

ISSN 0717-487 X

FONDO DE APOYO
A LA
INVESTIGACIÓN
PATRIMONIAL
2016

I N F O R M E S

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



**FONDO DE APOYO
A LA INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL
2016**

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS



**FONDO DE APOYO
A LA INVESTIGACIÓN PATRIMONIAL
2016**

PRESENTACIÓN

El *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la DIBAM* tiene como propósito subvencionar exclusivamente proyectos que conduzcan a la generación de nuevos conocimientos a partir de la valoración de las colecciones patrimoniales que custodia la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), y de estudios exteriores orientados a acrecentar y poner en valor su patrimonio. De acuerdo a lo indicado en las Bases del Concurso FAIP, este Fondo no financia proyectos que consideren: la publicación de catálogos o libros, la edición de Cd, el montaje de exposiciones, digitalización y catalogación, entre otros.

El Consejo de Investigación durante el año 2016 estaba integrado por: Sr. Hugo Ruedas (Museo Histórico Nacional), Cecilia Rodríguez (Centro Nacional de Conservación y Restauración), Sr. José Yáñez (Museo Nacional de Historia Natural), Sr. Daniel Quiroz (Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales) y el Sr. Rafael Sagredo (Centro de Investigaciones Diego Barros Arana), ocupando este último el cargo de Coordinador del Consejo de Investigación de la DIBAM.

El proceso del concurso fue coordinado por el Consejo, el que cumplió las funciones normativas, de evaluación y resolutivas, contando siempre con el apoyo de evaluadores internos y externos a la Institución. El Centro de Investigaciones Diego Barros Arana estuvo a cargo de la gestión técnica del concurso y la Subdirección de Planificación y Presupuesto de la DIBAM, a través de la Unidad de Proyectos Patrimoniales, se ocupó de la gestión económica de los proyectos ganadores.

Participaron en el concurso del año 2016 un total de 18 proyectos, que optaron cada uno a un máximo de \$5.500.000— Resultaron ganadores 9 proyectos que obtuvieron los más altos puntajes en sus evaluaciones y se vieron beneficiados con los fondos dispuestos por la DIBAM para su desarrollo y cuya suma total ascendió en el año 2016 a \$ 48.700.000, para ejecutar proyectos de investigación. Los proyectos ganadores fueron: 3 del área de las Ciencias Naturales; 6 del área de las Ciencias Sociales.

Este boletín presenta los Informes Finales FAIP de los proyectos ganadores del concurso *Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la DIBAM*, que fueron entregados al Consejo en marzo del 2015, una vez concluido el proceso de investigación. Este Consejo ha considerado de interés difundir el contenido de los informes a través de la presente publicación con el fin de dar a conocer a los funcionarios de la DIBAM, a los investigadores de otras

PRESENTACIÓN

instituciones y al público, el resultado de las investigaciones desarrolladas en el ámbito del estudio y conocimiento de nuestro patrimonio.

En el Informe Final FAIP 2016, sólo se exponen los resultados de 8 proyectos de investigación ejecutados. Por razones ambientales y logísticas, el proyecto ejecutado por la Sra. Karina Rodríguez, del Museo Antropológico Martín Gusinde, de Puerto Williams, titulado: “Explorando el asentamiento prehistórico más austral del mundo. Primera prospección sistemática a la isla Hornos”, dicho informe será presentado el año 2017.

Cabe hacer mención, que desde el año 2017, el FAIP será coordinado por la Subdirección de Investigación de la DIBAM, y que en su sitio www.investigaciondibam.cl; podrán encontrar los Informes FAIP desde el año 2010 al 2016, disponibles.

SUSANA HERRERA RODRÍGUEZ
Gestión Técnica
Consejo de Investigación de la DIBAM

INFORME: EVALUACIÓN MORFOLÓGICA Y MOLECULAR DE LA YACA (*THYLMYS ELEGANS*) EN LAS ISLAS ASOCIADAS A LA COSTA DE LA REGIÓN DE ATACAMA Y REGIÓN DE ANTOFAGASTA (ISLAS CHAÑARAL, DAMA, CHOROS Y PAN DE AZÚCAR)

INTRODUCCIÓN

El grupo zoológico de los marsupiales (Infraorden Marsupialia) se distribuye en siete Órdenes con un total de 343 especies en todo el mundo (Zhang, 2011). Este taxa tan sólo representa un 6% de total de las especies mamíferos que llegan a las 5.750 especies (Canto y Yáñez, 2013). A nivel Sudamericano los marsupiales presentan 102 especies distribuidas en tres Familias: Didelphidae con 95 especies, Microbiotheriidae con una especie y Caenolestidae con seis especies (Gardner, 2007). Chile presenta tan sólo cuatro especies: *Thylamys elegans*, *Thylamys pallidior*, *Dromiciops gliroides* y *Rhyncholestes raphanurus* (Muñoz-Pedreros y Yáñez, 2009).

Los marsupiales chilenos en general son poco conocidos, la información general sobre aspectos de su fisiología, anatomía, ecología y taxonomía fue inicialmente reportada por Mann (1978). En particular los aspectos de taxonomía y filogenia de estas especies han cambiado en los últimos años (Meinard *et al.*, 2002), caso particular de las dos especies del género *Thylamys* sus estudios se han circunscrito principalmente al área continental.

A nivel insular sólo existen algunas menciones muy generales de estas especies, particularmente *Thylamys elegans* como parte de la dieta de depredadores (Cruz-Cofré y Vilina, 2014)

Sin embargo la literatura actual no informa mayores detalles de la morfología, morfometría y genética de *Thylamys elegans* de ninguna de las islas asociadas a la costa de Atacama (islas Chañaral, Dama, Choros) y Antofagasta (Pan de Azúcar).

Lo anterior pone de manifiesto la necesidad de conocer estas aspectos a fin de caracterizar adecuadamente la situación de *Thylamys elegans* en estos ambientes insulares versus los continentales.

La elucidación de la taxonomía de un grupo natural no solo es importante para la administración de medidas de conservación, ofrece además un rico sustrato para acercamientos académicos que develen historias evolutivas y biogeográficas.

En términos de conservación el SAG (2015) clasifica a *Thylamys elegans* como una especie beneficiosa para la actividad silvoagropecuaria y benéfica para la mantención de los ecosistemas naturales y además considerada como rara para la zona Norte (Región de Arica y Parinacota a Región de Atacama) y Centro (Región de Coquimbo a Región del Maule). Sin embargo estos criterios están elaborados en torno a los especímenes presentes en el continente. Por lo

anterior, la evaluación de las poblaciones insulares es importante ya que sin duda representan un escenario ambiental muy distinto.

Además, este trabajo permitirá conocer si las poblaciones de *Thylamys elegans* de las islas presentan variación en los tamaños del morfo en relación a las poblaciones continentales, y eventualmente determinar su estatus taxonómico

Finalmente los análisis moleculares nos permitirán evaluar los tiempos de arribo a las islas por parte de *Thylamys elegans* y conocer que porcentajes de divergencia presentan con respecto a las poblaciones continentales, enriqueciendo de esta manera la filogeografía de la especie.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Hipótesis

Las poblaciones de *Thylamys elegans* de las islas Chañaral, Dama, Choros y Pan de Azúcar presentan características morfológicas, morfométricas y filogenéticas diferentes a las poblaciones continentales.

OBJETIVOS

Objetivo General

Evaluar la morfología, morfometría y el estatus filogenético de la Yaca, *Thylamys elegans* de las islas asociadas (Chañaral, Dama, Choros y Pan de Azúcar) a la costa de las regiones de Atacama y Antofagasta.

Objetivo Específico

1. Comparar morfológica y morfométricamente de las poblaciones insulares de la costa de Atacama y Antofagasta con las continentales
2. Determinar el estatus filogenético de las poblaciones insulares de la costa de Atacama y Antofagasta.
3. Representar en la colección nacional de micromamíferos del Museo Nacional de Historia Natural, ejemplares de *Thylamys elegans* insulares ausentes de los catálogos de la colección.

METODOLOGÍA

El trabajo de investigación implicó el desarrollo de una etapa de terreno enfocada en las capturas de los ejemplares. Para tales efectos se posicionaron trampas tipo Sherman durante la noche en las islas: Dama, Choros, y Pan de Azúcar y Gaviota. (Figura 1, ver anexo fotográfico) y retiradas al amanecer. Todas las trampas fueron cebadas con avena.

Con la finalidad de cumplir los protocolos de bienestar animal, los ejemplares fueron sometidos al proceso de eutanasia a cargo de un veterinario del equipo del proyecto.

Una vez ejecutado este proceso, se obtuvieron las medidas del cuerpo del ejemplar utilizando un calibre Vernier digital y su respectivo respaldo fotográfico. Para las medidas craneales se

adoptó la proposición de Solari (2003), utilizando como referencia las medidas cronométricas de acuerdo a la Figura 2.

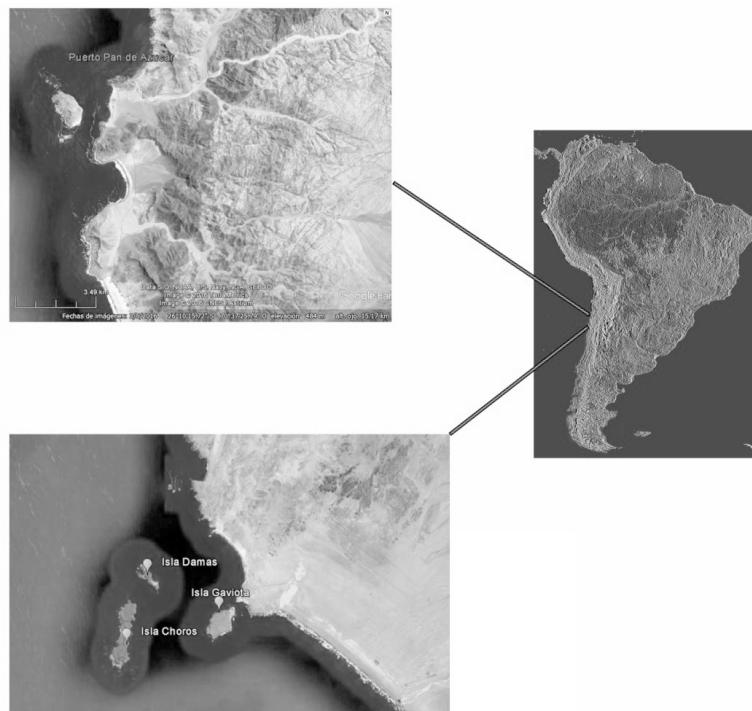


Figura 1. Mapa de las localidades en que se realizaron las colectas. La isla Pan de Azúcar se localiza en la Región de Antofagasta. El complejo de islas Dama- Choros – Gaviota en la Región de Atacama.

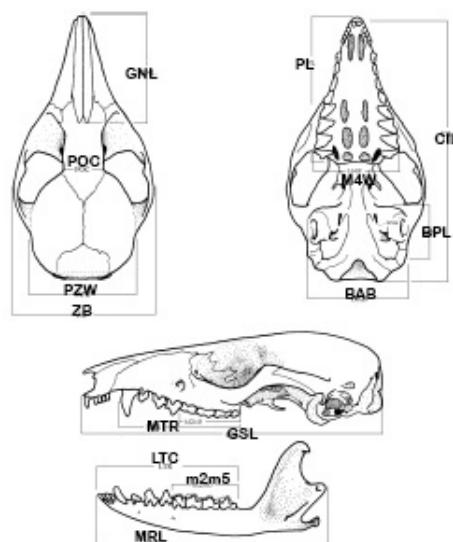


Figura 2. Protocolo de medidas para el cráneo de marsupiales. Tomado de Solari (2003).

En lo referido al uso de muestras de tejidos, se procedió a extracción de muestras hepáticas para los estudios de ADN y la preparación del ejemplar para su trasladado al taller de taxidermia en el MNHN donde se realizaría la preparación de la piel y el cráneo de cada ejemplar. Las muestras de tejido hepático fueron conservadas en alcohol para su transporte al MNHN y su traslado a la Universidad Iberoamericana para dar inicio a los estudios del ADN.

Muestras, Extracción de DNA, Amplificación y Secuenciación:

Extracción de DNA: La extracción de DNA genómico a partir de muestras de hígado fue realizada con E.Z.N.A.® Tissue DNA Extraction Systems, Omega Bio-tek®, basándose en el protocolo del proveedor, con algunas modificaciones con respecto al tiempo indicado para el secado de la columna, se varió de dos a siete minutos a máxima velocidad (Figura 3).

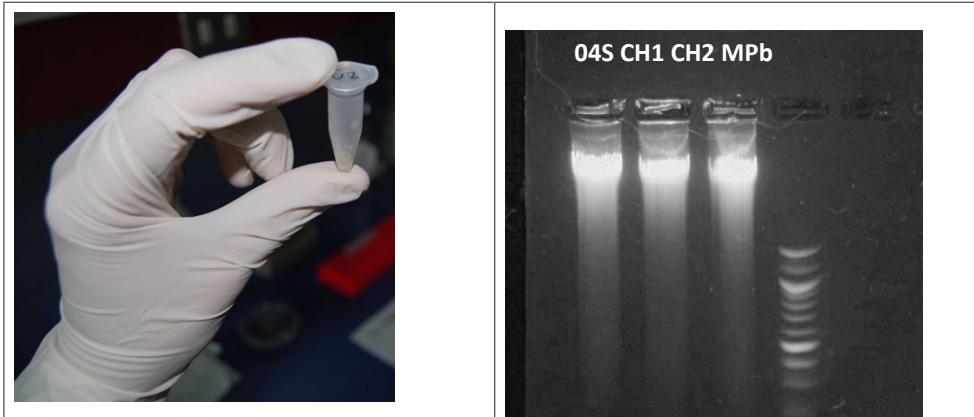


Figura 3. Extracción de DNA en gel de agarosa al 1%, obtenida a partir de las muestras 04S, CH1 y CH2, correspondientes *T. elegans*, respectivamente. MPb: marcador de pares de bases.

