





Canto de Barro

Chëwachëkena y Cantarino

ALBA SEGOVIA SEPÚLVEDA
RAYEN CAYUN SEPÚLVEDA
EVA CARRILLO SEPÚLVEDA
VIOLETA FUENTES QUILOGRÁN
GLADYS ALARCÓN SANDOVAL
FRANCISCA GILI HANISCH
video RAFAEL GUENDELMAN HALES
curaduría CAROLINA ARÉVALO KARL



PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO NACIONAL DE
DESARROLLO CULTURAL Y LAS ARTES (FONDART) 2022



Corporación Chilena
de Video y Artes
Electrónicas






Este proyecto es un diálogo entre dos prácticas de alfarería contemporánea: los cántaros del Comité de Artesanas Chëwachëkena y los de Francisca Gili (Santiago, 1983), creados en distintas latitudes de la cordillera, ambas inspiradas en la herencia cultural andina.

Durante la última semana de enero de 2023, algunas de las alfareras Chëwachëkena, Alba Segovia, Rayen Cayún, Eva Carrillo, Gladys Alarcón y Violeta Fuentes, junto a las artistas Francisca Gili y Rafael Guendelman, compartieron un espacio de creación y aprendizaje mutuo en Puerto Ibáñez. Durante esos días trabajaron en el mismo taller y modelaron nuevas piezas cerámicas a partir de la modificación de cuerpos recién vaciados de los moldes de las artesanas, para incorporar tecnologías de las botellas silbadoras que

Gili compartió con el grupo. Antaño, los antiguos alfareros andinos integraron a los cántaros tecnologías acústicas que les permitieron silbar.

Con la misma pasta recolectada del manto de greda aledaño y pasada por cedazo, crearon silbatos que incorporaron a los caiquenes, aves locales protagonistas de la cerámica local. Nacieron formas nuevas: un caiquén con su *wawa* en el lomo, un caiquén unido a un *epulonko*, una calafate. Cada alfarera experimentó con dos silbatos distintos, que fueron activados por el soplo humano o por el movimiento del agua del lago Chelenko. Así nació una serie conjunta de cántaros que toma las cualidades formales de las cerámicas de río Ibáñez y adoptan las tecnologías sonoras de *Cantarino* registradas en el video de Rafael Guendelman. Cantan, embebiendo humanidad y

A monochromatic blue photograph showing a person's hands shaping a large piece of clay on a pottery wheel. In the foreground, several finished ceramic vessels, including a large bulbous one with a narrow neck and a smaller one with a wide mouth, are displayed on a light-colored surface. The background is softly blurred, focusing attention on the craft.

agencia a este espacio de encuentro.
Estos nuevos diálogos con la artesanía
pretenden facilitar la convivencia de la
diferencia y así repensar las realidades
que creamos.



las nuevas creaciones

ILUSTRACIONES DE FRANCISCA GILI

En general toman las alfaras
de Peche Iñe, con morales
y trabaxaban con caxon
habo fan repartido en di ferros
Al pino no mopleban



Eva a aqui para
un mibato
con cuerpo
aserra no
mura



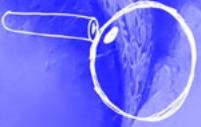
Aqui para
un mibato
con cuerpo
aserra
mura

Eva
Carillo
Sepulveda





E



→ EL BOLAATO

Rayen
Cayun
Sepulveda

→
Chiway
Carru



→
Elle para poban los
efidos del sorriso elip
este forma ate en

Jespen Le Rómicos

Violeta
Fuentes
Qui lo diseñó

también le
después un cordón que
hicimos con un pedazo
de piel con.

la Violeta hizo una mba dora
a partir de dos cuernos para a dor. El
m baach se lo integro dentro de un cuerpo
un á mico.

Violeta hizo sus
pijes con dos
cuerpos parados



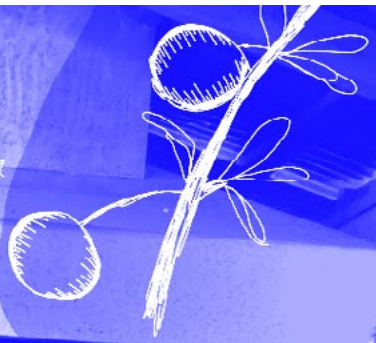
Gladis integra los
ribatos con leve deflexura en
su tamaño, ello genera un fondo
vibrante y batiente.

