

Cestería de Hualqui. Rupturas y adecuaciones de un oficio artesanal

Paula Mariángel Chavarría*

RESUMEN: La cestería de Hualqui es reconocida nacional e internacionalmente como parte del repertorio de las artesanías tradicionales chilenas. A partir de una colección conservada por el Museo de Historia Natural de Concepción desde 1980, el presente artículo indaga en esta cestería como oficio tradicional y objeto de interés patrimonial, poniendo atención a los nudos críticos identificados en su trayectoria, en relación con las transformaciones ecológico-políticas de las últimas décadas y las orientaciones de las políticas culturales vinculadas a su resguardo.

PALABRAS CLAVE: cestería, Hualqui, fibras vegetales, artesanía tradicional

ABSTRACT: Hualqui basketry is recognized nationally and internationally as part of the repertoire of traditional Chilean crafts. Based on the collection preserved by the Natural History Museum of Concepción, the article investigates this basketry as a traditional trade and as object of heritage interest, paying attention to the critical nodes identified in its trajectory in relation to ecological-political transformations of the last decades and the orientations of the cultural policies for its protection.

KEYWORDS: basketry, Hualqui, vegetable fibers, traditional crafts

* Antropóloga, diplomada en Patrimonio Cultural, Ciudadanía y Desarrollo Local, y magíster en Ciencias Sociales Aplicadas. Su experiencia de trabajo se concentra en los ámbitos de la investigación y la gestión territorial, orientados a la restauración de las memorias ecológico-culturales de localidades rurales y rururbanas, y profundizando en temas como el patrimonio agroalimentario, la artes y oficios tradicionales, y la gestión archivística.

Cómo citar este artículo (APA)

Mariángel, P. (2020). *Cestería de Hualqui. Rupturas y adecuaciones de un oficio artesanal*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.mhnconcepcion.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/97370:Cesteria-de-Hualqui-Rupturas-y-adecuaciones-de-un-oficio-artesanal>

Introducción

La cestería es un oficio que ha acompañado la existencia humana desde hace más de 10 000 años. En la Región del Biobío, sus raíces se conectan con el paisaje mapuche precolombino, diversificándose en el tiempo hasta configurar en algunas localidades una manifestación artesanal urbana. Es el caso de la cestería de Hualqui, integrada desde hace casi un siglo en el imaginario de la artesanía nacional y caracterizada por el uso de fibras vegetales como el coirón y el chupón, además del teñido como principal técnica decorativa.

Con motivo de la apertura de su sección de Historia y Artesanía, en 1980 el Museo de Historia Natural de Concepción (MHNC) incorporó a sus colecciones 24 piezas de esta cestería donadas por CEMA Chile. Todas ellas corresponden a miniaturas, entre las cuales se aprecian paneras, pantallas de lámpara, sombreros, fruteras, papeleros y canastillos de diferentes tipos (fig. 1).



Figura 1. Cestas y contenedores en miniatura (8,5 cm alt. máx.) tejidos en coirón y chupón, con detalles de hebras teñidas con anilina. Década de 1970, Hualqui, Región del Biobío. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.ºs inv. 8.0036, 8.0041, 8.0071, 8.0038, 8.0073 y 8.0042. Fotografías de Darío Tapia.

A partir de dicha colección, el presente artículo indaga en la cestería de Hualqui como oficio tradicional y objeto de interés patrimonial, poniendo atención a los nudos críticos identificados en su trayectoria con relación a las transformaciones ecológico-políticas de las últimas décadas y a las orientaciones de las políticas culturales vinculadas a su resguardo.

En términos concretos, el estudio realiza un bosquejo histórico del oficio en el territorio y en el imaginario de la artesanía tradicional nacional, e identifica de manera preliminar los elementos distintivos de su ciclo productivo (recolección, preparación, tejido y comercialización). Junto con ello, analiza los principales cambios que la actividad ha experimentado en el tiempo, asociados fundamentalmente a la expansión del modelo forestal, la migración campo-ciudad y los virajes de las estrategias de reconocimiento y resguardo por parte de la institucionalidad cultural.

Los caminos utilizados durante el proceso investigativo debieron adecuarse a las condiciones de confinamiento establecidas por la crisis sanitaria del COVID-19 que han afectado al país. En consecuencia, se realizó una exhaustiva revisión y análisis del material bibliográfico disponible en medios digitales, y se aplicaron entrevistas abiertas por vía telefónica a informantes clave, entre ellos, funcionarios/as de museos y archivos, artesanas, representantes de la institucionalidad cultural a nivel regional y comunal, y consultores independientes. Complementariamente, se sostuvieron diálogos permanentes con expertos/as en materia de artesanía e historia del arte.

La inexistencia de estudios pormenorizados en torno a esta práctica cultural exigió plantearse objetivos de orden exploratorio, quedando abiertas interesantes interrogantes que podrán ser profundizadas en investigaciones posteriores. Desde ya, la constatación del estado crítico en que se encuentra el ciclo de reproducción de esta manifestación artesanal exige pensar en estrategias consensuadas y articuladas para su conservación y salvaguardia en el corto plazo, trascendiendo la estrechez de la mirada del «objeto artesanal» y reconociendo la multidimensionalidad de un oficio tradicional que resiste la adversidad.

Trayectoria del oficio en el territorio y en el imaginario de la artesanía nacional

Una de las cualidades del ser humano en su recorrido como especie ha sido la de reconocer con prolijidad los espacios, paisajes y entornos que habita, recogiendo parte de lo que la naturaleza le otorga para transformarlo en un mundo objetual de infinita diversidad. Ello, en función de las necesidades materiales

y simbólicas originadas como correlato de la vida en colectivo, y de las tramas sociales, políticas y económicas que van tomando cuerpo a lo largo del tiempo.