Cebadores utilizados para el proceso de amplificación:

Todas las muestras fueron amplificadas con el cebador universal para BARCODE LCO1490 (5'-GGT CAA CAA ATC ATA AAG ATA TTG G-3') y HCO2198 (5'-TAA ACT TCA GGG TGA CCA AAA AAT CA-3'). Además, fueron diseñados a partir de secuencias publicadas en la base de datos GenBank, tres cebadores específicos para el gen Citocromo oxidasa b:

Tabla 1 Cebadores diseñados manualmente para este proyecto

GÉNERO	NOMBRE	SECUENCIA
Thylamys	MMS_TpCytbF	5'-CACTCTTCATTGACCTACC -3'
	MMS_TpCytbR	5'-TCAAGTATGCCTGCTAAAGG -3

Diseño manual de cebadores

>HM583386.1 *Thylamys pallidior* voucher NK23533 cytochrome b (CYTB) gene, complete cds; mitochondrial

ATGACCAACCTACGAAAATCCCACCCGCTTGTAAAAATTATAATCACTCTTC
TTGACCTACCTGCACCCCTCCAACATTCACTGAGCTTGTGGAAATTGGGGTCTCTCC
TAGGAATCTGCCTAATTATCAAATCCTACAGGACTATTGCCAGCCATACATTA
CACATCAGATACATTAACAGCTTCTCCTCAGTAGGCCACATCTGCCAGATG
TAAATTGGGTGACTAATTCAAACATTACGCCAATGGAGCCTCAATATT
TTCATATGCCTATTCTACATGTAGGCCGAGGGCTTATTATGGGTCTACTTATT
TAAAGAGACTTGAATATTGGAGTGATCTTACTCCTAACAGTAATAGCTACTGCA
TTTGTAGGTTATGTTCTACCATGAGGACAATATCCTCTGAGGAGCTACAGTAA
TTACTAACCTCTATCAGCTATCCCTACATCGGAACACTACACTAGTAGAATGAAT
TTGAGGTGGGTCTCAGTAGATAAAAGCTACACTTACCCGATTCTTGCCTCCAT
TTCATTCTGCCCTTATCCTAGCCCTCGTTATTGTTCATCTCTATTCCCTCCA
CGAAACAGGATCTAATAATCCAACAGGAATTAAACCCAGATTCAAGACAAAATTCC
TTTCCACCCCTACTATACTATTAAAGATATTCTGGGCTAATCCTAACATTCTC
TTACTATTAAACATTAGCTTATTCCCCAGATGTTAGGAGACCCTGACAAC
TTCACCCAGCTAACCCACTTAACACCCCTCTCATATTAAACCAAGTAGTAC
TTCTATTGCTACGCAATTCTACGATCTATCCAAACAAAGTTAGGAGGGTGTTC
TAGCACTATTAGCATCAATCTGGTTCTTTAGCAATCCCATTACTTCATACAT
CAAACCAACGAAGCTTAATATTCCGACCCATTCAACAAACCTGTTCTGACTA
TTAACAGCTAACATTCTAACCTGAATTGGAGGACAACCTGTTGAACA
GCCCTCATTATCATTGGCAAATAGCTAACATTCAATTTACCAATTATCATT
TTCTAACATTGCTTAGCAGGCATACTGAAAATTACATACTCAACCAAAATACCCT
TAA

PRIMER	SECUENCIA	LONG	TM	%GC
MMS_TpCytbF	5'-CACTCTTCATTGACCTACC -3'	20	58	45
MMS_TpCytbR	5'-TCAAGTATGCCCTGCTAAAGG -3	20	58	45

Amplificación de las muestras mediante la técnica de PCR (Reacción en cadena de la Polimerasa).

Mezcla de PCR para la amplificación.

La PCR fue realizada usando las siguientes condiciones para todos los cebadores utilizados: Una desnaturización inicial de tres minutos (94°C); seguida por 40 ciclos a 94°C por un minuto, 51°C por un minuto, y 72°C por un minuto, y una extensión final a 72°C por siete minutos. Para cada marcador, la reacción de PCR fue hecha en un volumen final de 25 µl, usando 2.0 µl de DNA, 0.75 µl de cada cebador (10 mM), 2.5 µl de 10 X PCR buffer, 0.5 µl de dNTPs (10 mM), 0.75 µl de MgCl₂ (50 mM), 0.125 µl de Taq polymerase (5 U/ml), y 17.625 µl de H₂O. Las figuras tres y cuatro muestran el resultado de las amplificaciones.

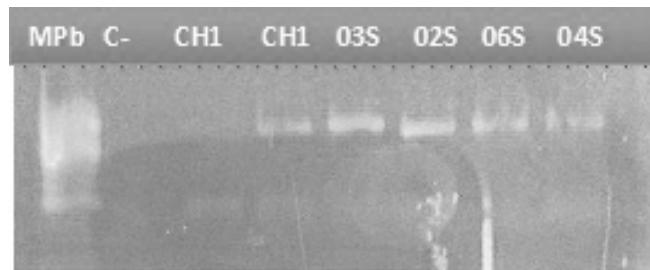


Figura 4. Gel de agarosa al 1% que muestra la amplificación de seis muestras con el cebador BAR-CODE. C- es el control negativo. MPb: marcador de pares de bases. Las muestras CH1 (*T. elegans*) se hicieron por duplicado.



Figura 5. Gel de agarosa al 1% que muestra la amplificación de cinco muestras con el cebador Citocromo b para las especies *T. elegans* y *T. pallidior* (primera fila). C- es el control negativo. MPb: marcador de pares de bases.

Las secuencias de *Thylamys elegans* y *T. pallidior* fueron obtenidas de la base de datos proporcionada por Morgulis *et al.*, 2008. La secuencias fueron ejecutadas con el programa BLAST, desarrollado por Zhang *et al.*, 2000.

RESULTADOS

De las islas prospectadas, la isla Pan de Azúcar y la isla Choros no evidenciaron capturas de *Thylamys*, razón por la cual, en segundo caso se optó por buscar especímenes en isla Gaviota para cubrir el sector, dado que esta isla se asocia al complejo insular de Damas y Choros. En la situación de Pan de Azúcar se obtuvieron ejemplares a nivel del borde costero.

Los análisis están estructurados en dos secciones que dan cuenta de los objetivos de esta investigación:

Enfoque molecular.

Los resultados permitieron generar varias secuencias moleculares para *Thylamys elegans* y *T. pallidior*, permitiendo de esta manera comparar las muestras obtenidas en las islas del norte junto con parte de la franja costera. En el anexo 1 se presentan el conjunto de secuencias utilizadas para *Thylamys elegans* y las consideradas inicialmente como *T. pallidior*.

Las secuencias anteriores fueron analizadas con el software BLAST, el que identificó todas las muestras como *T. elegans* con un 97% de confiabilidad, mientras que *T. pallidior* solo alcanzó a un 92% con el marcador Cytb. Esto implica rechazar la hipótesis de investigación del trabajo. Es decir, los ejemplares presentes en las islas, Damas, Gaviota y Chañaral, no representan una nueva especie ni con afinidad a la especie *Thylamys pallidior*, al contrario la determinación en base a los análisis moleculares indica que se trataría de *Thylamys elegans* (Figura 5).

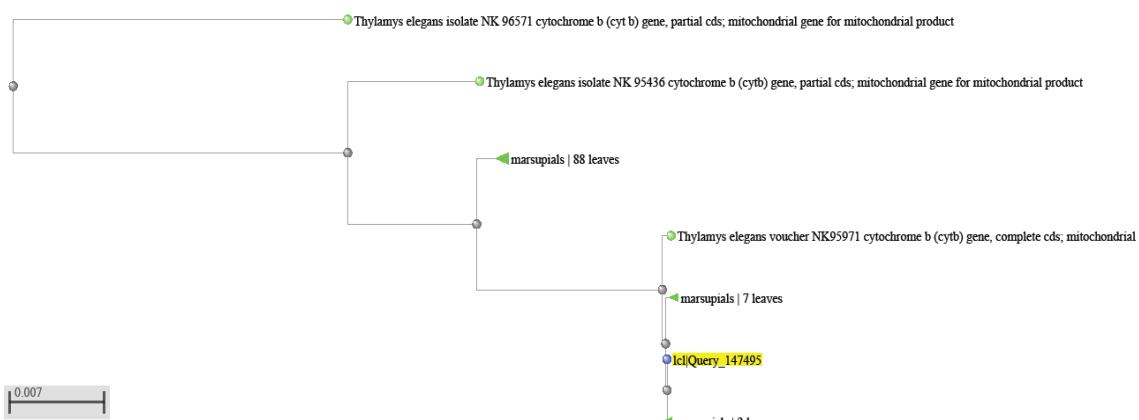


Figura 6. Filogenia de la muestra de Isla Gaviota 147495 (en amarillo) obtenida del complejo isla Dama-Choros. El árbol filogenético señala el agrupamiento directo con *Thylamys elegans*.

Enfoque morfológico.

El análisis métrico de los cráneos de los ejemplares preparados (Tabla 2) también los agrupa con *Thylamys elegans*. Especialmente en lo referido a los caracteres diagnósticos de la especie. Para *T. elegans* Gardner (2007) señala que la longitud cóndilo basal (=Máximo Total Cráneo GLS) es mayor a 26 mm. Los ejemplares colectados en el proyecto (5 ejemplares) superan este valor. Por ejemplo el ejemplar MNHN/MAM 1889 registra un valor de 28,41 mm.

Tabla 2. Medidas craneométricas (en mm) de *Thylamys elegans* de la colección del MNHN. El ejemplar 1889 corresponde a parte del material colectado en el complejo de islas Dama-Choros.

Especie	Catálogo MNHN/MAM	Máximo Total Cráneo GLS	Longitud Cóndilo-Incisivo CIL	Longitud del Paladar PL	Máxima Longitud del Nasal GNL	Amplitud del Zigomático ZB	Ancho Postzigomático PZW	Constricción Postorbital POC	Amplitud de la Bula Timpánica WSB	Longitud Bula-Petrosal BPL	Longitud Serie Dental Superior MTR	Ancho Molar 4 MW4	Longitud Rama Mandibular MRL	Longitud Serie Dental Mandibular LJR
<i>Thylamys elegans</i>	1889	28,41	27,97	15,18	12,75	15,85	11,63	5,06	4,43	5,77	10,97	9,42	21,76	12,85
<i>Thylamys elegans</i>	1891	31,73	30,51	17,19	13,66	17,57	12,2	5,08	3,63	7,37	11,82	10,08	22,95	13,86
<i>Thylamys elegans</i>	1879	28,4	28,22	14,2	12,54	15,88	11,33	5,21	3,05	4,16	10,79	9,45	21,14	12,73



Figura 7. Cráneo de *Thylamys elegans* preparado para su ingreso a la colección mastozoológica del Museo Nacional de Historia Natural. A) vista dorsal y mandíbula, B) vista ventral .

CONCLUSIONES

El estatus taxonómico de muchas especies de mamíferos se resuelve en la actualidad por medio de una evidencia amplia. En este proyecto se aplicaron análisis morfológicos y morfométricos de los ejemplares, especialmente a nivel craneal asociados al estudio de las muestras de DNA obtenidas.

La investigación desarrollada permitió rechazar la hipótesis de investigación que señalaba que las poblaciones de *Thylamys elegans* de las islas Chañaral, Dama, Choros y Pan de Azúcar presentan características morfológicas, morfométricas y filogenéticas diferentes a las poblaciones continentales.

Los resultados del proyecto indican que la comparación morfométrica de las colectas obtenidas a nivel insular y de la franja costera de Atacama y Antofagasta no difieren morfométricamente, para justificar la existencia de una especie nueva o distinta (como *T. pallidior*) de *Thylamys elegans*.

Lo anterior se ve respaldado por el estatus filogenético de las muestras, que claramente con un porcentaje de un 97% las agrupa en *Thylamys elegans*

Finalmente, quedan depositado seis especímenes en la colección nacional de micromamíferos del Museo Nacional de Historia Natural, ejemplares de *Thylamys elegans* insulares, ausentes antes del desarrollo de este proyecto.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habrá sido posible sin el apoyo de los funcionarios regionales de CONAF del Parque Nacional Pan de Azúcar, por su valioso y comprometido apoyo en el trabajo de terreno. Sin ellos habría sido imposible llevar adelante esta tarea. Nuestra gratitud al Servicio Agrícola y Ganadero por las facilidades prestadas para el desarrollo de esta investigación. Un especial agradecimiento a la Dirección del Museo Nacional de Historia natural por el apoyo constante a esta iniciativa. Este proyecto pudo ser desarrollado gracias al financiamiento Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la DIBAM del Centro de Investigaciones Barros Arana. Finalmente un merecido agradecimiento a la Sra. Susana Herrera Gestión Técnica Consejo de Investigación de la DIBAM y el Sr. Javier Herrera de la Cuadra, Jefe Acciones Culturales Complementarias (Proyectos Patrimoniales).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canto, J. y J. Yáñez 2013, “Placentalia versus Eutheria: consideraciones sobre su significado taxonómico”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* (Chile) 62: 159–165.
- Cruz-Cofré, F. y Y. Vilina 2014, “Ecología trófica de *Athene cunicularia* (Aves: Strigidae) en un sistema insular del norte de Chile: ¿posible respuesta funcional y numérica frente a *Pelecanoides garnotii* (Aves: Pelecanoididae)?”. *Gayana* 78(1): 31–40.
- Gardner, A.L. 2007, *Mammals of South American*, Vol 1. Marsupials, Xenarthrans, Shrews, and Bats. The University of Chicago Press Chicago and London. 699 p.
- Mann, G. 1978, “Los pequeños mamíferos de Chile”, *Gayana* N° 40, Zoológia 342 p.
- Morgulis, A., G Coulouris, Y. Raytselis, T. L. Madden, R. Agarwala y A. A. Schäffer. 2008, “Database Indexing for Production MegaBLAST Searches”. *Bioinformatics* 24:1757–1764.

- Meinard, A. Palma, E. y E. Rivera-Milla. 2002, “Filogeografía de las llacas chilenas del género *Thylamys* (Marsupialia, Didelphidae) en base a secuencias del gen mitocondrial citocromo b”. *Revista Chilena de Historia Natural* 75: 299–306
- Muñoz-Pedreros, A. y J. Yáñez 2009, *Mamíferos de Chile*, II Edición, CEA, Valdivia, Chile. 571p.
- SAG 2015. Ley de caza y Reglamento. División de Recursos Naturales Renovables. Servicio Agrícola y Ganadero, 110 p.
- Solari, S. 2003, *Diversity and distribution of Thylamys (Didelphidae) in South America, with emphasis on species from the western side on the Andes*. pp 82–101 en: *Predators with pouches: the biology of carnivorous marsupials* (M. E. Jones, C. R. Dickman y M. Archers, eds.). CSIRO Publishing, Collingwood, Australia.
- Zhang, Z.-Q. 2011, “Animal biodiversity: an introduction to higher-level classification and taxonomic richness”. *Zootaxa* 3.148: 7–12.
- Zhang, Z., S. Schwartz, L. Wagner y W. Miller. 2000, “A greedy algorithm for aligning DNA sequences”. *J. Computational Biology* 7(1–2): 203–14.