Abutardo

Gladis
Alarcón
Sandoval

Gran fruto estomacal que se usa para hacer
mucha mermelada y es muy característico de la zona

Calafate:



Los autos son
PERSONA

Para definir que obra es un año yo, empecé a preguntarle por mí los lo cual que pudimos ser imputados para un personaje. Fue en un surco al lado de una huerta para hacer un pasaje por los caminos donde siempre se han encontrado un ser vegetal.

Aquí hay una foto
haciendo un trabajo y
reflexión de mi queca



Le puse un
mito y le di
el contenido en
dos. también
le puse una
estruja. Ma
un por en mi
piña ahora

MIKA

Ella tuvo un
amor prohibido
y la transfor-
macion en
planta.

para volver a
Patagonia hay
que probar su
fruto.

mi ser criado

Quillango
 el Ona que se
 enamora de
 Calafate



Aquí le hizo una gacina
 a pedido de un cliente
 de Pedro Lila

... aquí Raygen está
 muy feliz, yo
 soy su mamá, a muy
 no se le va a ir
 muy me hizo
 muy de la pira
 a los 10 años
 tiene 10 años

La alta pienza que lo guanan en Argentina & Chile

Amélgar

aquí le
 puse un
 dibujo en
 memoria

Manabari

Rosador.
 Este es un
 Quiquén Vigía

En esta pieza que representa al Ona que era pareja
 de Calafate. Para hacerlo encontré te ferreiros de que
 vestían con pieles. Por ello lo hice con una capota de
 guanaco. Alisa pienza que antigua mente Onas y
 Te hueltos cruzan a los guanacos Raygen me contó
 que se hacían ropas con su piel que se

Cantarino

FRANCISCA GILI

Cantarino es una propuesta de creación contemporánea de Francisca Gili, que busca crear desde las ontologías alfareras amerindias. Con ella reinterpreta y transmite las experiencias sensoriales aprendidas de las botellas silbadoras prehispánicas. Es una tecnología que comenzó a ser desarrollada desde el 1300 a. C. en la cultura chorrera —actual costa de Ecuador—, y que luego se expandió, por distintos pueblos costeros del territorio andino, de norte a sur, durante más de 1000 años hasta la colonia. Las botellas silbadoras son artefactos hechos en cerámica, que tienen complejos sistemas tecnológicos en su interior que les permiten producir silbidos, que pueden ser activados por las personas o por el movimiento de los líquidos que contienen. Son también parte de prácticas culturales que devienen de una forma de ser y estar en el mundo muy distinta a la tradición occidental. En su práctica contemporánea se decoloniza la experiencia artística, abriendo nuevas miradas para entender el pasado, donde la tierra aloja el agua para ser vida y encarnarse en el silbido.

Una veintena de piezas ha creado Gili buscando replicar variantes tecnológicas de esta antigua tradición que permitió a los contenedores cerámicos cantar. Basada en la investigación del arqueomusicólogo José Pérez de Arce, exploró en las variaciones de estos sistemas acústicos para desarrollar piezas que replicaran aquellas antiguas sonoridades.

Esta serie de silbatos ha sido interpretada en un espacio de improvisación y exploración por la agrupación La Chimuchina —de la cual Gili es parte—, que busca hacer una propuesta sónica contemporánea basada en las tecnologías de los instrumentos musicales arqueológicos andinos y su continuidad en prácticas tradicionales que tienen vigencia hasta nuestros días. Estas acciones han sido registradas y cristalizadas en el video *Cantarino taypi*, en colaboración con la cineasta Emilia Simonetti, una experiencia sentipensante de sonido, textura y forma, donde los principios de las


estéticas andinas, como simetría y complementariedad, abren un espacio para el aprendizaje sensorial y sinestésico.