Dichas creaciones, que de alguna manera bosquejan la diversidad biocultural que fundamenta la vida en el planeta, contienen en sí mismas la fuerza de la memoria y pueden ser comprendidas como «el filón de un larguísimo proceso de creación, conservación, modificación y transmisión de conocimientos que hacen posible la transformación de la naturaleza en cultura material» (Bustos, 1994, p. 31). En palabras de Fidel Sepúlveda Llanos (2003),

La artesanía es una expresión privilegiada de los modos de relación del hombre con el territorio que habita. Lo mineral, lo vegetal y animal revelan en las creaciones artesanales la diversidad de visión de mundo de las comunidades del norte, centro y sur de Chile. (p. 5)

Detrás de cada artefacto subyace un proceso de acumulación de conocimiento traspasado a través de las generaciones, que ha devenido en oficios sustentados en la relación de sus creadores/as con los territorios que habitan, bajo éticas y concepciones de mundo específicas. La reproducción de estos saberes y formas de hacer basados en el conocimiento empírico de la naturaleza da lugar a experticias que se rectifican y ratifican en el tiempo, haciendo de las experiencias creativas una vivencia personal y a la vez colectiva, que no se disocia del objeto, sino que lo colma de sentido (Sepúlveda, 2003; Naranjo, 2019).

La cestería se inscribe como una de estas manifestaciones artesanales milenarias, excediendo en antigüedad incluso a la cerámica y la textilería (Lago, 1985; Rebolledo, 1992). A partir del uso de distintas fibras vegetales y de la aplicación de una variedad de técnicas de trenzado y entramado, ha dado origen a una infinidad de objetos con formas, texturas y colores heterogéneos que se han imbricado con sus lugares de origen, volviéndose parte de los contenidos identitarios de sus comunidades productoras.

En Chile, los vestigios arqueológicos más antiguos de tejidos vegetales presentan una data de 7000 años A. P. y se encuentran en la zona norte, específicamente en el litoral de Arica, vinculados con la cultura Chinchorro (Schiappacasse y Niemeyer, 1984; Standen, 2003; Santos Varela, 2017). Su presencia ha sido constante en la cultura material de los pueblos originarios y, posteriormente, de las comunidades campesinas y rururbanas¹, sobreviviendo

¹ La noción «rururbano» se aplica a los espacios de contacto entre el campo y la ciudad, en los cuales se combinan diversas lógicas de organización territorial, algunas vinculadas con lo urbano y otras con lo rural.

y adecuándose a las vertiginosas transformaciones ocurridas en los últimos siglos, graficadas en la reorganización de las lógicas económicas, ecológicas y culturales, así como en la recomposición geopolítica de los territorios.

La cestería de Hualqui, localidad ubicada 24 kilómetros al sureste de la ciudad de Concepción, Región del Biobío, refleja esta trayectoria de transformaciones, como heredera de la cestería mapuche. Sobre la base de fibras como el coirón (*Nassella chilensis*) y el chupón (*Greigia sphacelata*) tejidas en espiral por medio de la técnica ancestral de aduja, esta cestería –reproducida hasta hace algunas décadas por manos campesinas y, hoy, por artesanas urbanas– se caracteriza por la elaboración de objetos utilitarios y decorativos como paneras, individuales, costureros y cestos de diversos tipos, diferenciándose a primera vista de otras tradiciones de la región por el uso de colores y la aplicación de calados en sus diseños (fig. 2). De acuerdo con las personas entrevistadas para esta investigación², se trata de un oficio muy antiguo en la zona, desarrollado a partir de un acabado conocimiento por parte de las cultoras de su ciclo productivo, el cual incluye la recolección de la materia prima, la preparación de las fibras, el tejido y la venta de las piezas. Pese a que la memoria genealógica de las entrevistadas no supera las dos generaciones –esto es, madre y abuela–, ellas coinciden en dar a entender que han sido desde siempre las mujeres quienes se han dedicado a este arte y lo han transmitido por línea familiar –pero también que hoy es cuando mayores obstáculos enfrenta su reproducción–.



Figura 2. Contenedores en miniatura (ø 11 cm máx.) tejidos en fibras vegetales, con paredes caladas y detalles coloreados en hebras de chupón teñidas. Década de 1970, Hualqui, Región del Biobío. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.ºs inv. 8.0039, 8.0074 y 8.0069. Fotografías de Darío Tapia.

Si bien hasta ahora no se han encontrado estudios pormenorizados que faciliten rastrear la presencia de esta cestería en el tiempo y comprenderla

² Agradezco especialmente a las artesanas Georgina Castillo, Ivonne Toledo y María Eugenia Cabrera por su disposición y apertura a colaborar en este estudio.

en profundidad, algunos documentos permiten situarla dentro del espectro de manifestaciones tradicionales de importancia patrimonial vigentes en las primeras décadas del siglo xx. Para entonces, de hecho, su circulación ya se había extendido más allá del espacio de la cotidianeidad familiar campesina.

En 1939, por ejemplo, la exposición de Arte Popular Chileno instalada en la Feria Mundial de Nueva York, Estados Unidos, incluyó piezas de cestería de Hualqui dentro de su repertorio (Lago, 1939). La muestra fue una iniciativa del Instituto Chileno de Arte Popular, dependiente de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual³, cuyo propósito, en palabras de Tomás Lago, integrante de dicho instituto y responsable de la selección de los objetos expuestos, consistió en «salvaguardar la tradición y estimular el estudio de las manifestaciones espontáneas del alma colectiva nacional» (Lago, 1939, p. 2). En un artículo escrito específicamente para la ocasión, Lago se refirió a los objetivos y alcances de la exposición:

Una selección de objetos de arte, especialmente característicos del país y la raza, forjados por el pueblo, o la gente de Chile, ha sido enviada a la Feria Mundial en Nueva York. Este esfuerzo de demostrar a los norteamericanos el espíritu de creación y el arduo trabajo de nuestras clases populares, que tienen sus propios rasgos y carácter como producto histórico, se debe al Instituto Chileno de Arte Popular [...]. El Instituto Chileno de Arte Popular fue fundado para que el espíritu de su ser no pudiera perderse o disminuir; y que esos productos típicos del pueblo chileno cuyos antecedentes nacen desde el artesanado español por una parte y de la cultura aborígen por la otra, puedan preservarse. El Instituto, que, por tanto, tiene como principio la protección y el cultivo de este característico trabajo chileno, ha cumplido con el deber de mostrar al público americano de la gran exposición internacional en Nueva York, una selección que represente las principales especialidades, tipos y aspectos de la pequeña industria doméstica existente en el país. (Lago, 1939, pp. 2-3)⁴

Esta misma cestería se menciona más tarde en el *Catálogo de la Exposición de Artes Populares Americana*, realizada con motivo del primer centenario de la Universidad de Chile en 1943; las piezas allí exhibidas pasaron ese mismo año a formar parte del acervo fundacional del Museo de Arte Popular Americano. Diez años después, en 1953, vuelve a registrarse la presencia de

³ La Comisión Chilena de Cooperación Intelectual corresponde a la figura local de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, organismo de la Sociedad de las Naciones antecesor de la Unesco. Al respecto, ver Walker Linares (1937) y Quijada (2019 Ms.).

⁴ Agradezco a Felipe Quijada, encargado de Investigación y Colecciones del Museo de Arte Popular Americano, por facilitarme la traducción que realizó de este escrito.

ejemplares de cestería de Hualqui en un par de catálogos de arte popular, esta vez en el de la exposición organizada por el Museo de Arte Popular para el Segundo Congreso Universitario y Primera Asamblea General de la Unión de Universidades Latinoamericanas (Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, 1943; Museo de Arte Popular, 1953); y en el de la exposición americana celebrada dentro del programa de la Primera Semana del Folklore Americano, en la XVIII Escuela de Verano de Santiago organizada por la Dirección del Departamento de Extensión de la Universidad de Chile (Museo de Arte Popular, 1953).

De acuerdo con las referencias señaladas, la cestería de Hualqui aparece integrada al repertorio de las artes populares más representativas del país desde los albores del siglo xx, formando parte del imaginario de la artesanía nacional hasta nuestros días. Para los enfoques y discursos de la época, se trataba de objetos utilitarios con carácter artístico, elaborados de manera anónima a partir de un saber consuetudinario dado por la tradición de su devenir cultural, merecedores de verdadera atención y estudio en cuanto materialidades representativas del alma del pueblo (Quijada, 2019 Ms.). Apreciaciones similares se encuentran también en publicaciones como *El arte popular chileno* (Lago, 1955) y *Aspectos de la artesanía nacional* (Jiménez, 1960), entre otras.

La década de 1960 marcó un hito en la reconfiguración del fenómeno artesanal en el país, a partir de la emergencia de las ferias de arte popular y el desarrollo de incipientes acciones para su fomento, escenario donde el Estado comenzó a implicarse cada vez más, sin abandonar su sentido asistencialista (Silva, 1986). La Feria de Artes Plásticas del parque Forestal, las ferias de Artesanía Tradicional del parque Balmaceda y la organizada por la Universidad Católica en el parque Bustamante, y la Feria de Arte Popular de Concepción⁵ son algunos de los espacios que quedaron grabados en la memoria de artistas, artesanos y público asistente, rompiendo la condición de anonimato que hasta ese momento se asociaba a las artes populares, otorgando reconocimiento a el/la artesano/a y poniendo sobre la mesa la dimensión económica del quehacer artesanal (Cáceres y Reyes, 2008; Cáceres, 2017).

⁵ La primera Feria de Artes Plásticas (1959) fue promovida por el abogado Germán Gassman y concitó el interés de artesanos, artistas e intelectuales de la época, transformando el ambiente capitalino de manera notoria. Más tarde, Lorenzo Berg, escultor y artesano penquista, se sumó al desafío de levantar espacios similares para el reconocimiento de las artes populares, dando vida, junto a otros colaboradores, a las ferias de Artesanía Tradicional en el parque Balmaceda (1962), de Arte Popular en Concepción (1965) y de Artesanía Tradicional de la Pontificia Universidad Católica (1974).

Georgina Castillo, reconocida artesana en coirón de Hualqui, recuerda haber participado de la Feria de Artes Plásticas en 1965, a sus 10 años de edad, acompañando a la señora Raquel Álvarez, quien posteriormente asistió como expositora a la Feria de Artesanía Tradicional de la Universidad Católica durante más de una década. La señora Ana Rita Álvarez, madre de Raquel, figura también como expositora en la Feria de Arte Popular de Concepción en 1968. Algunos años tras el fallecimiento de estas dos artesanas, Georgina se integró a ambas ferias.

Desde aquellos años hasta hoy, la disminución apresurada del oficio en el territorio es evidente. Según las artesanas entrevistadas en este estudio, de todas las mujeres que antaño se dedicaban al entrelazado de fibras y demostraban su maestría en el arte de la cestería, ya no son más de dos o tres las que continúan desarrollándolo y participando en espacios de circulación nacional e internacional⁶. Las demás cesteras, que no sobrepasan las 10 personas, corresponden a mujeres que han aprendido la técnica del trenzado en el contexto de talleres de capacitación, pero que no necesariamente se dedican al oficio por completo ni manejan el ciclo productivo a cabalidad, ya sea porque desconocen el proceso de recolección y tratamiento de las fibras, porque no poseen la experticia en la elaboración de las artesanías o porque no se vinculan con espacios o redes para su comercialización.

Lo anterior no deja de resultar inquietante, pues demuestra que, pese a estar incorporada en el imaginario artesanal nacional desde hace por lo menos 80 años, la cestería de Hualqui no cuenta con investigaciones sustanciales que la estudien como práctica cultural y menos aún con estrategias sólidas para su reactivación, que consideren las dinámicas actuales –tanto ecológicas como geopolíticas– que la circundan.