JHOANN CANTO H.
Coordinador Área Zoología Vertebrados
Museo Nacional de Historia Natural

ANEXO 1

Secuencias del genero *Thylamys*

CH1 (*T. elegans*)

>CH1_CYTB

```
TCCTCAGTAGCCCATATCTGCGAGATGTGAATTGGATGACTAATCGAAA  
CATTACGCTAACGGAGCTTCAATATTTCATATGCCTGTTACATGTAG  
GCCGGGGACTTATTATGGATCTTACTTAAAGAACCTGGAACGTAGGA  
GTAATTACTACTAACAGTGATAGCTACCGCATTTGAGGTATGTTACCAT  
GGGGACAAATATCCTCTGAGGGCTACAGTCATTACTAACCTCTATCAGCTA  
TTCCTTATATCGGAACACTAGTAGAATGAATTGAGGTGGTTCTCAGTTGA  
TAAAGCTACACTTACTCGGTTCTTGCCTTCATTCATCCTGCCTTTATTATC  
TTAGCCCTCGTTATTGTCCATCTCCTATTCCCTCACGAAACAGGATCCAATAATC  
CAACAGGAATTAAACCCAGATTCAAGACAAAATTCTTTCACCCCTACTACACTA  
TTAAAGACATTCTGGGCTAACCTGATAATTCTTACTACTAACATTAGCTCTA  
TTCTCCCCAGACATGTTGGAGACCTGACAACATTCAACCCCCAG  
CTAACCCACTCAATACTCCTCCCCATATTAAGCCAGAATGGTATTCTA  
TTGCCTACGCAATT
```

04S (*T. pallidior*)

>04S_CYTB

```
AGCCCATATCTGCGAGATGTGAATTGGATGACTAATCGAAACATTACACGC  
TAATGGAGCTTCAATATTTCATATGCCTGTTACATGTAGGCCGGGACTT  
TATTATGGATCTTACTTAAAGAACCTGGAATGTAGGAGTAATTACTAC  
TAACAGTGATAGCTACCGCATTGAGGTATGTTACCATGGGACAAATATCC  
TTCTGAGGGCTACAGTCATTACTAACCTCTATCAGCTATTCTTATATCGGAAC  
TACACTAGTAGAATGAATTGAGGTGGTTCTCAGTTGATAAAAGCTACACTACT  
CGGTTCTTGCCTTCATTCATCCTGCCTTTATTATCTTAGCCCTCGTTATT  
GTCCATCTCCTATTCTCACGAAACAGGATCCAATAATCCAACAGGAATTAAACC  
CAGATTCAAGACAAAATTCTCTTACCCCTACTACACTATTAAAGACATTCTGG  
GCTAACCTGATAATTCTTACTACTAACATTAGCTTATTCTCCCCAGACATG  
TTGGGAGACCTGACAACCTCACCCAGCTAACCACTCAATACTCCTCCCCATA  
TTAACCCAGAATGGTATTCTATTGCCTACGCAATTCTACGATCTATCCAAA  
CAAATTAGGAGGTGTTCTAGCACTATTGCATCAATCTTAGTTCT
```

09A (*T. pallidior*)

>09A_CYTB

```
GGGCTATCCTAGCTGTACATTACACATCAGATAACATCAACTGCTTCTCCTCAG  
TAGCCCCATATCTGTCGAGATGTGAATTGGATGACTAATTGAAACATTCACGC  
TAATGGGGCTCAATATTTCATATGCCTGTTACATGTAGGCCGGGGACTT  
TATTATGGATCTTACTTATTAAAGAACCTGGAATGTAGGAGTAATTACTAC  
TAACAGTGTAGCTACCGCATTTGAGGTATGTTACCATGGGGACAAATATCC  
TTCTGAGGGGCTACAGTCATTACTAACCTCTATCAGCTATTCTTATATCGGAAC  
TACACTAGTACAATGAATTGAGGTGGGTTCTCAGTTGATAAAAGCTACACTTACT  
CGGTTCTTGCTTTCATTCATCCTGCCTTATTATCTTAGCCCTCGTTATT  
GTCCATCTCCTATTCTCACGAAACAGGATCCAATAATCCAACAGGAATTAACC  
CAGATTACAGACAAAATTCTTTCACCCACTACACTATTAAAGACATTCTTGG  
GCTAATCCTG
```

09AM (*T. pallidior*)

>09AM_CYTB

```
CAGATACATCAACTGCTTCTCCTCAGTAGCCCATACTGTCGAGATGTGAATT  
TTGGATGACTAATTGAAACATTACGCTAATGGAGCTTCATAATTTCATAT  
GCCTGTTCTTACATGTAGGCCGGGGACTTATTATGGATCTTACTTATTAAA  
GAAACCTGGAATGTAGGAGTAATTACTAACAGTGTAGCTACCGCATTG  
TAGGTTATGTTCTACCATGGGGACAAATATCCTCTGAGGGGCTACAGTCATTAC  
TAACCTCTATCAGCTATTCTTATATCGGAACTACACTAGTACAATGAATTGA  
GGTGGGTTCTCAGTTGATAAAAGCTACACTTACTCGGTTCTTGCCTTCAATT  
CATCCTGCCTTTATTATCTAGCCCTCGTTATTGTCATCTCCTATTCTCCTC  
GAAACAGGATCCAATAATCCAACAGGAATTACCCAGATTAGACAAAAATTCT  
TTTCACCCCTACTACACTATTAAAGACATTCTGGGCTAATCCTGATAATTCTCT  
TACTACTAACATTAGCTTATTCTCCCCAGACATGTTGGGAGACCCTGACAACCT  
CACCCAGCTAACCCACTCAATACTCCTCCCCATTAAAGCCAGAATGGTATTTC
```

CH2 (*T. elegans*)

>CH2_CYTB

```
TACATCAACTGCTTCTCCTCAGTAGCCCATACTGTCGAGATGTGAATTGGAT  
GACTAATTGAAACATTACGCTAATGGAGCTTCATAATTTCATATGCCTG  
TTCTTACATGTAGGCCGGGGACTTATTATGGATCTTACTTATTAAAGAACCT  
GGAATGTAGGAGTAATTACTAACAGTGTAGCTACCGCATTGAGGT  
TATGTTCTACCATGGGGACAAATATCCTCTGAGGGGCTACAGTCATTACTAAC  
TTCTATCAGCTATTCTTATATCGGAACTACACTAGTACAATGAATTGAGGTGG  
GTTCTCAGTTGATAAAAGCTACACTTACTCGGTTCTTGCCTTCAATTCTCCT  
GCCTTTATTATCTAGCCCTCGTTATTGTCATCTCCTATTCTCCTCAGAAA  
CAGGATCCAATAATCCAACAGGAATTACCCAGATTAGACAAAAATTCTTT  
CACCCCTACTACACTATTAAAGACATTCTGGGCTAATCCTGATAATTCTCTTAC  
TACTAACATTAGCTTATTCTCCCCAGACATGTTGGGAGACCCTGACAACCT  
CACCCAGCTAACCCACTCAATACTCCTCCCCATTAAAGCCAGAATGGTATTTC  
TATTGCTACGCAATTCTACGATCTACCAAACAAATTAGGAGGTGTTCTAG  
CACTATTAGCATCAATCTTAGTTCT
```

ANEXO 2
Fotografías de Terreno



Fotografía 1. Vista general del acceso norte de la Reserva Nacional isla Pan de Azúcar.



Fotografía 2. Vista general del en la sección continental, área norte de la Reserva Nacional isla Pan de Azúcar. Al centro se una de las trampas Sherman.



Fotografía 3. Área de acceso a isla Choros. Las trampas se emplazaron a nivel de costa.



Fotografía 4. Vista del acceso a isla Gaviota.



Fotografía 5. Sitio de postura de trampas Sherman en isla Gaviota

INFORME: COLEÓPTEROS EPIGEOS DE ALGUNOS SECTORES DE LA CORDILLERA DE LA COSTA EN CHILE CENTRAL

INTRODUCCIÓN

La zona central de Chile se reconoce como un área de gran riqueza de especies, cuya conservación es de la mayor importancia (Myers *et al.*, 2000); concurren aquí un muy alto número de elementos endémicos, que en el caso de los ecosistemas mediterráneos están muy afectos a alteración de su biodiversidad, debido al efecto negativo de la intervención humana y como consecuencia de soportar una alta densidad poblacional (Arroyo, 1999; Barbosa y Marquet, 2002). En áreas geográficas expuestas a constante deterioro, la ejecución de inventarios de especies aporta información de valor para la toma de decisiones, que hagan posible y favorezcan la conservación de sus comunidades biológicas (Carrara *et al.*, 2011; Jerez, 2000; Solervicens y González, 1993).

La cordillera de la Costa, al menos en su tramo de mayor desarrollo en altura y en superficie, se inserta en la porción central del país que presenta alta diversidad de flora y fauna; por su ubicación geográfica, también está afecta a los mayores efectos por acción del hombre, ya sean estos dirigidos o accidentales. En el primer caso se tiene el cambio en el uso del suelo debido a: construcción de viviendas, actividades recreativas, establecimiento de cultivos agrícolas y forestales, desarrollo de actividades mineras e instalación de antenas, torres de alta tensión, tendido eléctrico domiciliario, además de construcción o ampliación de caminos; también se tiene la instalación de vertederos. En el segundo caso la amenaza más importante la constituyen los incendios.

Esta antigua cadena montañosa es producto de la evolución geológica que sufrió lo que hoy es Chile central, a partir de unos 170 millones de años AP; su relieve actual se considera que es el resultado de cambios producidos hace unos 30 millones de años (Manríquez, 2002). Alcanza las mayores alturas entre las provincias de Petorca y Cachapoal, sobrepasando en algunos puntos los 2.000 metros; considerando su relieve y la superficie que abarcan, se destacan los conjuntos de cerros de los sectores El Melón – Catemu, La Campana – El Roble – Chicauma y Altos de Cantillana – Talami - Poqui. Otras agrupaciones de cerros se presentan más al sur, como por ejemplo al oeste de San Fernando y en los alrededores de Ninhue, aunque sin alcanzar las alturas de los macizos anteriormente citados.

En cuanto a clima, es conocido el efecto de la cordillera de la Costa actuando como una barrera para la penetración de las masas húmedas de aire, las que se desplazan desde el océano en sentido oeste a este; tal efecto de biombo determina mayores precipitaciones en esa cadena montañosa, especialmente en su vertiente occidental, lo que determina la existencia ahí de una cobertura vegetal mucho más densa, de gran desarrollo y que llega a ocupar (u ocupó) grandes áreas.

En cuanto a vegetación, confluyen en la cordillera de la Costa elementos florísticos de distinto origen, presentando también endemismos y similitudes con lo que se observa en alturas y en ambiente equivalentes de la cordillera de los Andes. En un gradiente en altura, se encuentran aquí (Luebert y Pliscoff, 2006) las formaciones vegetales de: bosque esclerófilo (con ejemplares arbóreos o arbustivos de *Cryptocarya alba*, *Kageneckia oblonga*, *Lithrea caustica*, *Peumus boldus*, *Quillaja saponaria*), matorral espinoso (integrado por arbustos de *Adesmia spp.*, *Chusquea cumingii*, *Colliguaja odorifera*, *Echinopsis chiloensis*, *Puya berteroana*, *Puya coerulea*, *Retanilla trinervia*, *Retanilla ephedra*, *Satureja gilliesii*), bosque caducifolio (conformado por un sotobosque con *Adiantum sulphureum*, *Aristotelia chilensis*, *Ribes* y *Schinus*, teniendo como elemento dominante a árboles de *Nothofagus*), matorral bajo de altura, del tipo estepa altoandina de Santiago (presentando *Chuquiraga oppositifolia*, *Ephedra chilensis*, *Haplopappus sp.*, *Mulinum spinosum*, *Viviania marifolia*). A ellos se podría agregar la formación de bosque laurifolio higrófilo (integrado por *Aristotelia chilensis*, *Beilschmiedia miersii*, *Crinodendron patagua*, *Cryptocarya alba*, *Luma chequen*, *Proustia pyrifolia*, *Rhaphithamnus spinosus*), presente en los lugares más húmedos y sombríos, de acuerdo a como lo describen Luebert *et al.* (2002).

Es importante destacar que en este conjunto de ambientes, se encuentra un número significativo de plantas exclusivas. Son cerca de veinte las especies endémicas de distintos sectores de esta cordillera, de acuerdo a lo indicado por García (2010), Flores-Toro y Amigo (2013) y Romero-Gárate y Teillier (2014); se considera también en ese recuento a *Adesmia pirioni* Johnston, *Avellanita bustillosii* Phil. y *Nothofagus macrocarpa* (a. dc.) F. M. Vásquez & R. A. Rodríguez.

Cabe destacar que la mayor proporción de sus plantas endémicas se asocian a los ambientes de bosque caducifolio y matorral bajo de altitud; en relación a esta última formación vegetal, se ha efectuado antes un estudio de sus coleópteros epigeos (Elgueta, 1988), evidenciándose una similitud en la composición de especies con su ambiente homólogo de la cordillera de los Andes.

En cuanto a insectos también se reconoce (Cigliano, 1989; Mondaca, 2005; Paulsen, 2010) la presencia de un número importante de especies endémicas en esos ambientes; tal es el caso del saltamontes áptero *Moluchacris laevigata* Cigliano, 1989; también se tiene a *Apterodorcus tristis* (Deyrolle, 1870) y *Sclerostomulus nitidus* (Benesh, 1955), ambos lucánidos sin capacidad de vuelo y propios de bosque caducifolio (Paulsen, 2010), y a *Oogenius penai* Mondaca, 2005. Aparte de las anteriormente citadas, diversas especies de coleópteros de las familias Curculionidae y Tenebrionidae son exclusivas de esta cordillera (Elgueta, 1988; Vidal y Guerrero, 2007). Tal como en el caso de las plantas, hasta ahora la mayoría de las especies de coleópteros endémicos se encuentran en los ambientes ubicados a mayor altura (bosque caducifolio y matorral arbustivo de altitud), los que se encuentran aislados respecto a sus homólogos en otras cimas de esta misma cordillera y de la zona andina, así como también de aquellos ubicados más al sur en el territorio nacional.

En relación a estudios sobre coleópteros epigeos en Chile, existe información publicada respecto de especies presentes en algunos ecosistemas insulares del norte (Alfaro *et al.*, 2001)

y sur del país (Mendoza y Jerez, 2001), áreas desérticas (Cepeda-Pizarro *et al.*, 2005a y 2005b; Pizarro-Araya y Cepeda-Pizarro, 2013) y semidesérticas (Sáiz y Campalans, 1984; Sáiz, 1974; Sáiz y Vásquez, 1980; Vásquez y Sáiz, 1986), bosques caducifolios del centro (Grez *et al.*, 2003) y sur de nuestro territorio (Covarrubias *et al.*, 1992; Elgueta, 1993), bosques de neblina (Sáiz, 1975) y de pantano (Solervicens, 1973) e incluso de plantaciones de pino (Grez *et al.*, 2003; Sáiz y Salazar, 1981).