Cantarino se gesta conceptualmente en el perspectivismo amerindio o multinaturalismo, una propuesta antropológica de Eduardo Viveiros de Castro, Tania Stolze Lima y otros etnólogos amazónicos. Tiene su raíz en la existencia de una matriz ontológica⁴ común entre las tierras bajas de la Amazonía y los Andes, la cual tiene un origen precolonial y presenta una continuidad en las prácticas indígenas contemporáneas. En esta forma de pensamiento, naturaleza y cultura no están separadas; más bien se encuentran imbuidas de humanidad. La capacidad de “ser persona” se extiende a los ríos, las montañas, las plantas, los animales y a las cosas creadas por las personas. Viveiros de Castro destaca que existe, entonces, una epistemología amerindia de cualidad estética, que procede con la atribución de agencia a las llamadas cosas.

A su vez, según Alfred Gell, la agencia es la capacidad de acción que tienen las cosas. Estas se vinculan con su entorno mediante los afectos, es decir, la capacidad que tienen todas las entidades de afectarse. Por lo tanto, los artefactos pasan a tener agencia, de ser inertes a activos, y pueden afectar a su contexto, pues objetos y personas son interdependientes. La artista nos cuenta que en quechua, “bruñir una pieza” se dice de la misma manera que “un hombre buen mozo”: *thupata lluncutha haque*.


La tecnología surge de una relación recíproca entre materiales y artesanos, es decir, hay una crianza mutua para el desarrollo de las tecnologías. Por esto la artista cría seres de cerámica, y en este acto de creación está el *camay*, que en quechua significa infundir

⁴ Este concepto refiere al estudio de las maneras en que las personas están en el mundo.



el espíritu de la vida a los objetos inanimados. En las botellas silbadoras, el silbato oculto les otorga una voz. Es una tecnología del encantamiento y una forma de dar agencia a la cerámica, cuyos sonidos, al unísono, crean un paisaje sonoro que remite a un diálogo con la naturaleza, entrelazando una red en la cual la división de la naturaleza y la cultura se diluye. Formas, colores y sonidos se entrelazan en un rizoma, una conversación interespecie que busca despertar un nuevo y antiguo modo afectivo de estar en el mundo.

En su dimensión sónica, *Cantarino* explora las cualidades sonoras de las antiguas tecnologías de las botellas silbadoras. El físico y musicólogo Gerard Arnaud sostiene que existe una estética común en los sonidos de los Andes, donde desde hace 6000 años se han desarrollado tecnologías acústicas diseñadas para esta cualidad vibrante. Ello se cristaliza en piezas arqueológicas como flautas traversas, silbatos dobles y *antaras*, como también en instrumentos que son constituyentes de prácticas orquestales contemporáneas como las *tarkas*, los *pinchuyos*, los *sikuris* y los bailes chinos. En el caso de las botellas silbadoras, esta especificidad técnica se logra en piezas que tienen un cuerpo cerámico sobre el silbato, el cual al recibir un flujo constante de aire, genera esta vibración denominada vernáculamente como *tara*.



El musicólogo inglés Henry Stobart, tras hacer estudios en comunidades al norte de Potosí, Bolivia, destaca que esta cualidad *tara*, vibrante y pulsante, no es solo un atributo sonoro, sino que también una cualidad del tiempo festivo andino, que genera una liberación sensorial irrestricta como acto de entrega y devoción. La vibración es el elemento estético transversal, que facilita el traslado entre cuerpos y sentidos abriendo espacio a la sinestesia. Vibran los sonidos, los colores, los danzantes, las imágenes en procesión, los olores de la comida. Todos los estímulos sensoriales se saturan para propiciar inigualables despliegues devocionales. Se crea así un lenguaje que activa todos los sentidos e invita a experimentar un aprendizaje sensorial: la reunión de naturaleza y cultura. Así, el conocimiento es una fuerza en movimiento, que habita distintos cuerpos, transmutando experiencias en la fluidez entre contenedores y contenidos.

Desde esta perspectiva, las cerámicas de la serie *Cantarino* son artefactos capaces de activar narrativas y relatos invisibilizados, y en su activación discurren distintas expresiones artísticas que disuelven la separación estética y poética en pos de una experiencia integral y sinestésica. El sonido vibrante emanado de las botellas y los diseños geométricos abstractos que visten los cuerpos, permiten abrir las membranas de cada cántaro para ser habitados por diferentes esencias o energías que hablan mediante los silbatos.