Acercamientos y distancias entre el oficio y la colección

Los primeros ejercicios de capacitación sobre esta cestería que refieren los entrevistados datan de los años '80, período en que CEMA Chile ocupaba

⁶ La señora Georgina Castillo participa en la Feria de Artesanía Tradicional de la Universidad Católica desde el año 1992. También participó de la Feria de Artes Populares del parque Ecuador durante 19 años. La señora Ivonne Toledo, por su parte, entrega su trabajo a Fundación Artesanías de Chile, que posee diversas plataformas comerciales para las artesanías tradicionales, y participa en algunas ferias de carácter regional. La señora María Eugenia Cabrera, además de ser monitora de un taller de capacitación de cestería en coirón impartido por la Municipalidad de Hualqui hace ya varios años, presenta su trabajo en las ferias que ocasionalmente se realizan dentro de la comuna.

un lugar preponderante como la red de comercialización de artesanías más grande del país (Silva, 1986). Creada en 1954, la entidad poseía una trayectoria importante en materia de resguardo y fomento de las artes populares (Silva, 1986; Cáceres, 2019), cuya orientación, sin embargo, tomó un giro radical luego del golpe de Estado de 1973. A partir de entonces, la organización pasó a concentrar la administración de la artesanía en todo el ámbito nacional, fortaleciendo en su gestión un discurso cargado de los elementos ideológicos del militarismo chileno –orden, jerarquía, recato y sumisión (Isla, 2017)–, los cuales, desde luego, debían regir también la conducta de las mujeres. Desde su Departamento de Artesanía Típica, a través de sus 330 centros artesanales instalados entre Arica y Punta Arenas, o por medio de la capacitación y asesoría prestada a sus socias, CEMA alcanzó un volumen de producción suficiente para abastecer sus 23 locales de venta en las diferentes regiones del país (Silva, 1986).

La colección de cestería que actualmente posee el MHNC se originó, precisamente, en los talleres de capacitación en artesanía en coirón que CEMA impartió por al menos 10 años para las beneficiarias del Programa de Empleo Mínimo⁷. Los ejemplares que la integran fueron donados por la entidad en respuesta a una petición efectuada por el propio Museo con miras a adquirir piezas de artesanía representativas de las distintas comunas de la Región del Biobío para la conformación de su sección de Historia y Artesanía en 1980 (Vergara, 1992).

El conjunto está conformado por un total de 24 piezas en miniatura⁸, que conforme a los datos de las fichas se desglosan en: 3 paneras (n.º inv. 8.0039, 8.0050, 8.0069), 4 posavasos (n.º inv. 8.0043, 8.0045, 8.0046, 8.0070), 3 pantallas de lámpara (n.º inv. 8.0040, 8.0067, 8.0072), 3 sombreros (n.º inv. 8.0037, 8.0047, 8.0049), 1 frutera (n.º inv. 8.0073), 1 papelerero (n.º inv. 8.0068), 1 posaoallas (n.º inv. 8.0044), 2 canastillos (n.º inv. 8.0036, 8.0041), 2 cestos (n.º inv. 8.0038, 8.0071) y 4 canastos de diferentes tipos (n.º inv. 8.0042, 8.0048, 8.0074, 8.0075). En la decoración de las piezas se utilizaron tonalidades de morado, rojo, fucsia y rosado. Si bien los tamaños

⁷ El Programa de Empleo Mínimo (PEM) fue un plan creado por el Ministerio del Interior en 1974 durante la dictadura de Augusto Pinochet, correspondiente a un tipo de subempleo institucionalizado mediante programas especiales de absorción de mano de obra. Su funcionamiento se extendió hasta 1988. El sueldo percibido por los/as trabajadores/as equivalía aproximadamente a un tercio del salario mínimo.

⁸ La colección posee una pieza más, correspondiente a un costurero de tres pisos en tamaño original, incorporada dos años después como parte de un préstamo de Sernatur.

son variables, el diámetro no sobrepasa los 13 centímetros: ello podría explicarse por que, «en atención al espacio, al gasto de materiales y al tiempo disponible de los artesanos» (Vergara, 1992, p. 80), el Museo solicitó que los objetos textiles que se adquirieran fuesen reproducciones en miniatura de los diseños originales. Ninguna de las piezas donadas posee información respecto de su productor/a, conservando con ello, posiblemente, el sentido «anónimo» defendido para las artes populares durante de la primera mitad del siglo xx.

Aun cuando reconocen en las piezas del Museo las fibras y los colores habituales del oficio cestero hualquino, las artesanas entrevistadas atribuyen su factura a manos principiantes, acaso pertenecientes a integrantes del Programa de Empleo Mínimo. Tal opinión se funda en las irregularidades observadas en el entramado de las fibras y en la escasa atención puesta a las terminaciones de cada objeto. Por otro lado, algunos de los modelos no forman parte del repertorio tradicional de diseños elaborados en la zona, por lo que son interpretados como innovaciones que, probablemente, no dieron resultado (es el caso de los sombreros y las pantallas de lámpara [fig. 3], que, según argumentan las cesteras, suelen quemarse por el calor de las ampolletas con el uso constante). En paralelo, surgen ciertas dudas respecto a la clasificación de algunos objetos, por ejemplo, los posavasos (fig. 4): entendiendo que se trata de diseños en miniatura, bien podrían representar, en realidad, individuales de mesa —confección de gran popularidad en el imaginario artesanal de la cestería de Hualqui—.



Figura 3. Dos pantallas de lámpara en miniatura (alt. máx. 9 cm), con paredes caladas y detalles coloreados. Década de 1970, Hualqui, Región del Biobío. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.ºs inv. 8.0040 y 8.0050. Fotografías de Darío Tapia.



Figura 4. Posavasos (ø 10,8 cm) y posaoallas (ø 15,6 cm) confeccionados en fibras vegetales, con detalles en chupón teñido. Década de 1970, Hualqui, Región del Biobío. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.ºs inv. 8.0070 y 8.0044. Fotografías de Darío Tapia.