Revisten interés para fines comparativos, los estudios efectuados en ambientes equivalentes o similares a los que se encuentran en la cordillera de la Costa, que han sido antes detallados, tales como aquellos sobre coleópteros epígeos de la Reserva Nacional Río Clarillo (Covarrubias, 1991; Solervicens, 2014; Solervicens y Estrada, 2002; Solervicens *et al.*, 1991), Parque Nacional La Campana (Sáiz *et al.*, 2013), ambientes alto montanos de Chile central (Elgueta, 1988), bosques de *Nothofagus* (Covarrubias *et al.*, 1992; Elgueta, 1993; Grez *et al.*, 2003; Sandoval y Beéche, 2010) y bosque de peumo (Mendoza y Jerez, 2001), aunque en estos dos últimos casos los estudios corresponden a zonas geográficas más alejadas, a excepción del aporte de Sandoval y Beéche (*op. cit.*) que se inserta en el tramo de la cordillera de Costa en el cual fue realizado este estudio.

Las diversas formaciones vegetales de la cordillera de la Costa, con sus especies endémicas incluidas, por su cercanía a grandes centros poblados están muy expuestas a destrucción por intervención humana directa o indirecta; entre las principales causas que ocasionan una pérdida importante de biodiversidad en esta zona, se cuentan: corta y raleo de vegetación, extracción de tierra de hojas, actividades mineras, ocupación humana e incendios. Sin duda las tres últimas parecen ser más relevantes y, a pesar de que las actividades mineras ocasionan efectos irreversibles en las áreas en que se efectúan, la desforestación y los incendios son los que provocan una mayor pérdida de la biodiversidad (Fernández *et al.*, 2010); en el caso de los coleópteros se ha demostrado que los incendios ocasionan un profundo cambio en la composición de especies, con baja recuperación al estado original (Sáiz *et al.*, 1993).

Las especiales características de esta cadena montañosa y los riesgos crecientes de pérdida a que está expuesta su flora y fauna, fundamentan la necesidad de efectuar recolecciones que permitan hacerse una idea de la riqueza de sus componentes bióticos; en este caso y considerando que existe una relativa mejor información para el piso vegetal localizado a mayor altura en la cordillera de la Costa, se consideró conveniente dirigir este estudio al conocimiento de los coleópteros asociados al suelo en una formación vegetal de zonas más bajas.

En este caso se estudian de los coleópteros epígeos de la cordillera de la Costa, en el tramo comprendido entre la provincia de Quillota y la provincia de Colchagua. Como se ha indicado antes, este estudio resulta de interés considerando que:

- Los distintos ambientes que se presentan en la cordillera de la costa en Chile central están muy afectos a destrucción, principalmente por deforestación e incendios, lo que impacta y afecta su biodiversidad;

- Existen antecedentes de la presencia de endemismos en esa área, incluyéndose coleópteros asociados a suelo;
- Se trata de una zona poco estudiada desde el punto de vista entomológico, lo que determina un conocimiento parcial de su fauna de coleópteros.

El propósito de este trabajo es el de aportar información que incremente el conocimiento sobre coleópteros de suelo en ambientes de altura media de la cordillera de la Costa de Chile central, detectando similitudes y posibles diferencias o preferencias ambientales

METODOLOGÍA

El área de trabajo corresponde a la cordillera de la Costa en Chile central y se sitúa en la línea de los 71° O, aproximadamente entre los 32° y 34° S. En este rango latitudinal se seleccionaron 7 localidades para realizar los muestreos: La Canela (provincia de Petorca), cuesta El Melón (provincia de Quillota), Parque Nacional La Campana – sector Granizo (provincia de Marga Marga), cuesta La Dormida (provincia de Chacabuco), fundo El Pangue (provincia de Melipilla), Cerro Poqui – base sur (provincia de Cachapoal) y Lo Moscoso – cerros al noreste (provincia de Colchagua); las coordenadas geográficas y detalles de estas áreas se entregan más adelante. Se utilizaron las técnicas habituales de recolecta y que en este caso correspondieron al uso de trampas de caída, complementando con extracción de coleópteros del suelo a partir de muestras de hojarasca (tipo embudo Berlese) y adicionalmente con búsqueda manual.

En cada una de esas localidades se seleccionó una zona de muestreo, en las cuales se instalaron trampas de caída (Barber o pitfall) para coleópteros caminadores, en número variable (2 a 4) dependiendo de las características del terreno. Sólo en el Parque Nacional La Campana se seleccionaron dos puntos de muestreo, uno en bosque caducifolio (1.350 msnm) y el otro en bosque esclerófilo (1.050 msnm).

Como trampas de caída se utilizaron envases de plástico de 10 cm de diámetro y 6 cm de alto, enterrados a nivel del suelo (Figura 1); cada una fue provista con una mezcla de alcohol y glicerina (5%), aditivo este último que favorece la evaporación más lenta del alcohol. Estas trampas se mantuvieron en funcionamiento por un periodo de tres meses, siendo extraído su contenido aproximadamente cada 30 días, con reemplazo de líquido; el contenido de cada trampa fue vaciado en un pote plástico, siendo etiquetado con el nombre del sitio de muestreo, tipo de formación vegetal, nombre del recolector y periodo al que corresponde.

Las trampas fueron instaladas hacia el término de la estación invernal y se mantuvieron en funcionamiento por un periodo cercano a los tres meses; esto quiere decir que toda la actividad de terreno se realizó en el periodo primaveral, el que se corresponde en gran parte con el máximo de actividad biológica en la zona central de Chile.

Adicionalmente se tomaron muestras de suelo e incluyendo la capa inferior de hojarasca, siendo llevadas al laboratorio y luego ubicando la muestra en receptáculos tipo embudo, es

decir con orificio inferior, que se mantuvieron suspendidos a temperatura ambiente por 10 días; esta técnica de secado permitió la extracción de los insectos por caída siendo recuperados en contenedores con alcohol ubicados debajo del orificio, esto es posible pues se aprovecha el hecho de que estos organismos profundizan en el suelo en busca de mejores condiciones de humedad. Estas muestras se tomaron en número de al menos cuatro, por localidad.

En la localidad de La Canela no fue posible instalar el sistema de trampas de caída, debido a las dificultades de ingreso; el punto de muestreo seleccionado se ubica al interior de una plantación de paltos, por lo que el acceso sólo fue posible al final de la temporada y en este caso sólo se obtuvieron muestras de suelo. En lo relativo a la localidad El Pangue, los muestreos se iniciaron en el mes de octubre; esto fue debido a la necesidad de contar con permiso de acceso, tratándose de propiedad privada.

Entre las condicionantes para la elección de los puntos de muestreo se tomó en consideración su similitud en ubicación geográfica en cuanto a longitud, exposición al sol, relieve, tipo de suelo y vegetación, además de su accesibilidad. En general se tratará de que los puntos escogidos sean equivalentes, de modo tal que eventuales diferencias se correspondan aproximadamente con un gradiente latitudinal.

Para fines comparativos se revisó la información publicada, con el propósito de verificar si existían datos en la literatura que permitieran asociar de manera más estricta algunas especies de coleópteros a suelo, en el área geográfica en que se realizó este estudio. Con el propósito de recabar información que ayudara a focalizar la atención en posibles puntos de muestreo, además de asociar especies de coleópteros al estrato suelo, se revisaron los datos de recolecta de coleópteros de las colecciones de insectos pertenecientes al Instituto de Entomología de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Facultad de Ciencias Agrarias de la Universidad de Chile y de la colección nacional de Coleoptera del Museo Nacional de Historia Natural.

Las muestras fueron observadas con ayuda de lupa binocular, siendo separados los restos orgánicos e inorgánicos. Los ejemplares recolectados fueron reunidos separándose en morfo especies; esto es según similitud morfológica y de acuerdo a la experiencia taxonómica adquirida. Se efectuó montaje selectivo de una proporción representativa de los ejemplares obtenidos de cada morfo especie, manteniéndose el resto en alcohol absoluto; ejemplares de mayor tamaño fueron pinchados directamente utilizando alfileres entomológicos y los más pequeños fueron pegados en tarjetas o puntillas de tamaño proporcional. Se replicaron los datos de recolecta para los ejemplares de cada localidad y muestra, con el propósito de salvaguardar esa información asociándola directamente a cada ejemplar, en lo que corresponde al proceso de etiquetación.

Cada morfo especie fue identificada a nivel de familia, género o especie, de acuerdo al nivel de conocimiento taxonómico disponible para cada grupo. Se utilizaron publicaciones con descripciones originales, revisiones de grupos y claves para identificación de los diferentes taxones.

En relación a la clasificación de coleópteros, se sigue lo indicado a nivel supragenérico por Ślipiński *et al.* (2011), con las modificaciones propuestas por Robertson *et al.* (2015).

El material reunido se encuentra en el Área de Entomología del Museo Nacional de Historia Natural y una vez completados los estudios taxonómicos, pasará a integrar la colección nacional de insectos que se conserva en esa institución.

RESULTADOS

Cada una de las localidades escogidas ellas se detalla a continuación, incluyendo sus coordenadas geográficas, fechas de visita y una breve caracterización de sus vegetales; estas corresponden en sentido norte–sur a:

La Canela; provincia de Petorca: 32° 21' 06.78" S y 71° 10° 14.82" O, 145 msnm, 25 de octubre (sin resultado pues no fue posible ingresar) y 23 de noviembre de 2016.

Localidad ubicada al norte de La Ligua, en el valle del río Petorca; la zona definida para muestreo corresponde a un bosque de pantano que se ubica al poniente de esa localidad. Este bosque fue estudiado desde el punto de vista entomológico, en relación a su ensamblaje de coleópteros en follaje; estaba conformado por canelos actualmente secos, pataguas (sólo queda un ejemplar vivo), ejemplares de Myrtaceae y en el entorno molle, *Cissus*, palqui y especies herbáceas. Se encuentra rodeado por plantaciones de paltos y su condición actual es de franco deterioro, pues gran parte de los árboles que lo conformaban se encuentran ahora secos, producto seguramente de los años previos de sequía (Figura 2).

Cuesta El Melón, entre acceso sur al túnel El Melón y punto más alto de la cuesta; provincia de Quillota: 32° 36' 48.7" S y 71° 13' 51.3" O, 432 msnm, con recolecciones el 29 de agosto, 26 de septiembre, 23 de octubre y 14 de noviembre de 2016.

Cordón montañoso limítrofe entre las provincias de Quillota y Petorca; se puede considerar como parte de la cordillera de la Costa, aunque también se relaciona con el sistema de cerros que se conectan con la cordillera de los Andes y que, desde esa latitud hacia el norte, dan origen al sistema conocido como de los valles transversales. El tipo de vegetación corresponde al característico del bosque y matorral esclerófilo; siendo el primero de condiciones más húmedas y el segundo de aquellas más secas, se manifiestan en mayor o menor grado dependiendo de la exposición al sol. El punto de muestreo correspondió a un fondo de quebrada (Figura 3), ubicada entre el acceso sur del túnel y el punto más alto de la cuesta El Melón; en relación a la cubierta vegetal hay dominancia de especies arbóreas típicas del bosque esclerófilo y marginalmente se presentan especies arbustivas, incluyendo algunas propias del matorral esclerófilo. En algunos puntos hay alta densidad de cavidades producto de la actividad de roedores. Hay dominancia de molle y peumo, presentándose *Adenopeltis*, *Azara*, *Chusquea*, *Lobelia*, *Proustia*, ejemplares de Myrtaceae, *Loasa* y herbáceas.

Parque Nacional La Campana; provincia de Marga Marga: 32° 57' 34.6"S y 71° 07' 25.4"O, 1.332 msnm, con muestreos efectuados el 1 de septiembre, 28 de octubre, 24 de octubre y 16 de noviembre de 2016

El lugar de muestreo corresponde a un bosque de *Nothofagus macrocarpa* (A.DC.) Vasq. et Rodr. (roble de Santiago) localizado en una ladera pedregosa con inclinación mediana; debido a las características del suelo, esta especie arbórea no alcanza un gran desarrollo (Figura 4). El punto de muestreo se ubica entre el sector denominado La Mina y el promontorio rocoso en el que se encuentra la placa dedicada a Charles Darwin. Hay presencia de *Azara petiolaris* (D. Don.) Johnst. (corcolén) y en el piso inferior se presentan en mayor abundancia *Alstroemeria* sp., *Berberis* sp., *Ribes punctatum* R. et P. (zarzaparrilla), *Chusquea cumingii* Nees (quila), *Calceolaria* sp. (capachito) y *Adiantum* sp.; se presentan también *Tropaeolum azureum* Bertero ex Colla (soldadito) y *Olsynium scirpoideum* (Poepp.) Goldblatt (huilmo rojo). Marginalmente se encuentran algunos ejemplares de *Baccharis* sp. y de *Aristotelia chilensis* (Mol.) Stuntzs (maqui).

Parque Nacional La Campana, km 7,5 camino a La Mina; provincia de Marga Marga: 32° 58' 01.5"S y 71° 07' 16.4"O, 1.041 msnm, con muestreos efectuados el 1 de septiembre, 28 de octubre, 24 de octubre y 16 de noviembre de 2016.

El lugar de muestreo corresponde a una zona boscosa en la que se presenta de manera dominante *Dasyphyllum diacanthoides*, con *Azara petiolaris* (D. Don.) Johnst. (corcolén) *Ribes punctatum* R. et P. (zarzaparrilla), *Chusquea cumingii* Nees (quila), *Adiantum* sp., *Aristotelia chilensis* (Mol.) Stuntzs (maqui).

Cuesta La Dormida; provincia de Chacabuco: 33° 03' 32.8"S y 71° 00' 05.7"O, 1.141 msnm, se efectuaron muestreos el 31 de agosto, 26 de septiembre, 22 de octubre y 14 de noviembre de 2016.

Corresponde a sector cercano al punto más alto del camino Tilti a quebrada de Alvarado; se encuentra en la depresión ubicada al suroeste de ese punto y que se inserta en el fundo Santa Laura; hay presencia de *Nothofagus macrocarpa*, entremezclados con corcolén (*Azara* sp.) y peumo (*Cryptocarya alba* (Mol) Looser), con presencia de *Ribes punctatum* R. et P. (zarzaparrilla) y algunos ejemplares de maqui (*Aristotelia chilensis* (Mol.) Stuntzs) en el sotobosque; en el contorno hay quillay (*Quillaja saponaria* Mol.), *Proustia pyrifolia* DC. (parrilla blanca o voqui blanco), *Mutisia* sp., huángán (*Schinus polygamus* (Cav.) Cabrera), *Baccharis* sp., entre otros arbustos e hierbas.

El Pangue (fundo), E de Tapihue; provincia de Melipilla: 33° 15' 20,5"S y 71° 12' 54.1"O, 672 msnm, con recolecciones el 30 de septiembre, 28 de octubre y 22 de noviembre.

El área de muestreo corresponde a una ladera de exposición sur, en la que se presenta bosque esclerófilo en las partes más protegidas y húmedas, además de matorral esclerófilo en las zonas más expuestas a la insolación (Figura 5). Hay presencia de *Baccharis*, mirtáceas,

litre, huingán, molle, boldo, colliguay, maitén, tupa; en algunos puntos es muy evidente la actividad de roedores, tanto por feas como por la presencia de numerosas cavidades.