Desde el Sur de los Andes

La palabra “Andes” refiere a la segunda cordillera más larga del mundo, así como a la región que la rodea. La cordillera de los Andes es la espina dorsal de Sudamérica y separa la costa Pacífica de las selvas tropicales de la cuenca del Amazonas, los desiertos del Perú y el norte de Chile y Argentina, hasta su extremo austral en Tierra del Fuego. Es una región de contrastes dramáticos y una belleza impresionante, a la vez que es hogar de múltiples grupos culturales que intercambiaron sus materias primas y creaciones desde tiempos ancestrales hasta hoy.

La pintura rupestre en el sur de los Andes remonta a 10 000 años. Alrededor del río Ibáñez están las mayores concentraciones de pintura rupestre de la Patagonia, que tienen como principales motivos diseños geométricos, escenas de guanacos y manos. Algunos camélidos, tanto en el sur como en el norte del cordón surandino, son protagonistas de muchas de las escenas como también del caravaneo de los nómades andinos.¹ Se encuentran generalmente en aleros, refugios naturales en quebradas junto a ríos, manantiales y aguadas de vistas panorámicas majestuosas, lo que sugiere que pudo haber sido también un espacio ceremonial propiciatorio.



Cerca del lago Lapperlant, Oclidia Sandoval quién encontró pinturas rupestres hace más de treinta años, nos guió al paredón donde se encuentran. Viramos del camino a Levicán hacia el mar. Luego de caminar un par de kilómetros llegamos a un alero con vestigios de pintura rupestre. Un sol o un círculo de cuentas, manos en figura y fondo y guanacos, son las imágenes que nombraron las artesanas cuando vimos la pintura rupestre. “Trota de guanacos”, dice Alba. “También habían cerca de Chile Chico, los vimos con Pedro Isla”, agrega.

Más al norte, en los petroglifos del Choapa y Salamanca, la guanaca también está presente. Taira, uno de los sitios de pintura rupestre más importantes de Chile, “sobresale por su refinado naturalismo, los efectos de transparencia entre figuras, la variación en

el grosor de los surcos, la yuxtaposición de figuras de diferente tamaño y cierta interacción de ellas con las irregularidades del soporte rocoso. La inmensa mayoría son llamas adultas representadas de perfil, con sus cuatro extremidades a la vista y junto a crías de pocas semanas de vida”, señala el arqueólogo chileno José Berenguer. La similitud con el arte de otros paredones, tanto de la Patagonia como del Choapa o de Atacama, da cuenta de la transversalidad cultural a lo largo del corredor surandino.

¹ “En 1983, Grette Motsny y Hans Niemeyer realizaron una compilación general de las distintas manifestaciones rupestres a lo largo de todo el país, definiendo y aunando criterios de técnica, estilos y motivos con una perspectiva de síntesis”. Donald Jackson, Diego Artigas y Gloria Cabello, *Trazos del Choapa: el arte rupestre en la cuenca del río Choapa* (Santiago: Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, 2002), p. 11.

² José Berenguer, “Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino”, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n. 9 (2004), p. 80-85.




Chelenko



significa “aguas tormentosas” y fue el nombre que dieron los tehuelches a un lago glaciar enterrado en los Andes. Es el segundo lago más grande de Sudamérica y es parte de lo que hoy es Chile y Argentina. Está rodeado de glaciares y grandiosas cumbres, como los cerros Castillo, Águlla y Pirámide. En el mismo lago se encuentran las Capillas de Mármol, una creación natural por la erosión del viento y agua que han esculpido cuevas y grutas en el blanco mármol, que contrasta con el turquesa dado por el iridio en el agua del glaciar. Aquí se emplaza Puerto Ibáñez, una localidad que fue habitada por los tehuelches desde antes de las expediciones magallánicas del siglo XVI.