Si bien este estudio no pretende determinar la representatividad de la colección respecto de la tradición cestería de la zona, las entrevistas realizadas en el curso del proceso indagatorio y la investigación presentada para la inclusión de esta manifestación en el Registro Nacional de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio⁹ nos permiten esbozar ciertos elementos distintivos del oficio. Junto al ya mencionado antiguo repertorio de diseños (paneras, canastos de uno y tres pisos, fruterías e individuales), las artesanas destacan el tejido con hebras finas, el teñido y la utilización de calados como aspectos que diferencian la cestería de Hualqui de otras producciones artesanales basadas en el entrelazado de fibras vegetales dentro de la región.

De acuerdo con las artesanas entrevistadas, el proceso de trabajo es arduo y se inicia con la recolección de las fibras necesarias: coirón o coironcillo¹⁰, utilizados para formar la estructura flexible del objeto, y chupón¹¹, emplea-

⁹ Agradezco a Javier Toloza –consultor independiente encargado por la Seremi de las Culturas y las Artes del Biobío para desarrollar la investigación asociada a la solicitud ciudadana, aún en proceso de revisión– por facilitarme sus notas de campo.

¹⁰ Originario de Sudamérica, el coirón es una planta herbácea silvestre perteneciente a la familia de las gramíneas (Poaceae). En Chile se encuentran varias especies, entre ellas, *Andropogon argenteus*, identificada en la Región de Ñuble, *Festuca gracillima*, característica de la Región de Magallanes, y *Nassella chilensis*, presente en la Región del Biobío (Alicia Marticorena, com. pers., 2020).

¹¹ El chupón (*Greigia sphacelata*) es una planta endémica perteneciente a la familia de las bromeliáceas, propia de las zonas templadas de Chile. Suele crecer en zonas sombrías, en quebradas y a los pies de árboles nativos (Alicia Marticorena, com. pers., 2020).

do para cubrir y sostener dicha estructura. La cosecha se realiza en familia, preferentemente durante el tiempo estival y en luna menguante, pues así se evita que la fibra resulte quebradiza o se corte con facilidad al momento de trabajarla. Saber distinguir las hojas adecuadas para la labor y asegurar la continuidad de la planta para el siguiente ciclo son algunos de los conocimientos en torno a la recolección que las artesanas consideran relevantes para el oficio (Toloza, 2019 Ms.).

Una vez recolectadas las fibras, su tratamiento comprende distintas tareas según la especie. El coirón, que es el más difícil de encontrar, solo debe secarse a sol, puesto que posee una textura lisa, a diferencia del coironcillo, que exige la limpieza de sus nudos o «coyunturas» con anterioridad al secado. En el caso del chupón, es necesario quitar sus espinas, cortar sus hojas en hilos o «huilas» y luego confeccionar con ellos pequeños paquetes o «cadejos» del tamaño de un puño que se ponen a secar bajo el sol del verano por al menos una semana, hasta que adquieran una tonalidad blanca. Una vez concluido este proceso, los paquetes se dejan una semana más a la sombra y luego se reservan para el trabajo del año. Considerando que una jornada de recolección de chupón rinde, al menos, 60 o 70 cadejos, bastarían 4 o 5 de estos viajes para reunir el material para el año¹². De coirón, en tanto, se requieren al menos 600 paquetes para pasar la temporada, y una «champa» o mata de esta planta puede dar dos paquetes si es buena (Darraidou, 2014).

Antes del tejido, el chupón debe ser remojado en agua hirviendo para darle suavidad y flexibilidad a las hebras. Los cadejos elaborados con las tiras de chupón más cortas se destinan al teñido, labor que debe estar precedida por al menos una semana de «serenado» —es decir, exposición de las fibras a la humedad nocturna—, proceso que favorece la calidad del tinturado y, con ello, la durabilidad y belleza del trabajo.

Tradicionalmente, los colores más usados han sido fucsias, morados y verdes, obtenidos «desde siempre» a partir de anilinas, según afirman las artesanas (no existen, de hecho, referencias claras sobre el empleo de técnicas ancestrales de teñido natural). En las últimas décadas se han incorporado nuevos tintes en respuesta a las demandas de compradores extranjeros, según relata la artesana Georgina Castillo:

¹² El cálculo se basa en los volúmenes de producción de las artesanas conectadas con espacios de comercialización como Fundación Artesanías Chile o la Feria de Artesanía Tradicional de la Pontificia Universidad Católica.

Esta artesanía ha sido siempre de Hualqui, y se caracteriza precisamente por los colores, siempre llevó colores. Antiguamente me acuerdo que usaban el verde, el solferino, rojo fuerte, morados, esos eran los colores habituales, ya, pero después, en los años, pucha, no me acuerdo en qué año fue, pero un señor, un contacto que tuve de Estados Unidos, que era un caballero que viajaba generalmente en barco, él empezó a llevar artesanía de acá y él me pidió que le integrara colores más fuertes, colores más vivos, por ejemplo, amarillo, azul, naranja, otros colores, color pistacho. Hemos ido sacando colores, con los colores básicos, primarios, hemos ido, con la Ivonne, sacando colores más fuertes. (com. pers., 2020)

El tejido se realiza por medio de la técnica de aduja (fig. 5) —o «aguja», como se le llamaba antiguamente en la zona—, una de las formas de entramado más simples y antiguas que caracterizan a la cestería mapuche y a otras tradiciones artesanales originarias del país (Lago, 1985; Rebolledo, 1992).



Figura 5. Detalle de posavasos tejido donde se observa la tradicional técnica de aduja utilizada en la cestería de Hualqui. Las fibras de coirón forman la estructura, que luego es recubierta y entrelazada con tiras de chupón. Museo de Historia Natural de Concepción, Colección de Artesanía, n.º inv. 8.0045. Fotografía de Darío Tapia.