Cerro Poqui (ladera sur); provincia de Cachapoal: 34° 12' 32.0" S y 71° 03' 33.3" O, 476 msnm, con muestreos efectuados el 30 de agosto, 29 de septiembre, 20 de octubre y 21 de noviembre de 2016.

Formación de bosque caducifolio de *Nothofagus glauca*, mezclado con olivillo y diversas especies de bosque y matorral esclerófilo, como litre, peumo tebo y *Baccharis* (Figura 6); en algunos sectores se presentan mirtáceas y en el piso helechos, hierbas y musgos. Se efectuó una prospección a 800 msnm, en 34° 11' 57.03" S y 71° 03.00' 52.83" O.

NE de Lo Moscoso; provincia de Cachapoal: 34° 34' 15.1" S y 71° 04' 40.8" O, 872 msnm, 2 de septiembre, 27 de septiembre, 21 de octubre y 15 de noviembre de 2016.

Bosque de hualos (*Nothofagus glauca* (Phil.) Krasser) (Figura 7) en ladera algo pedregosa y de exposición sur, con *Baccharis sp.*, *Calceolaria sp.*, *Sophora macrocarpa* J. E. Sm. (mayu), *Chusquea sp.*, maqui, radal, tebo, litre y *Lardizabala sp.*

NE de Lo Moscoso, sector La Sepultura; provincia de Cachapoal: 34° 32' 57.66" S y 71° 05' 18.30" O, 1.176 msnm, 21 de octubre de 2014.

Bosque de *Nothofagus obliqua* (Figura 8) circunscrito al punto más alto y bordeando una cima rocosa en su ladera sur; entre la vegetación acompañante se tiene a *Azara sp.*, *Baccharis sp.*, boldo, *Lardizabala funaria*, litre, maqui, *Ribes sp.* y *Myoschilos oblongum* Ruiz et Pav. (orocoipo).

En suma, los muestreos se ejecutaron en un conjunto de siete localidades y considerando la presencia de bosques de *Nothofagus* y/o de tipo esclerófilo; a continuación se entrega un resumen de las condiciones en cada localidad, de acuerdo a su posición geográfica de norte a sur:

En Tabla 1 se presenta el detalle de número de ejemplares por cada familia de coleópteros y por localidad, para el caso de aquellos extraídos desde las muestras de hojarasca y suelo (extracción Berlese). El material reunido por este método corresponde a 485 ejemplares que representan a 20 familias.

En Tabla 2 se entrega la información relativa al número de ejemplares por familia de coleópteros y por localidad, obtenidos en las trampas de caída. Por este método se obtuvieron 3.036 ejemplares, pertenecientes a 39 familias; la gran diferencia respecto del método anterior sugiere que una fracción importante de los coleópteros asociados a suelo son de actividad nocturna, refugiándose durante el día en ambientes distintos a la hojarasca y al mismo suelo, tales como quedadas en el terreno y en vegetales, base de plantas, debajo de piedras y palos o entre musgos.

Comparando los datos de Tablas 1 y 2, se observan diferencias pues ejemplares de algunas especies sólo se obtienen por uno u otro método de captura; en este sentido resulta evidente que estos métodos de recolecta son complementarios y esto debe ser considerado al momento de planificar muestreos de fauna del suelo.

Análisis de grupos de coleópteros

Carabidae, *Apterodromites saizi*: especie conocida del área del Parque Nacional Fray Jorge, al encontrarse en el Parque Nacional La Campana se amplía su distribución geográfica en más de 2° hacia el sur.

Carabidae, *Axinopalpus sp.*: posiblemente se trate de una nueva especie; se capturaron sólo unos pocos ejemplares y exclusivamente asociados a la hojarasca. No se obtuvieron ejemplares en trampas de caída.

Carabidae, *Chaudoirina nigrofasciata*: se trata de una especie típica de matorral y bosque esclerófilo, tal como lo señala Solervicens (2014).

Carabidae, *Cnemalobus spp.*: algunas especies de este género muestran preferencia por ambientes ubicados a media altura y superior en macizos montañosos (Figura 9), pero su identificación a nivel de especies resulta complicada pues a pesar de la gran cantidad de especies descritas para Chile (18) se conoce la existencia de nuevas entidades; es necesario un estudio a profundidad para re-evaluar las especies conocidas y describir aquellas nuevas.

Carabidae, *Cyanotarus andinus*: es una especie típica de alturas media (600 a 1.800 msnm).

Carabidae, *Falsodromius erythrops*: presente en ambientes

Staphylinidae: con más de 1.400 ejemplares obtenidos en trampas de caída resulta ser el grupo dominante en los ambientes muestreados, estando representado en todas las localidades. Es una de las familias más diversas entre los coleópteros chilenos; son en general organismos depredadores, tanto en estado larval como adultos. Hay grupos con gran riqueza específica, como Aleocharinae, para cuyos representantes la identificación a nivel de especie requiere de una gran inversión de tiempo.

Leiodidae: al igual que en el caso de Staphylinidae, esta familia está representada en todas las localidades analizadas; aparte de su constancia, también se obtuvo un alto número de ejemplares y que representan cerca del 14% del total. Entre sus especies se cuentan organismos altamente especializados, tales como habitantes de suelo profundo, cavernas, parásitos de mamíferos, inquilinos de madrigueras o de nidos de insectos. Más de la mitad de estos ejemplares corresponderían a especies de la subfamilia Camiarinae, especialmente de la tribu Agyrtodini.

Leiodidae, tribu Sogdini: es un grupo de presencia bastante constante en el conjunto de localidades estudiadas, estando representado por varias especies y cuya identificación requiere

de estudio, pues se ha indicado la presencia en Chile de especies y géneros aún no descritos (Newton, 1996). Hay poca información biológica y se ha señalado para algunas especies que se asocian en su desarrollo a hongos subterráneos.

Hybosoridae: con al menos dos especies de *Germarostes* y una de *Martinezostes*, géneros estos que se ubican en la subfamilia Ceratocanthinae; los adultos tienen la capacidad de contraerse doblando su cabeza y pronoto hacia abajo y retrayendo las patas, para formar una pelota, en lo que se piensa es una posición defensiva; esta conducta ya había sido observada por Charles Darwin, quien recolectó ejemplares de ambos géneros en Chile (Smith y Ballerio, 2016). Hasta ahora *Martinezostes* incluye tres especies exclusivas de Chile y *Germarostes* sólo una (Ocampo y Ballerio, 2006). Algunos de los ejemplares recolectados en este estudio parecen corresponder a una nueva entidad específica, por lo que requieren de un estudio posterior.

Scarabaeidae, *Tesserodoniella meridionalis*: especie endémica de la cordillera de la Costa y descrita para localidades de las provincias de Cauquenes y Ñuble; se ha encontrado en este estudio en el cerro Poqui lo que extiende su distribución hacia el norte, hasta la provincia de Cachapoal. Al parecer sería una especie que habita el piso de bosques de hualo y que se asocia en su desarrollo a fecas de carnívoros, encontrándose también en deposiciones de animales domesticados.

Lucanidae: *Apterodorcus tristis* (Deyrolle, 1870) y *Sclerostomulus nitidus* (Benesh, 1955) se registraron exclusivamente en la localidad de cerro Poqui, encontrándose asociados al bosque caducifolio de *Nothofagus glauca* (hualo, roble blanco); *A. tristis* también se encuentra asociado a bosques de *Nothofagus macrocarpa*, en sectores de mayor altura en el área de Altos de Cantillana. Ambas especies corresponden a endemismos de ambientes con *Nothofagus*, en altura superior y media, en el tramo de la cordillera de la Costa ubicada entre los ríos Maipo y Cachapoal (macizo Altos de Cantillana – Talamí – Poqui).

Ptinus spp.: se conoce que algunas especies pueden ser recolectadas en mayor proporción utilizando trampas de caída (trampas Barber o pitfall), lo cual podría indicar que se trata de organismos relacionados en su desarrollo a madera muerta, en este caso restos depositados en el suelo. También se sabe que algunas otras especies viven asociadas a madrigueras, lo que explicaría su mayor abundancia en sectores en que la actividad de roedores es notoria, tal como se observó en la localidad de El Pangue; sin embargo, esta posible asociación requiere de una confirmación más precisa, con muestreos orientados en tal sentido. Existe gran desconocimiento de la riqueza de especies de este género en Chile; sin embargo, un estudio detallado llevará a la descripción de nuevas especies.

Tenebrionidae, *Callyntra spp.*: se trata de elementos propios de zonas abiertas aledañas a sectores boscosos. En el área estudiada se encontraron ejemplares de *Callyntra cantillana* (Figura 10) en ladera sur del cerro Poqui y por sobre los 600 metros de altitud; es una especie endémica presente en altura en cerros costeros con presencia de *Nothofagus*, en las provincias de Cachapoal, Maipo y Melipilla. Se recolectaron adultos de otras especies de *Callyntra* en la zona de la cuesta La Dormida y en los bosques de hualo ubicados al NE de Lo Moscoso (Figura 11).

Tenebrionidae, *Myrmecodema freudei*: sólo se recolectó un ejemplar en la cuesta La Dormida. La especie es conocida de la cordillera de la Costa, en las provincias de Marga Marga y Chacabuco (Vidal y Guerrero, 2007).

Nemonychidae, *Rhynchitomacer errans*: aunque no se trata de un elemento claramente asociado al suelo, es de gran interés este registro pues para esta especie se conocía su distribución geográfica; se había sugerido que podría ser propia de la cordillera de los Andes en la provincia de Biobío (Elgueta y Lanteri, 2006; Kuschel, 1959). Ahora se comprueba que se encuentra en la cordillera de la Costa y que asocia a *Nothofagus macrocarpa* en una etapa muy temprana del desarrollo vegetativo; es necesario efectuar prospecciones especialmente dirigidas en el periodo invernal e inicios de primavera, en diversas localidades montañosa en torno a los 71° O.

Curculionidae, *Cylydrorhinus sp.*: se recolectaron manualmente algunos ejemplares al interior de bosque de *Nothofagus glauca* al NE de Lo Moscoso; podrían estar relacionados con *Cylydrorhinus* ... la que se distribuye en alturas de la cordillera de los Andes desde la provincia de Colchagua al sur (Elgueta y Marvaldi, 2006). Sólo un estudio a profundidad podría explicar la presencia de esta población en la cordillera de la Costa y a una distancia de unos 50 km respecto de la localidad más cercana en los Andes.

Curculionidae, *Strangaliodes niger*: sólo se obtuvieron ejemplares por recolecta manual y únicamente en la localidad de cuesta La Dormida (Figura ; los ejemplares fueron capturados bajo troncos y ramas, además de presentarse entre la fronda de plantas de *Mutisia*. Se trata de una especie exclusiva de ambientes de altura, en la cordillera de los Andes y en la de la Costa, alcanzando en esta localidad su menor distribución en altitud lo que posiblemente esté determinado por precipitaciones en forma de nieve que hacen análogo a este sector, con aquellos de mayores altitudes.

CONCLUSIONES

Se reconoce una combinación de elementos característicos del suelo en ambientes de bosque esclerófilo y de bosque caducifolio, en la cordillera de la Costa de Chile central. En el caso de los coleópteros de la capa de hojarasca y suelo, datos de Tabla 1, el ensamble de familias que presenta alta abundancia ($>1\%$ del total capturado) y mayor frecuencia ($>50\%$ de las localidades), está constituido por Archeocrypticidae, Carabidae, Ciidae, Curculionidae, Latridiidae, Staphylinidae y Tenebrionidae; aunque no superan el 50% de frecuencia cabe destacar la participación de Corylophidae, Eupsilobiidae y Zopheridae, aparte de una familia que hasta ahora no ha sido posible identificar y que quizás constituya un nuevo registro para Chile. En Tabla 3 se detalla la abundancia y frecuencia de cada una de las familias registradas por este método de captura.

En cuanto a la captura efectuada con trampas de caída (ver Tabla 2), con alta abundancia y frecuencia se presenta Carabidae, Ciidae, Curculionidae, Eucinetidae, Latridiidae, Leiodidae, Ptinidae, Staphylinidae y Tenebrionidae; otros grupos que se presentan ya sea con abundancia

superior al 1% o frecuencia mayor al 50%, corresponden a las familias Archeocrypticidae, Erotylidae, Hybosoridae y Zopheridae. No se considera a las familias Chrysomelidae y Nitidulidae, ya que sus adultos se asocian al follaje de diversos vegetales y hongos respectivamente, por lo que su presencia en trampas de caída se considera accidental y muy posiblemente debido a la acción del viento. Otro grupo que podría considerarse en el ensamble de coleópteros del suelo, corresponde a la familia Mycetophagidae. En Tabla 4 se entrega el detalle de abundancia y frecuencia por familia registrada en estas trampas.

En general estos resultados se asemejan a lo obtenido en otros ambientes de Chile central (Grez *et al.*, 2003; Pizarro-Araya *et al.*, 2014; Sáiz, 1975; Sáiz y Salazar, 1981), aunque en áreas más lejanas pueden ser otras las familias o mayoritariamente una, las que sean más significativas por su participación en número de especies y cantidad de ejemplares, tal como ocurre con Tenebrionidae en ambientes desérticos continentales (Cepeda-Pizarro *et al.*, 2005; Pizarro-Araya y Cepeda-Pizarro, 2013), con Scarabaeidae en bosque subantártico (Elgueta, 1993) y con Hybosoridae (Ceratocanthinae) en formación de boldo en isla Mocha (Mendoza y Jerez, 2001).

En relación a coleópteros capturados manualmente, destacan las familias: Carabidae, especialmente con especies de *Cnemalobus* y otras de la subfamilia Lebiinae; Curculionidae, con diversas especies de los géneros *Cylydrorhinus*, *Cyphometopus*, *Geniocremnus*, *Listroderes*, *Puranius*, *Trachodema* y un número significativo de la tribu Cryptorhynchini; Tenebrionidae, con representantes de *Apocrypha*, *Callyntra*, *Discopleurus* (*D. baloghi* en Parque Nacional La Campana y *D. acuminatus* en el sector ubicado al NE de Lo Moscoso), *Grammicus*, *Gyrasida*, *Heliofugus*, *Hexagonochilus*, *Nycterinus*, *Oligocara*, *Praocis* y *Scotobius*.

En este estudio se han encontrado coleópteros de especies endémicas, algunas conocidas, tal como *Callyntra cantillana* y *Tesserodoniella elguetai*, y otras que se deberán describir en futuros estudios. Algunos elementos se relacionan entre puntos distintos de la misma cordillera de la Costa; este es el caso de nuevas especies de Curculionidae, que se asocian en su desarrollo al suelo. Otras se relacionan con especies presentes en zonas de altura equivalente en la cordillera de la Costa, aunque a latitud mayor; en esta situación se tiene a *Cylydrorhinus sp.* y *Callyntra sp.*, ambas del piso de bosque de *Nothofagus glauca* al NE de Lo Moscoso.