Como señala el antropólogo Mauricio Osorio, “a la llegada de los exploradores occidentales durante el siglo XVI, el territorio era poblado por diversos grupos de cazadores recolectores. Los canoeros habitaban los canales e islas del litoral patagónico”.⁶ La historia oficial cuenta que el poblamiento posterior tuvo dos afluentes; por un lado, la instalación de compañías ganaderas con el respaldo del Estado a partir de la política de concesiones ganaderas, y por otro, una



colonización espontánea de familias mapuche-huilliche y chilenas desde el río Maule. Esta última fue llevada a cabo en dos instancias: “Una penetra desde tierras argentinas, utilizando diversos pasos a lo largo de la línea fronteriza con ese país, asentándose en diferentes puntos al oeste de la frontera. La otra, compuesta por familias provenientes principalmente de Chiloé, llega vía marítima al litoral y a las costas de Aysén, internándose en el territorio en sentido este-oeste, para luego movilizarse a lo largo y ancho de la zona”.⁶ Otras


investigaciones proponen que alrededor del siglo XVIII y principios del XIX los tehuelches o aonikenk padecieron una intensa “‘mapuchización’ debido a la fuerte migración mapuche resultante de la represión abrumadora de los españoles y posteriormente del Estado chileno con la llamada ‘Pacificación de la Araucanía’”.⁷ La transferencia de tradiciones culturales se encarna, en parte, en el oficio del telar, la soguería y la alfarería.

⁶La cita sigue: “Quienes los avistaron y colonizaron los clasificaron en dos grandes agrupamientos: Chonos, que habrían habitado entre el archipiélago de las Guaitecas al norte y la Península de Taitao al sur; y los kawésqar, poblando la zona insular situada al sur del Golfo de Penas y oeste de los Campos de Hielo Norte y Sur. En el área continental y hacia la zona oriental de la cordillera andina patagónica habitaban tribus que fueron denominadas tehuelche, siguiendo la nominación dada por los grupos mapuche de más al norte a estos cazadores recolectores”. Fabien Bourlon, Pascal Mao y Mauricio Osorio, “El turismo científico en Aysén: un modelo de valorización territorial basado en el patrimonio y actores locales”, *Sociedad Hoy*, n. 20 (2011), pp. 55-76.

⁶Ídem.

⁷María Teresa Santander y Claudio Herrera, *Alfareras de Ibáñez: diálogo entre naturaleza y cultura*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2018.



A person wearing a dark, long-sleeved shirt is holding a light-colored ceramic vessel with a bulbous body and a narrow neck. The vessel is decorated with a dark, geometric pattern of concentric squares and lines. The person is standing on a beach with a vast, rocky shoreline in the foreground and a hazy, mountainous landscape in the background under a clear sky.

“La conjunción paisaje-humanos entra cómodamente en la categoría de especies de compañía, evocando todas las cuestiones sobre las historias y las relaciones [...] Las escalas y los flujos de tiempo que atraviesan la carne de las plantas, de la tierra, del mar, del hielo y de la piedra [...] la historia de la tierra está viva, y esa historia está compuesta por las relaciones polimorfas de la gente, los animales, el barro, el agua y las rocas.”

Donna Haraway

The companion species manifesto.

Dogs, people and significant otherness

(Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), p. 21.



“Altura del silencio”

POEMA DE PEDRO ISLA

El valle está colmado de agua, muchos siglos de deshielos han venido a sumarse al hueco geológico de las montañas que no emergen, las piedras se arrastran buscando los cauces de mayor fuerza. No hay peces, solamente arena que se acomoda en las corrientes ocultas, el mar está demasiado lejos, casi no está, hay un cielo azul que sigue el curso de las aguas y nada más.

Parece el fin del mundo, a lo lejos, apenas se levanta un rumor de pájaros que bajan a beber la velocidad del agua, algunos tucu-tucu escudriñan la profundidad de las raíces y a lo lejos los ñandúes se precipitan sobre los maduros brotes de la quingüilla.

Es el comienzo de la formación del fin del territorio, lo más nuevo del planeta, lo más virgen de la capa territorial, el comienzo de los vegetales, el imperio del agua, el reino de la arena, de la greda estéril acumulándose al pie de los cerros y de la historia de los tiempos.

Ahora las aguas bajaron, quedan los vestigios de los potentes aluviones, de las inmensas cascadas que terminaron por convertirse en caminos diminutos. La montaña con un pequeño resto de vida se desintegra y ataca el valle con su aluvión de piedras, es el gigante que se derrumba buscando la gravedad del agua, buscando el camino.

El tiempo se detuvo en las rocas, en los altos acantilados, donde han venido a estrellarse los milenios y los siglos no son más que un débil parpadeo que iluminó y apagó el paso de las aguas que siguen naciendo en los ventisqueros blancos de las montañas patagónicas.