Se basa en la utilización de dos tipos de materiales vegetales, uno de los cuales sirve como esqueleto del diseño que se desea elaborar, y el otro, para recubrir y amarrar, logrando así un objeto flexible. En palabras de Tomás Lago,

Se trata de un cordón hecho de fibras vegetales elegidas para coligarlas de modo que se hagan resistentes por la idoneidad de su estructura. Pues el cordón —hecho de totora, pajonal, cortadera— más o menos largo según el tamaño de la pieza se va coligando en espiral a la redonda, avanzando y luego reduciendo la redondela según el propósito en práctica, unido el cordón por fibras especiales. (Lago, 1985, p. 45)

El entrelazado se trabaja con las manos y una aguja de 15 cm de largo, aproximadamente, confeccionada a partir de rayos de bicicletas o varillas metálicas de

paraguas en desuso (uno de cuyos extremos se ha aplanado y perforado para introducir la fibra de chupón, mientras que al otro se le ha dado una terminación en punta). La base o inicio del tejido adopta forma de espiral. No existen medidas ni cálculos, sino que «todo se todo se hace a la mente o al ojo» (Toloza, 2019).

Las artesanas entrevistadas coinciden en explicar los orígenes de la cestería como parte de las estrategias de sobrevivencia de las líneas maternas anteriores frente a las condiciones de precariedad y pobreza vividas en el medio campesino: «el hambre nos hizo hacer esto», asevera una de ellas (Toloza, 2019 Ms.). Conforme a esa idea, la cestería de Hualqui correspondería a una artesanía decorativa y utilitaria orientada desde sus inicios a la comercialización antes que al uso cotidiano familiar y local. Con el tiempo, y luego de la migración del oficio al espacio urbano, la cestería ha continuado resolviendo necesidades económicas familiares a partir de las memorias artísticas ancestrales reproducidas por las mujeres —aunque no sin resentir los efectos de este éxodo—.

Transformaciones ecológicas, políticas culturales y rupturas

Actualmente, la cestería de Hualqui se enfrenta a una serie de rupturas y fragmentaciones que ponen en juego su continuidad, tal como ocurre con otras manifestaciones artesanales tradicionales en el país y en el mundo. Si bien los diseños y técnicas de tejido no han variado mayormente en el tiempo, los espacios de recolección y comercialización, además de las modalidades de transmisión del saber en torno al oficio, sí han sufrido modificaciones fundamentales en las últimas décadas, como consecuencia de procesos de erosión ecológico-culturales asociados a las transformaciones geopolíticas que afectan de manera transversal a los espacios locales —y, de paso, traslucen las tensiones de un modelo hegemónico en crisis—.

Entre los factores que determinaron dichas transformaciones, uno de los más importantes fueron los cambios en el uso del suelo que trajo consigo la implantación del nuevo modelo de explotación forestal en 1974, hecho que intensificó la migración del campo a la ciudad y, con ella, la resignificación del trabajo, el consumo y el vínculo con la naturaleza (Carrasco y Cisterna, 2019). De acuerdo con el diagnóstico entregado por el Plan de Desarrollo Comunal 2016-2020, el suelo destinado a la producción forestal en Hualqui supera hoy el 64 % de la superficie comunal, mientras que el de uso agrícola alcanza solo un 20 %. Asimismo, entre 1992 y 2002

se constató una disminución de la población rural de un 13% (Pladeco, 2016, 32), cifra que grafica la creciente urbanización que en las últimas décadas ha experimentado la comuna, donde actualmente 2 de cada 3 habitantes corresponden a población urbana (<https://hualqui.com/>).

Sumados al fenómeno del monocultivo, los incendios forestales –cada vez más recurrentes en la Región durante los últimos años– han reducido apresuradamente el acceso de las artesanas a las fibras vegetales y, con ello, los conocimientos en torno a los ecosistemas de los cuales son portadoras. Para abastecerse de materia prima, las cesteras a menudo se ven obligadas a recorrer largas distancias hasta territorios como Santa Bárbara y la cordillera de Nahuelbuta, bajo permanentes tensiones con los propietarios de los predios privados donde las plantas crecen. Por el momento, la artesana Ivonne Toledo es la única que mantiene un acuerdo formal con la Corporación Nacional Forestal para extraer chupón desde la Reserva Nacional Nonguén, lo que le permite satisfacer parte de sus requerimientos para el trabajo del año sin «tener la preocupación que me prohíban entrar a recolectarlo» (Mujeres ligadas al rubro agroforestal participan en taller en Reserva Nac. Nonguén, s. f.).

La sustitución del ambiente rural por el urbano ha incidido también en el trastocamiento de las lógicas de transferencia de conocimientos y habilidades en el oficio, así como de las significaciones construidas en torno a él. En relación a esta problemática, llaman la atención las diversas interpretaciones que las cesteras entrevistadas plantean ante la pregunta por las razones del bajo número de artesanas en la comuna. Junto al déficit de materia prima, reconocen una falta de motivación de las mujeres hualquinas por especializarse en el oficio, dadas las bajas perspectivas económicas que visualizan para sus trabajos: el tiempo necesario para adquirir la experticia no se condice con las oportunidades de comercialización, que se concentran mayormente en las artesanas más destacadas. Georgina Castillo lo explica así:

Yo y una prima somos las únicas que trabajamos a tiempo completo en cestería, creo. Todos saben, pero ellos no viven de esto. Y ese es el motivo principal de que las mujeres no sigan, porque al empezar el trabajo, un par de meses, ellas no tienen la habilidad o la práctica para hacer una pieza en poco tiempo. Yo, aquí, como yo voy todos los años a una feria en la Universidad Católica en Santiago, hace más de 22, 23 años aproximadamente que estoy yendo a esa feria sin interrupción, entonces yo les pedía que hicieran algunas piezas para llevarles, para venderles, la feria tiene buena salida en cuanto a la cestería, y se demoraban una semana haciendo una panera de \$10 000, \$11 000, entonces para

ellas no es rentable. Entonces, uno no, porque la Ivonne y yo podemos hacer 2 paneras en un día. Entonces, ahí es donde no tienen ni la paciencia, quieren que salga rápido y al no hacerlo se frustran. (Georgina Castillo, com. pers., 2020)

En efecto, la falta de maestría en la ejecución de los trabajos realizados por mujeres capacitadas en distintos talleres a lo largo de los años¹³ marca una distancia irreconciliable con las artesanas de mayor renombre que han heredado sus saberes por linaje. El certificado entregado por el Sistema Nacional de Información de Artesanía —«Chile Artesanía»—¹⁴, herramienta de política pública para el reconocimiento y valoración de la artesanía nacional, ha agudizado tales distancias, convirtiéndose en un instrumento «legitimador» de la calidad de cada artesana.