Desde un punto de vista biogeográfico, la importancia de conocer el inventario de especies de un grupo de seres vivos en un área determinada, es que a través del detalle de especies presentes y con el conocimiento previo, de especies y agrupaciones de estas, es posible determinar o inferir el posible origen de esos componentes, permitiendo inferir sobre el carácter de las relaciones que se pueden haber establecido entre ambientes o condiciones que pudieron haber cambiado en ellos. El identificar elementos endémicos nos permite comprender la estructuración de los ensambles de especies y la integración de ellas; por otra parte es posible inferir sobre el grado de aislamiento de los ambientes o áreas en que estas se encuentran, lo que a la vez que posibilita proponer explicaciones respecto de ese aislamiento y/o respecto de conexiones con otras áreas y comunidades biológicas.

El conocer la integridad de la biota en un punto dado, especialmente sus peculiaridades, constituye una información de apoyo para que las decisiones que se deban tomar respecto de posibles intervenciones, resulten más precisas e informadas.

Por último, como institución depositaria de colecciones es del mayor interés el poder representar en las colecciones del Museo Nacional de Historia Natural todo el patrimonio natural de nuestro territorio, constituyéndose estos materiales en testimonios a futuro; esto es de valor cuando se trata de estudios en grupos o gremios de organismos mal representados o incluso de áreas geográficas y ambientes con escasa representación o con representación insuficientemente documentada. Lo anterior tiene doble valor si consideramos el efecto de incendios en zonas cercanas a los centros poblados, cual es el caso de la cordillera de la Costa.

En este sentido la información reunida respecto de organismos epígeos presentes en los ambientes, bosque esclerófilo y bosque caducifolio, resulta de innegable valor e interés.

AGRADECIMIENTOS

Al Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, por el financiamiento otorgado al presente estudio (Proyecto FAIP-N-72-INV).

A Gerardo Arriagada por su apoyo técnico especializado.

A Patricia Estrada (Instituto de Entomología, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) y Danilo Cepeda (Museo Entomológico, Facultad de Ciencias Agrarias, Universidad de Chile) por facilitar el acceso a colecciones.

A mis colegas Angélica López, Elizabeth Román y Leonardo Matus, del área administrativa del Museo Nacional de Historia Natural, por su continuo apoyo en los aspectos administrativos.

A Jaime Solervicens (Santiago) por su amistad y compañía en algunas de las salidas a terreno.

Al personal de la Corporación Nacional Forestal (CONAF), por las facilidades otorgadas tanto en aspectos administrativos como de acceso y desplazamiento, en el trabajo de terreno. Especiales agradecimientos a Vanessa Armijo M., Christian Díaz G. y Blas Chiappori P., CONAF, Parque Nacional La Campana - sector Granizo, por su valioso apoyo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro, F. M., J. Pizarro-Araya & G. E. Flores, "Epigean tenebrionids (Coleoptera: Tenebrionidae) from the Choros archipelago (Coquimbo Region, Chile)". *Entomological News*, 120: 125–130. 2009.
- Arroyo, M. T. K., "Criterios e indicadores para la conservación de la biota de los ecosistemas mediterráneos". *Revista Chilena de Historia Natural*, 72 (4): 473–474. 1999.
- Barbosa, O. & P. A. Marquet. "Effects of forest fragmentation on the beetle assemblage at the relict forest of Fray Jorge, Chile". *Oecologia*, 132: 296–306. 2002.

- Carrara, R., G. H. Cheli & G. E. Flores, “Patrones biogeográficos de los tenebriónidos epígeos (Coleoptera: Tenebrionidae) del Área Natural Protegida Península Valdés, Argentina: implicancias para su conservación”. *Revista Mexicana de Biodiversidad*, 82: 1297–1310. 2011.
- Cepeda-Pizarro, J., J. Pizarro-Araya & H. Vásquez, “Composición y abundancia de artrópodos epígeos del Parque Nacional Llanos de Challe: impactos del ENOS de 1997 y efectos del hábitat pedológico”. *Revista Chilena de Historia Natural*, 78: 635–650. 2005a.
- Cepeda-Pizarro, J., J. Pizarro-Araya & H. Vásquez, “Variación en la abundancia de la artropodofauna, con énfasis en tenebriónidos epígeos del desierto costero transicional de Chile”. *Revista Chilena de Historia Natural*, 78: 651–663. 2005b.
- Cigliano, M. M., “Revisión sistemática de la familia Tristiridae (Orthoptera, Acridoidea)”. *Boletín de La Sociedad de Biología de Concepción*, 60: 51–110. 1989.
- Covarrubias, R., “Fluctuaciones estacionales de microartrópodos edáficos bajo especies vegetales en la Reserva Nacional Río Clarillo, Chile”. *Acta Entomológica Chilena*, 16: 81–96. 1991.
- Covarrubias, R.; C. Covarrubias & I. Mellado, “Microartrópodos en suelos de bosques de *Nothofagus pumilio* en Parques Nacionales de Chile”. *Acta Entomológica Chilena*, 17: 195–210. 1992.
- Elgueta D., M., “Insectos epígeos de ambientes altomontanos en Chile Central: algunas consideraciones biogeográficas con especial referencia a Tenebrionidae y Curculionidae (Coleoptera)”. *Boletín Museo Nacional de Historia Natural (Chile)*, 41: 125–144. 1988.
- Elgueta D., M., “Invertebrados asociados a suelo en bosque de *Nothofagus pumilio* (Poepp. et Endl.) Krasser, XII Región - Chile, con especial referencia a Insecta”. *Revista Chilena de Entomología*, 20: 49–60. 1993.
- Elgueta, M. y A. E. Marvaldi, “Lista sistemática de las especies de Curculionoidea (Insecta: Coleoptera) presentes en Chile, con su sinonimia”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, Chile*, 55: 113–153. 2006.
- Fernández, I., N. Morales, L. Olivares, J. Salvatierra, M. Gómez y G. Montenegro., *Restauración ecológica para ecosistemas nativos afectados por incendios forestales*. 162 p. Gráfica Lom, Santiago. 2010.
- Flores-Toro, L. & J. Amigo., “Flora autóctona de la cordillera El Melón y del cerro Tabaco, sitios prioritarios para la conservación de la biodiversidad, Región de Valparaíso, Chile”. *Chloris Chilensis*, Año 16. N°1. URL://www.chlorischile.cl [Disponible en <http://www.chlorischile.cl/amigo-flores-1-2013/flores-Amigo-EL%20MELON-EL%20TABACO.htm>]. 2013.
- García, N., “Caracterización de la flora vascular de Altos de Chicauma, Chile (33° S)”. *Gayana Botánica*, 67(1): 65–112. 2010.
- Grez, A. A., P. Moreno & M. Elgueta., “Coleópteros (Insecta: Coleoptera) epígeos asociados a bosque maulino y plantaciones de pino aledañas”. *Revista Chilena de Entomología*, 29: 9–18. 2003.
- Jerez, V., “Diversidad y patrones de distribución geográfica de insectos coleópteros en ecosistemas desérticos de la región de Antofagasta, Chile”. *Revista Chilena de Historia Natural*, 73: 79–92. 2000.
- Kuschel, G., “Nemonychidae, Belidae y Oxycornidae de la fauna chilena, con algunas consideraciones biogeográficas”. *Investigaciones Zoológicas Chilenas*, 5: 229–271. 1959.
- Luebert, F. & P. Pliscoff., *Sinopsis bioclimática y vegetacional de Chile*. 316 p. Editorial Universitaria, Santiago. 2006.

- Luebert, F., M. Muñoz S. & A. Moreira M., “Vegetación y flora de La Campana”. Pp. 36–49. En: S. Elórtegui F. & A. Moreira M. (eds.), *Parque Nacional La Campana. Origen de una Reserva de la Biósfera en Chile central*. 176 p. Taller La Era, Santiago. 2002.
- Manríquez T., H., “Geomorfología de La Campana”. Pp. 27–35. En: S. Elórtegui F. & A. Moreira M. (eds.), *Parque Nacional La Campana. Origen de una Reserva de la Biósfera en Chile central*. 176 p. Taller La Era, Santiago. 2002.
- Mendoza, G. & V. Jerez., “Coleópteros epígeos asociados a *Peumus boldus* Mol. En la Reserva Nacional isla Mocha. Chile. (Insecta – Coleoptera)”. *Gayana*, 65(2): 129–136. 2001.
- Mondaca, J., “Utilización de *Oogenius* Solier, 1851 y nuevo nombre para *Oogenius gutierrezi* Martínez y Peña, 1994 (Coleoptera: Scarabaeidae) de Chile, incluido listado de especies”. *Revista Chilena de Entomología*, 30(2): 17–20. 2004.
- Myers, N.; Mittermeier, R.A.; Mittermeier, C.G.; da Fonseca, G.A.B.; Kent, J. “Biodiversity hotspots for conservation priorities”. *Nature*, 403: 853–858. 2000.
- Newton, A. F, “Phylogenetic problems, current classification and generic catalog of world Leiodidae (including Cholevidae)”. Pp. 41–177. En: P. M. Giachino & S. B. Peck (eds.), *Atti Phylogeny and evolution of subterranean and endogeal Cholevidae (= Leiodidae, Cholevinae)*. Museo Regionale di Scienze Naturali, Torino. 1998.
- Ocampo F. C. & A. Ballerio, “Catalog of the Subfamilies Anaidinae, Ceratocanthinae, Hybosorinae, Liparochrinae, and Pachyplectrinae (Scarabaeoidea: Hybosoridae).” *Bulletin of the University of Nebraska State Museum*, 19: 178–210.
- Paulsen, M. J, “The stag beetles of southern South America (Coleoptera: Lucanidae)”. *University of Nebraska State Museum Bulletin*, 24: 1–148. 2010.
- Pizarro-Araya, J. & J. Cepeda-Pizarro, “Taxonomic composition and abundance of epigean tenebrionids (Coleoptera: Tenebrionidae) in the Chilean Coastal Matorral”. *Idesia*, 31(4): 111–118. 2013.
- Pizarro-Araya, J., F. M. Alfaro, M. Cortés-Contreras, C. Rivera, P. Vargas-Talciani & A. Ojanguen-Affilastro, “Epigean Insects of Chañaral Island (Pingüino de Humboldt National Reserve, Atacama, Chile)”. *Journal of Entomological Research Society*, 16(2): 39–50. 2014.
- Robertson J.A., Ślipiński A., Moulton M., Shockley F.W., Giorgi A., Lord N.P., McKenna D.D., Tomaszewska W., Forrester J., Miller K.B., Whitting M.F. & McHugh J. V, “Phylogeny and classification of Cucujooidea and the recognition of a new superfamily Coccinelloidea (Coleoptera: Cucujiformia)”. *Systematic Entomology*, 40(4): 745–778 [doi: 10.1111/syen.12138, 2015]. 2015.
- Romero-Gárate. F. & S. Teillier, “Flora vascular de los Altos del Cantillana, Región Metropolitana, Chile: pisos de vegetación subandino y andino”. *Chloris Chilensis*. Año 17: N°1. URL: <http://www.chlorischile.cl> [Disponible en <http://www.chlorischile.cl/cantillana%20flora-romero-Teillier/Romero-Cantillana-flora%20chloris%202014.htm>]. 2014.
- Sáiz, F, “Coleópteros epígeos del Parque Nacional “Fray Jorge”. Aspectos ecológicos y biogeográficos”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Chile, 34: 137–171. 1975.
- Sáiz, F. & J., Campalans, “Gradiente latitudinal de taxocenosis coleóptero-lógicas epígeas en estepas de Chile semiárido”. *Revista Chilena de Historia Natural*, 57: 155–170. 1984.
- Sáiz, F. & A. Salazar, “Efecto selectivo de las plantaciones de *Pinus radiata* sobre la entomo-fauna de biomas nativos: I.- Coleópteros epígeos”. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 14: 155–173. 1981.

- Sáiz, F. & E. Vásquez, “Taxocenosis coleopterológicas epígeas en estepas de Chile semiárido”. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* (Chile), 13: 145–157. 1980.
- Sáiz, F.; J. Solervicens & P. Ojeda, *Coleópteros del Parque Nacional La Campana y Chile Central*. Segunda Edición Actualizada. 124 p. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso. 2013.
- Sáiz, F., J. Solervicens & C. Vivar, “Incendios forestales en el Parque Nacional La Campana, sector Ocoa, V región, Chile. VI. Coleópteros epígeos. Impacto y recuperación”. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 21: 63–80 (1990). 1993.
- Sandoval C., A. y M. Beéche C, *Insectos asociados a los bosques de Nothofagus rutila Ravenna en el Cerro El Roble*. 99 p. Servicio Agrícola y Ganadero, División Protección Agrícola y Forestal, Santiago. 2010.
- Ślipiński, S. A., Leschen, R. A. B. & J. F. Lawrence, “Order Coleoptera Linnaeus, 1758”. Pp. 203–208. En: Zhang, Z.-Q. (ed.), *Animal biodiversity. Zootaxa*, 3148. Magnolia Press, Auckland. 2011.
- Smith, A. B. G. & A. Ballerio., “Rolls up like Armadillo”: Darwin’s forgotten encounters with ceratocanthine beetles (Coleoptera: Hybosoridae”). *Archives of Natural History*, 43(2): 357–360, 2016.
- Solervicens, J., “Coleópteros del bosque de Quintero”. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso* (Chile), 6: 131–159. 1973.
- Solervicens A., J., *Coleópteros de la Reserva Nacional Río Clarillo, en Chile central: taxonomía, biología y biogeografía*. 478 p. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Corporación Nacional Forestal (CONAF), Santiago. 2014.
- Solervicens, J. & P. Estrada., “Insectos epígeos de asociaciones vegetacionales esclerófilas de la Reserva Nacional Río Clarillo (Región Metropolitana, Chile).” *Acta Entomológica Chilena*, 26: 27–44. 2002.
- Solervicens, J.; P. Estrada & M. Márquez., “Observaciones sobre entomofauna de suelo y follaje en la Reserva Nacional Río Clarillo, Región Metropolitana, Chile”. *Acta Entomológica Chilena*, 16: 161–182. 1991.
- Solervicens, J. & C. González, “Coleoptera de la Reserva Nacional Río Clarillo (Chile Central) capturados con trampa Malaise”. *Acta Entomológica Chilena*. 18: 53–63. 1993.
- Vásquez, E. & F. Sáiz, “Respuesta de Carabidae y Tenebrionidae (Coleoptera) de una estepa de *Acacia caven* a la presencia de un foco de agua permanente”. *Anales del Museo de Historia Natural Valparaíso* (Chile), 16: 71–86 (1983-1985). 1986.
- Vidal G.-H., P. y M. Guerrero G, *Los tenebriónidos de Chile*. 478 p. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago. 2007.

TABLA 1. NÚMERO DE EJEMPLARES DE COLEOPTERA, SEGÚN FAMILIA Y POR LOCALIDAD, OBTENIDOS POR EXTRACCIÓN BERLESE.