Se detuvo en las rocas, cuando el hombre impuso sus manos con tierras y grasas para estampar el fuego de su sangre en la partícula brillante de la piedra.

El tiempo se detuvo en las manos, en una tenue capa de sustancia breve quedó escrito sin letras y

sin palabras el registro imperecedero de los primeros constructores de los caminos que usa el viento.

Junto a la señal roja están sus rezos y sus cantos, el ruido feroz del palo en la caza del guanaco, la carrera del ñandú huyendo de la certera boleadora, el grito destemplado de los guerreros.

Todos los tiempos están escondidos en las rocas, sin importar que el deshielo las partió, después, en mil pedazos; la verdad diseminada yace al costado de cualquier camino, al pie de los cercos o más allá de los alambres nuevos.

Los pueblos vinieron y se hicieron dueños de la tierra, hasta que la tierra se apoderó de ellos. Los pueblos aparecieron, escribieron su verdad y se fueron. Los testimonios se originan cuando el hombre, habitando su propia alma, deja vestigios inalcanzables en buscar la inmortalidad, primero en la masa dura que forma el corazón de la piedra, después en la idea precisa que constituye el pilar de las civilizaciones.

Muchos pueblos han quedado detenidos en las capas geológicas de la tierra, muchas formas de vida y de muerte fueron briznas en el tiempo; como maderos encendidos se han consumido tantas culturas. Las edades casi no pueden contener tanta gente.

Aquí, en este rincón del planeta, con tantas montañas vírgenes que ocultan silenciosos minerales, quizá la patria definitiva del hierro, quizá el crisol formidable del oro, o del cobre que con los ojos verdes se asoma a mirar los arcos. Aquí, donde la tierra fue habitada por tehuelches, están escritas sus manos, todos sus nombres en las figuras de tierra roja que no logramos leer ni descifrar. Más durables que los libros, más resistentes que nuestros edificios, tan firmes como el tiempo, se encuentran los mensajes indígenas, arañando los ojos, haciéndonos analfabetos del pasado y trepando con un silencio imperturbable a la cima de cosas inmortales.





Chëwachëkena

significa “gente al pie de la cordillera” en idioma tehuelche. En el Comité de Artesanas Chëwachëkena de Puerto Ibáñez se encuentran algunas de las alfareras tradicionales de la localidad. Cántaros de greda y cuero de chivo con pintura inspirada en los motivos de la pintura rupestre tehuelche comenzaron a ser creados por unas de ellas en la década de los setenta.

Esta artesanía tiene su origen cuando el sacerdote italiano Antonio Rochi Berra gestionó capacitaciones en oficios manuales para impulsar a las mujeres de Puerto Ibáñez a aprender varias labores, entre ellas la alfarería con la greda que siempre había estado en ese lugar. En términos de género, es un hito clave en la independencia financiera de las mujeres de la localidad. Tal como señaló Crispina Alarcón en 1987 en su discurso de cierre del curso de normalización y estandarización, estos aprendizajes significaron “una importante fuente de trabajo permanente y más allá de las ocupaciones tradicionales, incorporando la mujer en el trabajo remunerado”⁸. Además, el oficio de la alfarería les ha permitido tener flexibilidad horaria y así compatibilizarlo con otras labores cotidianas, considerando que varias artesanas son jefas de hogar.

Pedro Isla Maldonado, profesor normalista, talabartero, alfarero, escultor, muralista, dibujante, poeta y músico, nació en Temuco en 1939 y se trasladó a la Patagonia entrados los años setenta. Fue el encargado de diseñar una serie de artesanía local en el contexto del Programa Empleo Mínimo (PEM) implementado en 1975 con el objetivo de reducir las tasas de desempleo que azotaban los primeros años de la dictadura.⁹ Isla diseñó

en 1979 la primera serie de artesanía tradicional: La tropa. Indistintamente, definió seis formas que circulaban entre lo natural —representado por el ave local, el caiquén echado o parado— y lo cultural —el artefacto, la boleadora criolla y la boleadora tehuelche—. Además, hay dos morfologías similares de nombre de tradiciones andinas del norte de Chile: epu lonko, vocablo mapuche, y mollino, relativo, tal vez, a las tradiciones diaguitas. Con variaciones de cinco tamaños cada una, todas son forradas con cuero de chivo y luego pintadas con engobe rojo, replicando seis motivos tehuelches: la guanaca y la cría, una figura antropomorfa —que puede ser interpretada como un bailarín— y cuatro motivos geométricos abstractos.