Lo anterior demuestra que, si bien los paradigmas de intervención en torno al patrimonio y a la artesanía en particular han variado en el tiempo, la cestería de Hualqui ha continuado siendo interpretada como «objeto» de atención patrimonial, desconectada de sus componentes socioculturales más profundos y de las transformaciones históricas que la han acompañado. El paso desde el anonimato de las artes populares al reconocimiento explícito de el/la artesano/a y sus cualidades creativas —que deja entrever los virajes epistemológicos generados para comprender la cultura— no necesariamente ha implicado una atención real a los elementos fundantes del oficio, como son la relación con las materias primas, la transmisión del saber y las éticas que a aquel subyacen.

En contextos tan hostiles como los actuales, resulta todavía más necesario plantear nuevas interrogantes en orden a descifrar las complejidades que rodean el oficio. Entre ellas, por ejemplo, indagar sobre el efecto que han tenido las distintas iniciativas de capacitación y la erosión de la tradición oral como sistema de comunicación y reproducción cultural; sobre el sentido de las asistencias productivas y la hermandad artesanía-diseño promovida por la política cultural de artesanía; y sobre el papel que juega el mercado de la cultura y el patrimonio en la reorganización de esta manifestación.

¹³ Además de los talleres de capacitación realizados por CEMA Chile hasta fines de los años '80, las artesanas entrevistadas mencionan aquellos realizados por la Municipalidad de Hualqui, que hasta el año 2019 continuaban en funcionamiento como parte de las actividades dirigidas a la Unión Comunal de Talleres de Mujeres de la comuna.

¹⁴ Chile Artesanía es el único instrumento público que, con miras a preservar, valorar y fomentar su desarrollo, acredita la condición de artesano/a creador/a a través de un certificado emitido por el área de Artesanía del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Para más detalles, ver www.chileartesanía.cultura.gob.cl.

Conclusiones

A partir de la colección conservada por el MHNC, el presente trabajo se ha propuesto estudiar la cestería tradicional de Hualqui, oficio que ha perdurado en el tiempo pese a las fuertes transformaciones en las que se ha visto envuelto. Al igual que otras manifestaciones artesanales con arraigo territorial, sus cimientos se fundan en una memoria milenaria, transmitida por linaje familiar, conjugando la experiencia de manos creadoras y la disponibilidad de fibras vegetales en el ecosistema local para dar vida a una variedad de objetos utilitarios y decorativos con una estética inconfundible.

De acuerdo con lo indagado en terreno, hasta hace cinco décadas el oficio cestero formaba parte de las actividades productivas realizadas principalmente por mujeres, dentro de un sistema económico campesino de subsistencia. Mediante un aprendizaje basado en la observación y la memoria oral, madres, abuelas u otras actorías familiares femeninas incorporaban a sus herederas en las distintas fases del proceso productivo —esto es, en la recolección, la preparación de las fibras, el tejido y la comercialización—, permitiendo así la reproducción de esta práctica cultural entre generaciones. Por aquellos años, los espacios de venta eran principalmente los mercados de las ciudades más cercanas, entre ellas Concepción y Chillán, a los cuales se proveía de productos al por mayor y a muy bajos precios.

Las transformaciones ecológicas y políticas a las que se ha visto sometido el territorio en las últimas décadas acarrearón una serie de rupturas que marcaron el devenir del oficio —y que resuenan también en otras manifestaciones artesanales locales—. Entre estos factores se encuentra el quiebre ecosistémico causado por la instalación del actual modelo de producción forestal, que ha disminuido los suelos agrícolas y el paisaje nativo, desencadenando una migración acelerada hacia espacios urbanos; la reorganización de los mercados en función de la administración cultural, a menudo desconectada de los procesos locales; y la alteración de las lógicas de transmisión de los saberes vinculados al oficio. En este nuevo escenario, la cestería se reinstala como una práctica que sobrevive en la ciudad pese a las dificultades para el abastecimiento de materia prima y reproduciéndose a través de distintos espacios de «capacitación».

Para adecuarse a estas dificultades, las artesanas han desplegado distintas estrategias. Tanto en el campo como en la ciudad, el oficio ha sido significado como una herramienta para resolver las tensiones asociadas a la sobrevivencia: con este fin, las memorias creativas ancestrales se activan y se ponen a

disposición del presente, manteniendo vivos no solo determinados estilos de entramado, sino también una relación con el oficio que se funde con la vida cotidiana. De igual manera, la integración de otros saberes y materialidades –como la anilina, insumo ajeno al territorio– o la adaptación a las nuevas condiciones del ciclo de producción, que demanda extensos traslados en busca de materia prima, dan cuenta de procesos que bien pueden ser leídos como mecanismos de resistencia cultural y económica (Valdés *et al.*, 1993).

Finalmente, es importante señalar la necesidad de replantear los enfoques que sostienen las actuales estrategias de puesta en valor y resguardo patrimonial, las cuales no han logrado abordar las complejidades y tensiones por las que estas manifestaciones transitan. En particular, los museos se enfrentan a interesantes desafíos respecto de sus colecciones, ya sea interrogándose por las perspectivas museológicas que les han dado origen o las dimensiones ecológico-políticas en las que se desenvuelven las artesanías y sus territorios.