GRUPOS DE COLEOPTERA	LOCALIDADES Y NÚMERO DE MUESTRAS (N) DE SUELO CON HOJAS RASCAS						TOTAL		
	La Canela (N = 4)	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 8)	La Campana 1.350 msnm (N = 8)	La Campana 1.050 msnm (N = 5)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N= 11)	Lo Moscoso (N = 7)	
Carabidae (1)	1	1	2				2		6
Carabidae Lebiinae		1					1	1	
Axinopalpus sp.									3
Staphylinidae (2)	5	5	44	25	5	2	2	3	91
Staphylinidae Pselaphinae			1	1		2	7		11
Staphylinidae Steninae	1	1							2
Staphylinidae Scaphidiinae	1	6	8	1	1	3	3		22
Staphylinidae Scydmaeninae	1	1	1		1		2		5
Eucinetidae					1		1		2
Ptinidae Anobiinae	1			1			1		3
Dermestidae	1	2			1				4
Cantharidae			1	1					2
Melyridae	1					2			3
Latridiidae	56	5	3	5	2	5	8		84
Ciidae Cis sp.				9		1	13	2	25
Corylophidae	4	2				1			7

GRUPOS DE COLEOPTERA	LOCALIDADES Y NÚMERO DE MUESTRAS (N) DE SUELO CON HOJARASCA						TOTAL		
	La Canela (N = 4)	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 8)	La Campana 1,350 msmn (N = 8)	La Campana 1,050 msmn (N = 5)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N= 11)	Lo Moscoso (N = 7)	
Erotylidae						1		1	2
Eupsilobiidae				34		13		2	49
Murundiidae	2		1					1	4
Familia indeterminada	9		1		1	7			17
Mycetophagidae			1						1
Zopheridae			2	14		2	12		30
Anthicidae						1			1
Protonanthicus sp.									1
Archeocrypticidae	5	1	28	1	3	3			41
Tenebrionidae (3)				21	1	2			29
Apochrypha sp.	5								
Tenebrionidae Discopleurus baloghi			1					1	
Tenebrionidae D. acuminatus							1	1	1
Tenebrionidae Hexagonochilus sp.						1			2
Tenebrionidae Nycterinus sp.						2			
Tenebrionidae Praocis spinolai	1							1	

GRUPOS DE COLEOPTERA	LOCALIDADES Y NÚMERO DE MUESTRAS (N) DE SUELO CON HOJARASCA						TOTAL		
	La Canela (N = 4)	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 8)	La Campana 1.350 msnm (N = 8)	La Campana 1.050 msnm (N = 5)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N= 11)	Lo Moscoso (N = 7)	
Curculionidae (4) Cyphometopus sp.								1	1
Curculionidae Puranus sp.	1					1			2
Curculionidae Trachodema sp.		1					2		3
Curculionidae Listroderes sp.						1			1
Curculionidae Cryptorhynchinae	3	3	5	6	2	2	4	25	
Curculionidae género indet. sp. 4			1						1
Curculionidae género indet. sp. 5			1						1
TOTAL	87	25	92	119	38	44	47	33	485

Número total de ejemplares de: (1) Carábidae = 9; (2) Staphylinidae = 131; (3) Tenebrionidae = 36; (4) Curculionidae = 34.

TABLA 2. NÚMERO DE EJEMPLARES DE COLEOPTERA, SEGÚN FAMILIA Y POR LOCALIDAD, OBTENIDOS EN TRAMPAS DE CAÍDA.

GRUPOS DE COLEOPTERA (2)	LOCALIDADES (1) Y NÚMERO DE TRAMPAS (N)						TOTAL
	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 6)	La Campana 1.350 msnm (N = 6)	La Campana 1.050 msnm (N = 8)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N = 14)	
Carabidae					5	6	
Carabidae Lebiinae <i>Apterodromites saizi</i>		2	2				4
Carabidae Lebiinae <i>Callidula nigrofasciata</i>	10		1	26			37
Carabidae <i>Cnemalobus sp.</i>		4			1	5	6
Carabidae <i>Cyanotarus andinus</i>					2		15
Carabidae <i>Falsodromius erythrops</i>						1	2
Staphylinidae	45	298	198	45	321	288	141
Staphylinidae Pselaphinae	6	1				14	1
Staphylinidae Steninae		1					1
Staphylinidae Scaphidiinae	14	9	9	2	19	9	62
Staphylinidae Scydmaeninae	1		2	1		4	1
Leiodidae	67	3	1	15	256	10	2
Leiodidae Sogdini	23		2	3	25	16	1
Ptiliidae					1	1	2
Hybosoridae <i>Gernarostes sp.</i>	3		1	9	12	2	27
Hybosoridae <i>Martinezostes sp.</i>					2	1	3

GRUPOS DE COLEOPTERA (2)	LOCALIDADES (1) Y NÚMERO DE TRAMPAS (N)						TOTAL
	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 6)	La Campana 1.350 msm (N = 6)	La Campana 1.050 msm (N = 8)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N = 14)	
Scarabaeidae <i>Aulacopalpus</i> sp.			1				1
Scarabaeidae <i>Sericoides</i> sp.		1	1				2
Scarabaeidae <i>Tesserodonella</i> <i>meridionalis</i>					10		10
Trogidae <i>Polynorculus</i> sp.	4			8			12
Lucanidae <i>Apierodorus tristis</i>					2		2
Eucinetidae	4			141	125	1	8
Byrrhidae <i>Microchaetes</i> sp.				1			1
Buprestidae		1			1		2
Elateridae	1					5	6
Bostrichidae		6			3		9
Ptinidae Anobiinae		1	5		2	3	11
Ptinidae Ptininae	2	1	1	37	24	6	71
Cantharidae				3			3
Melyridae						1	1
Trogossitidae Peltinae				1	1		3
Nitidulidae	2	1	36	22	16	12	73
Latridiidae	5		2	11	36	21	1
Monotomidae			3			1	76
Ciidae					1		4
Ciidae <i>Cis</i> sp.		4	1	6	20	7	38

GRUPOS DE COLEOPTERA (2)	LOCALIDADES (1) Y NÚMERO DE TRAMPAS (N)						TOTAL
	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 6)	La Campana 1.350 msnm (N = 6)	La Campana 1.050 msnm (N = 8)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N = 14)	
Corylophidae		1			1	1	3
Coccinellidae						1	1
Erotidae		49			5	2	56
Marmidiidae							1
Mycetophagidae	1					20	5
Cryptophagidae					1	1	4
Sphindidae						1	1
Zopheridae	2	1	6	1	4		14
Anthicidae		2					2
Aderidae				1			1
Archocrypticidae	1	3		18	6	1	29
Cavognathidae		1					1
Tenebrionidae <i>Apochrypha</i> sp.					2		2
Tenebrionidae <i>Calyntra</i> sp	1					1	2
Tenebrionidae <i>Gramnicus</i> sp.					1		1
Tenebrionidae <i>Gyrasida</i> sp.		3	5	1			9
Tenebrionidae <i>Heliofugus</i> sp.					1		1
Tenebrionidae <i>Hexagonochilus</i> sp.				4	44	18	25
Tenebrionidae <i>Myrmecodema</i> <i>freudei</i>	1						1

GRUPOS DE COLEOPTERA (2)	LOCALIDADES (1) Y NÚMERO DE TRAMPAS (N)						TOTAL
	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 6)	La Campana 1.350 msm (N = 6)	La Campana 1.050 msm (N = 8)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N = 14)	
Tenebrionidae <i>Nycterinus</i> sp.	1					11	
Tenebrionidae <i>Oligocara</i> sp..						5	5
Tenebrionidae <i>Sotobius</i> sp.		1			1		2
Melandryidae				1			1
Cerambycidae					1		1
Chrysomelidae	2	1	2	2	7	22	5
Nemonychidae <i>Rhynchitomacer</i> <i>errans</i>			1				1
Curculionidae <i>Apocnemidophorus</i> sp.	1				1	1	3
Curculionidae <i>Cylhydrinus</i> <i>sp.</i>						1	1
Curculionidae <i>Geniocremnus</i> <i>sp.</i>					1		1
Curculionidae <i>Listroderes</i> sp.					1		1
Curculionidae <i>Polydrusus</i> <i>chilensis</i>							1
Curculionidae <i>Rhyephenes</i> <i>humeralis</i>		1	1		1		3
Curculionidae <i>Cryptorhynchinae</i>	5		1	6		21	7
Curculionidae <i>Scolytinae</i> sp.		10	2			3	15

GRUPOS DE COLEOPTERA (2)	LOCALIDADES (1) Y NÚMERO DE TRAMPAS (N)						TOTAL
	El Melón (N = 6)	La Dormida (N = 6)	La Campana 1.350 msnm (N = 6)	La Campana 1.050 msnm (N = 8)	El Pangue (N = 7)	Cerro Poqui (N = 14)	
Curculionidae género indet. sp. 1						3	
Curculionidae género indet. sp. 6			8				8
TOTAL	171	371	343	288	973	577	313
							3.036

(1) No fue posible ejecutar muestreo mensual en la localidad de La Canela (provincia de Petorca)

(2) Número total de ejemplares de: Carabidae = 71; Staphylinidae = 1.430; Leiodidae = 424; Hybosoridae (subfamilia Ceratocanthinae) = 30; Scarabaeidae = 13; Ptinidae = 82; Ciidae = 39; Tenebrionidae = 126; Curculionidae = 76.

TABLA 3. ABUNDANCIA Y FRECUENCIA DE FAMILIAS, EXTRACCIÓN BERLESE.

GRUPOS DE COLEOPTERA	ABUNDANCIA		FRECUENCIA	
	N =	% =	N =	% =
Anthicidae	1	0,21	1	14,29
Archeocrypticidae	41	8,45	5	71,43
Cantharidae	2	0,41	1	14,29
Carabidae	9	1,86	4	57,14
Ciidae	25	5,15	4	57,14
Corylophidae	7	1,44	3	42,86
Curculionidae	34	7,01	7	100
Dermestidae	4	0,82	3	42,86
Erotylidae	2	0,41	2	28,57
Eucinetidae	2	0,41	2	28,57
Eupsilobiidae	49	10,10	3	42,86
Familia indeterminada	17	3,51	3	42,86
Latridiidae	84	17,32	6	85,71
Melyridae	3	0,62	2	28,57
Murmidiidae	4	0,82	3	42,86
Mycetophagidae	1	0,21	1	14,29
Ptinidae Anobiinae	3	0,62	3	42,86
Staphylinidae	131	27,01	7	100
Tenebrionidae	36	7,42	5	71,43
Zopheridae	30	6,19	3	42,86
TOTAL	485	100	7	100

TABLA 4. ABUNDANCIA Y FRECUENCIA DE FAMILIAS, EN TRAMPAS DE CAIDA.

GRUPOS DE COLEOPTERA	ABUNDANCIA		FRECUENCIA	
	N =	% =	N =	% =
Aderidae	1	0,03	1	16,67
Anthicidae	2	0,07	1	16,67
Archeocrypticidae	29	0,96	5	83,33
Bostrichidae	9	0,30	2	33,33
Buprestidae	2	0,07	2	33,33
Byrrhidae	1	0,03	1	16,67

GRUPOS DE COLEOPTERA	ABUNDANCIA		FRECUENCIA	
	N =	% =	N =	% =
Cantharidae	3	0,10	1	16,67
Carabidae	71	2,34	5	83,33
Cavognathidae	1	0,03	1	16,67
Cerambycidae	1	0,03	1	16,67
Chrysomelidae	41	1,35	6	100
Ciidae	39	1,28	4	66,67
Coccinellidae	1	0,03	1	16,67
Corylophidae	3	0,10	3	50,00
Cryptophagidae	4	0,13	3	50,00
Curculionidae	76	2,50	6	100
Elateridae	6	0,20	2	33,33
Erotylidae	56	1,84	3	50,00
Eucinetidae	279	9,19	5	83,33
Hybosoridae	30	0,99	5	83,33
Latridiidae	76	2,50	4	66,67
Leiodidae	424	13,97	6	100
Lucanidae	2	0,07	1	16,67
Melandryidae	1	0,03	1	16,67
Melyridae	1	0,03	1	16,67
Monotomidae	4	0,13	2	33,33
Murmidiidae	1	0,03	1	16,67
Mycetophagidae	26	0,86	3	50,00
Nemomychidae	1	0,03	1	16,67
Nitidulidae	162	5,34	6	100
Ptiliidae	2	0,07	2	33,33
Ptinidae	82	2,70	6	100
Scarabaeidae	13	0,43	3	50,00
Sphindidae	1	0,03	1	16,67
Staphylinidae	1.430	47,10	6	100
Tenebrionidae	126	4,15	6	100
Trogidae	12	0,40	2	33,33
Trogossitidae	3	0,10	3	50,00
Zopheridae	14	0,46	4	66,67
TOTAL	3.036	100	6	100

ANEXO FIGURAS



FIGURA 1 Trampa de caída instalada.



FIGURA 2 La Canela, bosque de pantano.



FIGURA 3 cuesta El Melón, bosque esclerófilo.



FIGURA 4 Parque Nacional La Campana (sector La Mina), bosque de *Nothofagus macrocarpa* al inicio del período vegetativo.



FIGURA 5 El Pangue, bosque esclerófilo.



FIGURA 6 Cerro Poqui, bosque esclerófilo y bosque caducifolio de *Nothofagus glauca*.



FIGURA 7 Lo Moscoso, ejemplares de *Nothofagus glauca*.



FIGURA 8 Lo Moscoso (sector La Sepultura), ejemplar de *Nothofagus obliqua*.



FIGURA 9 *Cnemalobus* sp. (Coleoptera: Carabidae), cerro Poqui.



FIGURA 10 *Callyntra cantillana* (Coleoptera: Tenebrionidae), cerro Poqui.



FIGURA 11 *Callyntra* sp. (Coleoptera: Tenebrionidae), Lo Moscoso.



FIGURA 12 *Strangalioides niger* (Coleoptera: Curculionidae), cuesta La Dormida.

MARIO ELGUETA
Museo Nacional de Historia Natural

INFORME:**TAXONOMÍA Y BIOGEOGRAFÍA DE LOS CRUSTÁCEOS DEL ORDEN AMPHIPODA DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL****INTRODUCCIÓN**

Los crustáceos del Orden Amphipoda son componentes importantes en muchos ecosistemas acuáticos y semiterrestres, constituyendo una pieza clave de las cadenas tróficas (*e.g.*, Palma & Ojeda, 2002) y participando en los procesos de degradación de materia orgánica (*e.g.*, Harrison, 1977). Estos organismos constituyen modelos interesantes para estudios en diversas disciplinas, ya sea ecología (*e.g.* Cerda *et al.*, 2010; Duarte *et al.*, 2011), biogeografía (Thiel, 2002; Fišer *et al.*, 2013), entre otras. Además, son útiles como herramientas de evaluación ambiental, especialmente en ecotoxicología (Larraín *et al.*, 1998; Borgmann *et al.*, 1989; Major *et al.*, 2013), bioindicación (Gómez Gesteira & Dauvin, 2000) e índices bióticos (Dauvin *et al.*, 2016).