Los “cacharros de Ibáñez”, como se les nombra coloquialmente, desdibujan los límites entre naturaleza y cultura. Se podría decir que la pintura hace presente a la cultura ancestral de ese territorio, y los cuerpos simétricos a la abstracción de las formas de la naturaleza. El cuero de chivo, elemento distintivo de esta artesanía, forma parte esencial de la cultura gastronómica local. Me parece relevante compartir el concepto de comensalidad, presente en algunas culturas amerindias y que el antropólogo Víctor Vacas Mora explica: “Comer con alguien tiende unos lazos entre los comensales que quedan asociados como iguales o, más correctamente, como individuos familiarizados. Consumir comida o compartir un mismo tipo de comida genera parentesco e identificación entre aquellos que lo hacen”.¹⁰ El chivo está presente en todas las fiestas —en comensalidad— y su cuero es curtido ampliamente por artesanas de la región.



NOUESTRA SEÑORA

ALMACEN



DEL TRABAJADO

EN CAMPESINO



1989









El proceso de la curtiembre implica primeramente el remojo con agua y cal para que ablande el pelo. Luego, este es removido en el descarnado y el cuero estirado con estacas hasta que se seca. Posteriormente se le da forma con un molde para ceñirlo con el tiento —o hilo de cuero— al cuerpo cerámico.

Hay una serie posterior, diseñada en 1985, la Üikika, que significa huacha o huérfana, me dijeron las artesanas. Son ocho cuerpos sueltos, entre ellos está el chiguay karrü, el chiguay lonko, la avutarda, la boleadora rosada, el caiquén vigía y el caiquén cazador. De alguna manera, incorpora rasgos propios de su identidad, pero que también carecen de una raíz dialéctica que los haga legítimos herederos de una tradición. Comúnmente, se han considerado los oficios tradicionales como una manera de revitalizar, perpetuar y sostener una actividad material y simbólicamente opuesta al presente.¹¹ En el caso de la artesanía de Ibáñez, la identidad —colectiva— está determinada, en parte, por el paisaje y la herencia cultural de ese territorio, y se manifiesta en su continuidad alfarera, que por lo demás es central en la actividad turística y económica de la comunidad. A pesar de no haber una continuidad etnográfica tehuelche, al menos no enunciada, las artesanas se sienten portadoras de esos paisajes, de esas tierras, de esas prácticas, de esas manifestaciones culturales. Su inspiración se encuentra en el territorio y el legado de los pueblos originarios que lo habitaban.

El oficio de la alfarería tiene un rol comunitario en cuanto congrega a cultores de la comunidad, extendiendo sus saberes a otros, particularmente a niñas y niños a través de talleres y visitas en el contexto escolar.¹² Además, su asociación les facilita actividades de producción, comerciales, de perfeccionamiento y de difusión. Es una práctica viva, que revitaliza códigos estéticos y simbólicos.