En el presente caso, más allá de la búsqueda de representatividad respecto de la artesanía local de Hualqui y sus alrededores, la diversificación de narrativas levantadas en torno a la colección conservada por el MHNC abre posibilidades insospechadas para el desarrollo de propuestas museográficas que aborden expresiones patrimoniales vivas, en permanente transformación y disputa. En tal sentido, las 24 piezas estudiadas conforman una puerta de entrada para abordar el territorio, el oficio y sus particularidades, desde miradas potencialmente dialógicas entre la institucionalidad y las comunidades involucradas.

Referencias

- Bustos, M. (1994) Cestería y mundo femenino. *Historia Crítica*, (9), 30-35.
Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/toc/histcrit/9>
- Cáceres, A. (2017). Breve reseña de la artesanía chilena por Alicia Cáceres de Reyes. Recuperado de <http://www.colegiodeartesanos.cl/blog-post/breve-resena-de-la-artesania-chilena-por-alicia-caceres-de-reyes/>
- Cáceres A. y Reyes, J. (2008). *Historia hecha con las manos. Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. Santiago: Área de Artesanía. Departamento de Creación Artística CNCA. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85864.html>
- Cáceres, A. y Reyes, J. (en ausencia). (2019). *Artesanía urbana en Chile*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/04/artesania-urbana-en-chile.pdf>

- Carrasco, N. y Cisterna, V. (2019). *Cestería mapuche: usos y prácticas culturales*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Ex Colecciones Digitales. Recuperado de https://www.museomapuchecanete.gob.cl/641/articulos-93672_archivo_PDF.pdf
- Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. (1943). *Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares*. Santiago: Museo de Bellas Artes. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124225.html>
- Darraidou, C. (2014). *Manos madres. Relatos artesanos de Chile*. Santiago: Ograma Impresores.
- Freitag, V. (2014). Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *El Artista*, (11), 129-143. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695007>
- Isla, P. (2017). Dictadura militar y construcción identitaria: La categoría 'Mujer Chilena'. *Revista Estudios de Políticas Públicas*, 3(1), 171-185. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-6296.2017.46347>
- Jiménez, R. F. (1960). Aspectos de la artesanía nacional. *En Viaje*, (323), 91-96.
- Lago, T. (1939). Chilean popular art at the New York World's Fair. *Andean Monthly*, 2(6).
- Lago, T. (1955). El arte popular chileno. *Zig-Zag* [número especial].
- Lago, T. (1972). Cocema Galería Artesanal. Santiago: Departamento de Cultura y Publicaciones, Ministerio de Educación. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0057836.pdf>
- Lago, T. (1985). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Municipalidad de Hualqui. (2016). Actualización Plan de Desarrollo Comunal comuna de Hualqui. Período 2016-2020. Recuperado de <https://docplayer.es/92182837-Plan-de-desarrollo-comunal.html>
- Museo de Arte Popular. (1953). *Arte Popular. Exposición Americana. XVIII Escuela de Verano*. Departamento de Extensión Cultural. Universidad de Chile. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:126731>
- Museo de Arte Popular. (1953). *Exposición de Arte Popular. Santiago de Chile. Segundo Congreso Universitario y Primera Asamblea General de la Unión de Universidades Latinoamericanas*. Santiago: Zig-Zag. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126730.html>
- Naranjo, J. (2019). ¿Qué entendemos cuando hablamos de artesanía? *Revista Chilena de Diseño*, 4(7), 1-9. doi:10.5354/0719-837X.2019.53822

- Quijada, F. (2019 Ms.). «¿Cómo se le ocurre a usted hacer una exposición de cachivaches?». La emergencia del arte popular como fenómeno estético en Chile a través de sus primeras exposiciones (1924-1944). *X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y XVIII Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Buenos Aires, Argentina. (Documento inédito).
- Rebolledo, L. (1992). *Huentelolén: Cestería mapuche*. Santiago: Cedem.
- Santos Varela, M. (2017). *Trama y fibra. Tecnología temprana en fibra vegetal*. Arica: s. d. Recuperado de <http://sb.uta.cl/libros/TRAMA%20&%20FIBRA.pdf>
- Schiappacasse, V. y Niemeyer, H. (1984). *Descripción y análisis interpretativo de un sitio arcaico temprano en la quebrada de Camarones*. Publicación ocasional N.º 41. S. l.: Museo Nacional de Historia Natural. Universidad de Tarapacá. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Recuperado de <http://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/w3-article-71096.html>
- Sepúlveda, F. (2003). Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección. *Aisthesis*, (36), 51-56. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85379.html>
- Silva, J. (1986). La artesanía en Chile (diagnóstico exploratorio). *Ceneca*, (71). Recuperado de <http://www.archivoceneca.cl/2018/08/08/la-artesania-en-chile/>
- Standen, V. (2003). Bienes funerarios del cementerio chinchorro Morro 1: Descripción, análisis e interpretación. *Chungará*, 35(2), 175-207. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562003000200002>
- Tolosa, M. J. (2019 Ms.). *Observaciones y notas de campo*. (Documento inédito).
- Vergara, J. (1992). El Museo de Concepción: Reseña de noventa años. *Comunicaciones del Museo de Historia Natural de Concepción*, (6), 35-61. Recuperado de http://www.mnba.gob.cl/617/articles-47410_Archivo_1.pdf
- Valdés, T., Rebolledo, L., Gavilán, V., Ulloa, L. y Willson, A. (1993). *Memoria y cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales*. Santiago: Cedem, Fondec, Ministerio de Educación. Disponible en <http://www.generohistoriaruralidad.cl/pdf/MEMORIA%20Y%20CULTURA.pdf>
- Walker Linares, F. (1937). La cooperación intelectual internacional. La Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Publicaciones de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Santiago: Universidad de Chile.