandestina**
- Se repartieron **2.400 m³ de agua** con **11 camiones aljibes**
- Se extrajeron **800 toneladas de basura**, gracias al trabajo de **90 personas** y **10 camiones**
- Se realizaron **1.242 atenciones** en el hospital de campaña
- Colaboraron **125 carabineros**, se cursaron **60 infracciones** y se detuvieron **126 personas**

CALENDARIO DE FIESTAS RELIGIOSAS

Enero

- 06 Pascua de Reyes
- 20 San Sebastián

- 24 San Juan Bautista

- 28 Nuestra Señora del Perpetuo Socorro
- 29 San Pedro

Febrero

- 02 Virgen de La Candelaria
- 11 Virgen de Lourdes
- Último domingo Virgen de las Cuarenta Horas

Julio

- 13 Santa Teresa de Los Andes
- 16 Virgen del Carmen
- 25 San Santiago Apóstol

Marzo

- 19 San José
- 20 Fiesta Chica de San Sebastián

Agosto

- 05 Nuestra Señora de las Nieves
- 10 San Lorenzo de Tarapacá
- 15 Asunción de la Virgen
- 16 San Roque
- 18 San Alberto Hurtado
- 24 San Bartolomé
- 30 Santa Rosa
- 30 Jesús Nazareno de Caguach
- 30 Nuestra Señora del Rosario

Abril

- Semana Santa Marzo-Abril
- Domingo siguiente al de Resurrección Cuasimodo
- 19 San Expedito
- 25 San Marcos

Septiembre

- 06 y 07 Nuestra Señora de Guadalupe

Mayo

- 01 Nuestra Señora del Rosario
- 01-03 Cruz de Mayo
- 13 Procesión del Cristo de Mayo
- 14 Santa Gema
- 14-16 San Isidro
- 22 Santa Rita de Casia
- 24 María Auxiliadora

Octubre

- Primer domingo Virgen del Rosario

Noviembre

- 01 Todos los Santos
- Último domingo Virgen de Lourdes

Junio

- 13 San Antonio de Padua
- 14 Corpus Christi
- 16 Corazón de Jesús

Diciembre

- 08 Virgen de Lo Vásquez
- 24 Navidad
- 25 Virgen de Andacollo

BANDADA DE AMIGOS



Cuando era niño, el fotógrafo Leslie Brackenridge vivía en Osorno y veía pasar grandes bandadas de loros choroyes, pero entonces no le llamaban demasiado la atención. Fue en la India donde descubrió y desarrolló su amor por observar pájaros y cuando volvió a Chile, en 2009, se dedicó a recorrer el país en auto, desde Arica a la Patagonia, fotografiando a las aves chilenas.

“Me preocupa mucho que el hábitat de las aves esté cambiando por la acción del hombre: los humedales están desapareciendo, se destruye el bosque nativo, se cambia el cauce de los ríos. Quiero sacarles fotos a los pájaros para que la gente los conozca y así se preocupe más de respetarlos y no causar su desaparición”, dice el fotógrafo.

Varias de las fotografías de Brackenridge fueron publicadas en el libro *Bandada de amigos, Aves de Chile*, de la editorial Chancacazo. A pesar de que fue supervisado por la Unión de Ornitólogos de Chile, no es un libro técnico, sino de fotos artísticas, en las que se puede apreciar la belleza y singularidad de las aves chilenas.

Por Catalina May / Fotografías de Leslie Brackenridge



Gaviotines Monja, Viña del Mar.



Siete Colores, Huasco.

Fío-Fío, Chacayes.



Gorrión, Rancagua.



Tiuque, Puerto Pescado.



Garza Boyera, Rancagua.

Jote de cabeza colorada, Punta de Choros.



Pelícanos, Concón.



LA HISTORIA QUE NOS CUENTAN LOS OBJETOS

A los siete años leía el *Manual de Historia de Chile* de Francisco Frías Valenzuela y, desde entonces, la historia es una pasión que no lo abandona. Tanto así, que hace veinte años visita el Museo Histórico Nacional, frente a la plaza de Armas de Santiago, una vez por semana.

Javier Valdés es abogado y aprovecha la hora de almuerzo para recorrer los salones que exhiben objetos que han sido parte de nuestra historia, desde los pueblos precolombinos hasta los años 70. Su preferido es un baúl del siglo XVII. “Es de madera repujada en cuero, técnica que fue importada de España. Pero el diseño es del barroco americano. Es un símbolo muy poderoso de lo que somos como sociedad mestiza”, dice.

SUSCRÍBASE

y reciba PAT en la comodidad de su hogar

\$10.000 por 4 ejemplares.

Más detalles en www.revistapat.cl

Primera edición de 8.000 ejemplares.

Se terminó de imprimir en febrero de 2013

en los talleres de Andros Ltda., en Santiago de Chile.