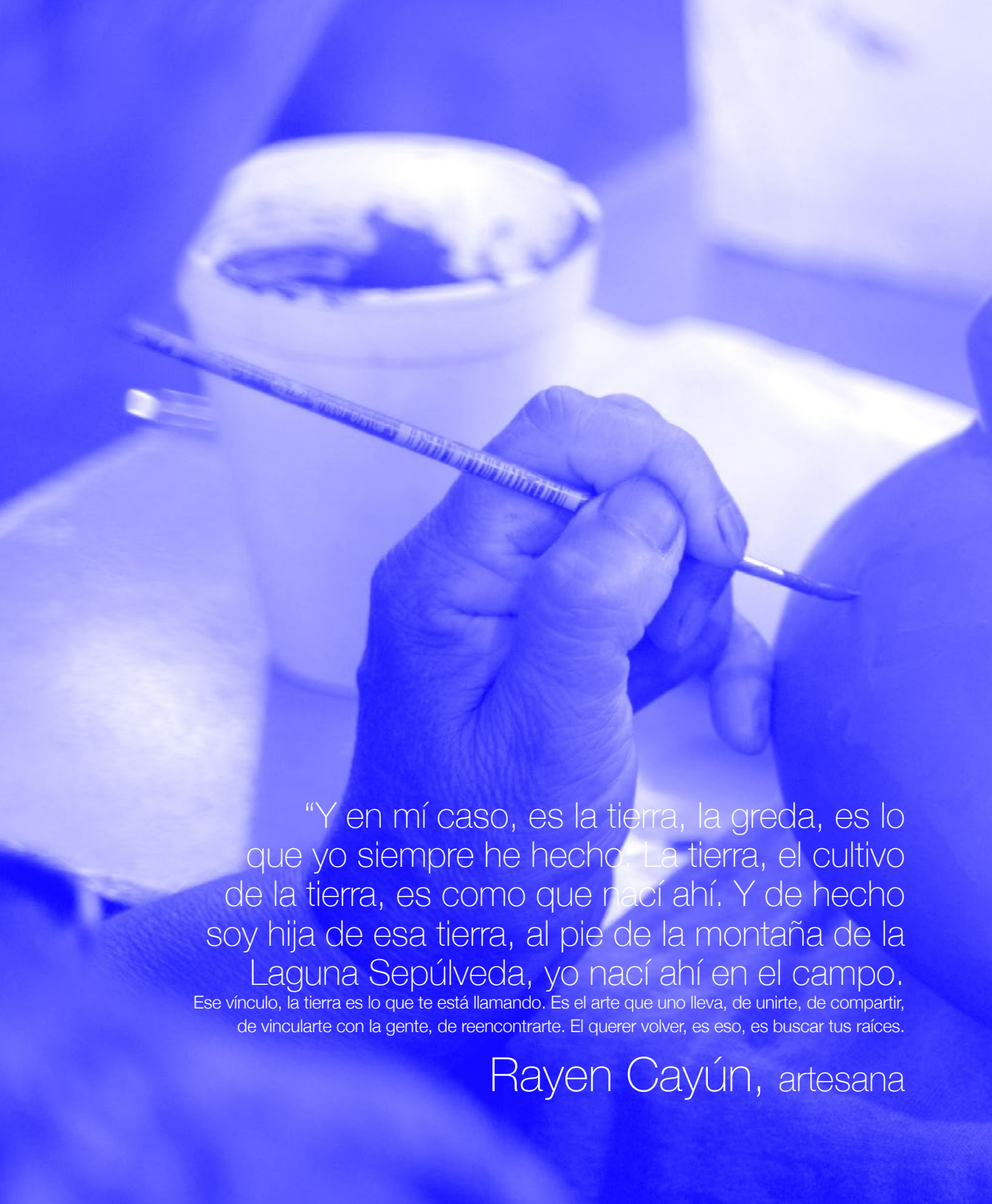
⁸Este documento inédito nos fue mostrado durante las entrevistas realizadas.

⁹La primera capacitación en alfarería la realizó Edith Vera en 1977, seguida de Iván Durán en 1978. Paralelamente se desarrollaron talleres de curtiembre y tejido a telar. Me parece importante que todos estos oficios fueron maestrados por tejedores y artesanos mapuche y tehuelche.

¹⁰Víctor Vacas Mora, "Cuerpos, cadáveres y comida: canibalismo, comensabilidad y organización social en la amazonia", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n. 6 (2008), p. 285.

¹¹Santander, M. Teresa y Herrera, Claudio. *Artesanas de Ibáñez: diálogo entre naturaleza y cultura*.

¹²Es fundamental el entrelazamiento que hace Violeta Fuentes, aprendiz artesana y parvularia del jardín infantil local. En otros tiempos, otras artesanas han gestionado el vínculo con la comunidad desde sus otras posiciones, Rayen Cayún desde la biblioteca municipal, por ejemplo.



“Y en mí caso, es la tierra, la greda, es lo que yo siempre he hecho. La tierra, el cultivo de la tierra, es como que nací ahí. Y de hecho soy hija de esa tierra, al pie de la montaña de la Laguna Sepúlveda, yo nací ahí en el campo.

Ese vínculo, la tierra es lo que te está llamando. Es el arte que uno lleva, de unirse, de compartir, de vincularse con la gente, de reencontrarse. El querer volver, es eso, es buscar tus raíces.

Rayen Cayún, artesana