Un requisito indispensable para el uso de anfípodos en estudios aplicados es la correcta identificación de los organismos. Sin embargo, dicha tarea generalmente se ve complicada por la escases de estudios taxonómicos actualizados, un trabajo que debe ser realizado por especialistas en base a colecciones de referencia representativas, con ejemplares correctamente conservados y documentados (Pérez-Schultheiss, 2009).

La fauna de anfípodos presentes en aguas chilenas ha sido poco estudiada taxonómicamente, con gran parte del conocimiento basado en material obtenido por unas pocas expediciones extranjeras (*e.g.*, Stebbing, 1888; Schellenberg, 1931; Vinogradov, 1990), luego de las cuales los trabajos publicados hasta la actualidad muestran un patrón general irregular, con un promedio no superior a dos especies descritas por año. El primer catálogo que compila la fauna de anfípodos de Chile fue publicado por Reed (1897), quien reportó un total de 33 especies. Una actualización fue presentada por González (1991), citando 168 especies, mientras que Báez (1995) y Báez & Alday (1998), indica la presencia de 185 y 187 especies respectivamente. Posteriormente, Thiel *et al.* (2003), mencionan 179 especies y González *et al.* (2008) indican la presencia de 178 especies de anfípodos.

En este trabajo, se presentan los resultados de una evaluación de la diversidad taxonómica y distribución geográfica de los crustáceos del orden Amphipoda en aguas chilenas, permitiendo actualizar el número de especies reportadas y evaluar la representatividad de las colecciones de este grupo conservadas en el área de zoología del Museo Nacional de Historia Natural de Chile.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Hasta el año 2015, en el área de zoología del Museo Nacional de Historia Natural se conservaba una colección de 201 lotes de crustáceos del Orden Amphipoda catalogados y documentados, que representan un total de 30 especies, es decir, no más de un 12% de la fauna conocida en Chile hasta ese momento. Este material incluye ejemplares tipo de diez especies, que derivan en su mayor parte de estudios realizados en los últimos 15 años (Martínez *et al.*, 2017). Sin embargo, también se conservan muestras de anfípodos documentadas, pero no determinadas e ingresadas, que superan ampliamente en número y diversidad al material que compone la colección formal. Estas muestras sustentan la línea de investigación en taxonomía y diversidad de crustáceos peracáridos que actualmente se desarrolla en el área de zoología; no obstante, hasta ahora se carece de información concreta y detallada de su constitución taxonómica y representatividad geográfica, lo que dificulta el desarrollo de lineamientos efectivos para el crecimiento de la colección. En este sentido, el presente informe entrega la información de base para la realización de esta tarea, identificando brechas y generando información necesaria para definir una estrategia de desarrollo de la colección, en coordinación con la línea de investigación científica.

Por otro lado, es de gran importancia contar con una actualización de la lista de especies de crustáceos del Orden Amphipoda en Chile, considerando la existencia nuevas especies descritas o registradas posterior a la última evaluación publicada (González *et al.*, 2008) y los revolucionarios cambios propuestos recientemente en la sistemática del grupo (*e.g.* Lowry & Myers, 2013). Esta información es importante para la definición de prioridades en el desarrollo de estudios del Orden Amphipoda al interior del área de zoología, optimizando los esfuerzos y aumentando la productividad. Finalmente, el conocimiento de la fauna de anfípodos de Chile y de las muestras disponibles en el museo, permitirá identificar las carencias en la representatividad de las colecciones, información valiosa al momento de planificar su crecimiento y desarrollo futuros.

METODOLOGÍA

La información aquí presentada procede de una revisión bibliográfica, que abarca desde el año 1775 hasta noviembre de 2016, además de la revisión de todas las muestras de crustáceos anfípodos conservadas en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile. Se incluyó todas las referencias taxonómicas que analizan anfípodos presentes en el país; sin embargo, los trabajo ecológicos fueron excluidos, salvo cuando representaban registros únicos, respaldados por al menos un especialista en el grupo. Adicionalmente, se incluyeron registros contenidos en la base de datos de GBIF (<http://www.gbif.org/species>), siempre que estos correspondan a especímenes conservados en algún museo e identificados por un especialista reconocido, para especies cuya presencia no se encuentra respaldada por una publicación científica.

Desde el punto de vista geográfico, se incluyeron todas las especies que han sido reportadas para aguas continentales y oceánicas chilenas, superficiales o subterráneas, entre los 18° y los 56°, con una precisión de 1° de latitud sur. En el sentido longitudinal, se consideró desde la

costa de Chile continental hasta los 100° de longitud oeste, incluyendo los territorios insulares allí presentes y Rapa Nui, que se encuentra fuera de este rango geográfico (Figura 1). Para especies dulceacuícolas, se considera todo el territorio de Chile continental. Finalmente, se incluyen algunos registros de especies reportadas para Argentina, en áreas limítrofes (*e.g.* Canal Beagle), cuando se considera que su presencia en territorio chileno es altamente probable (véase Pérez-Schultheiss, 2016).

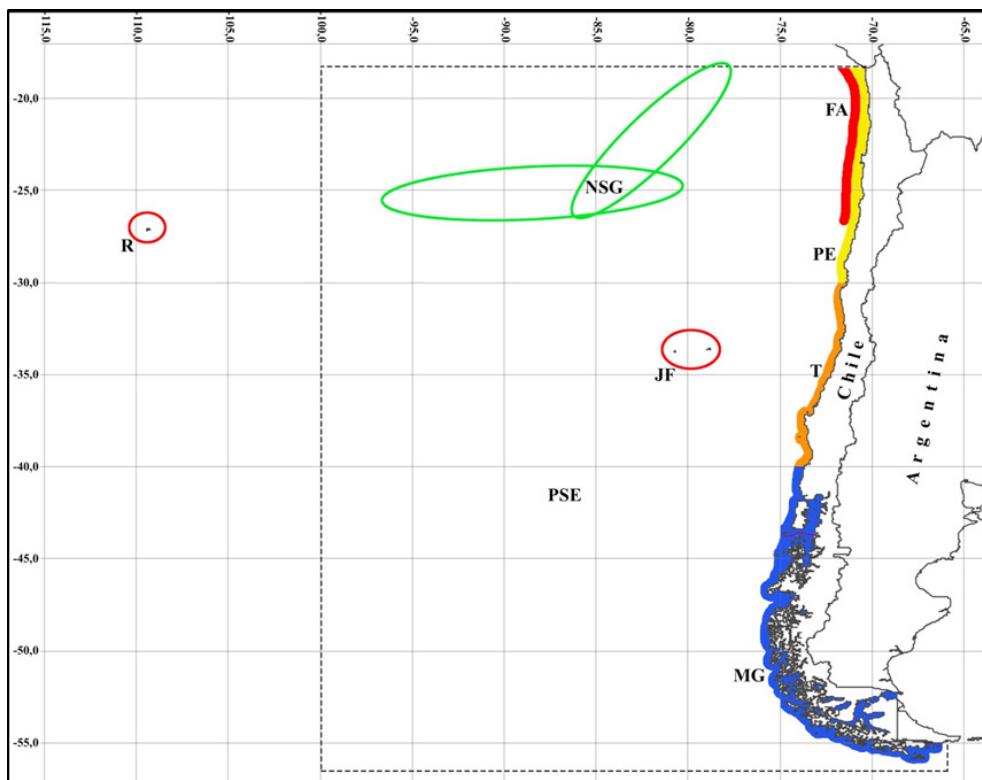


Figura 1. Área de estudio y ubicación espacial de las unidades biogeográficas consideradas en este estudio. El área analizada se presenta delimitada por una línea punteada. Abreviaturas: FA: Fosa de Atacama; PE: provincia biogeográfica peruana; T: área de transición; MG: provincia biogeográfica magallánica; NSG: cordilleras submarinas de Nazca y Sala y Gómez; JF: Juan Fernández; PSE: Pacífico Surweste; R: provincia biogeográfica rapanuiana.

Toda la información fue ingresada en dos bases de datos compatibles entre sí, para facilitar su contrastación. La determinación de los ejemplares contenidos en las colecciones fue realizada bajo lupa binocular, hasta el nivel más bajo posible sin realizar disección, utilizando un enfoque parataxonómico, basado en morfoespecies (*e.g.*, Ward & Stanley, 2004). En los análisis se incluyeron lotes catalogados, pertenecientes a la colección de anfípodos del museo (MHNCL AMP), y al mismo tiempo, lotes no estudiados ni ingresados, que se encuentran almacenados, pero que formalmente no forman parte de la colección.

Para la comparación de la representatividad de las colecciones en relación con la fauna chilena, se consideró el número de taxones de nivel específico que pudieron ser discriminados, aun cuando muchos de ellos no pudieron ser determinados hasta este nivel.

RESULTADOS

A. Diversidad del orden Amphipoda en Chile

La base de datos de anfípodos de Chile incluye un total de 90 familias, 193 géneros y 368 especies (Tabla 1), lo que representa un importante incremento en la riqueza y diversidad conocida para el país, respecto de revisiones previas.

Tabla 1. Diversidad de crustáceos del orden Amphipoda registrados para Chile

SUBORDEN	Nº FAMILIAS	Nº GÉNEROS	Nº ESPECIES
Gammaridea	40	87	134
Hyperiidea	25	54	128
Ingolfiellidea	1	1	2
Insertae sedis	1	1	1
Senticaudata	23	50	103
Total	90	193	368

El suborden más diverso es Gammaridea, con un 36% de las especies. Le siguen los subórdenes Hyperiidea y Senticaudata, que incluyen un 35% y 28% respectivamente. Por último, los Ingolfiellidea están representados solo por dos especies, mientras que Pseudosingolfiellidae, una familia actualmente no asignada a un suborden determinado, está representada por una especie. Una clasificación actualizada de las familias registradas se presenta en la tabla 2.

Tabla 2. Clasificación de las familias de anfípodos presentes en Chile.

ORDEN AMPHIPODA	
SUBORDEN GAMMARIDEA	
Familia Ampeliscidae	Subfamilia Tryphosinae
Familia Amphilochidae	Familia Eurytheneidae
Familia Atylidae	Familia Hirondelleidae
Familia Cheidae	Familia Endevouridae
Familia Colomastigidae	Familia Pachynidae
Familia Cyproideidae	Familia Trischizostomatidae
Familia Dexaminidae	Familia Uristidae
Subfamilia Dexamininae	Familia Nihotungidae
Subfamilia Polycherinae	Familia Ochlesidae

ORDEN AMPHIPODA	
Familia Epimeriidae	Familia Oedicerotidae
Familia Eusiridae	Familia Pardaliscidae
Familia Exoedicerotidae	Familia Phoxocephalidae
Familia Iphimediidae	Subfamilia Harpininae
Familia Lepechinellidae	Subfamilia Phoxocephalinae
Familia Leucothoidae	Familia Phoxocephalopsidae
Familia Liljeborgiidae	Familia Platyschnopidae
Superfamilia Lysianassoidea	Familia Pleustidae
Familia Amaryllididae	Familia Sebidae
Familia Aristiidae	Familia Stegocephalidae
Familia Cebocaridae	Subfamilia Andaniexinae
Familia Cyclocaridae	Subfamilia Stegocephalinae
Familia Cyphocarididae	Familia Stenothoidae
Familia Lysianassidae	Familia Urohaustoriidae
Subfamilia Conicostomatinae	Familia Urothoidae
Subfamilia Lysianassinae	Familia Zobrachoidae
SUBORDEN HYPERIIDEA	
Infraorden Physocephalata	Familia Parascelidae
Superfamilia Cystisomatoidea	Familia Platyscelidae
Familia Cystisomatidae	Familia Pronoidae
Superfamilia Lycaeopoidea	Familia Tryphanidae
Familia Lycaeopsidae	Superfamilia Vibilioidea
Superfamilia Phronimoidea	Familia Cylopodidae
Familia Dairellidae	Familia Paraphronimidae
Familia Hyperiidae	Familia Vibiliidae
Familia Lestrigonidae	Infraorden Physosomata
Familia Lulopididae	Superfamilia Lanceoloidea
Familia Phronimidae	Familia Chuneolidae
Familia Phrosinidae	Familia Lanceolidae
Superfamilia Platysceloidea	Familia Megalanceolidae
Familia Anapronoidae	Familia Microphasmidae
Familia Brachiselidae	Superfamilia Scinoidea
Familia Lycaeidae	Familia Mimonectidae
Familia Oxicephalidae	Familia Scinidae

ORDEN AMPHIPODA	
SUBORDEN INGOLFIELLIDEA	
Familia Ingolfiellidae	
SUBORDEN INSERTAE SEDIS	
Familia Pseudingolfiellidae	
SUBORDEN SENTICAUDATA	
Infraorden Bogidiellida	Superfamilia Gammaroidea
Parvorden Bogidiellidira	Familia Falklandellidae
Superfamilia Bogidielloidea	Familia Gammarellidae
Familia Bogidiellidae	Familia Paraleptamphopidae
Infraorden Corophiida	Familia Phreatogammaridae
Parvorden Caprellidira	Infraorden Hadziida
Superfamilia Caprelloidea	Parvorden Hadzidira
Familia Caprellidae	Superfamilia Calliopoidea
Subfamilia Phtisicinae	Familia Calliopiidae
Subfamilia Caprellinae	Familia Pontogeneiidae
Familia Cyamidae	Superfamilia Hadzioidea
Familia Podoceridae	Familia Maeridae
Superfamilia Photoidea	Familia Melitidae
Familia Ischyroceridae	Infraorden Talitrida
Familia Photidae	Parvorden Talitridira
Parvorden Corophiidira	Superfamilia Talitroidea
Superfamilia Aoroidea	Familia Ceinidae
Familia Aoridae	Familia Dogielinotidae
Superfamilia Corophioidea	Familia Eophlyantidae
Familia Ampithoidae	Familia Hyalellidae
Familia Corophiidae	Familia Hyalidae
Infraorden Gammarida	Familia Talitridae
Parvorden Gammaridira	

La evolución del conocimiento del grupo muestra que a partir de 1840, año en que fueron registrados los primeros anfípodos chilenos, ha habido tres períodos diferenciados en el estudio de estos crustáceos, cuyos límites fueron definidos por la publicación de dos importantes trabajos (Schellenberg, 1931; Vinogradov, 1990), que en conjunto reportan más del 53% de la fauna (véase Figura 2). El primer período, incluye aportes de los autores que sentaron las bases de la sistemática de Amphipoda (Milne Edwards, Dana, Bate, Stebbing, etc.), quienes a lo largo de 90 años (1840-1930), agregaron 31 especies a la fauna chilena.

Posteriormente, el trabajo de Schellenberg (1931) da inicio a un segundo período, que se extendió por 59 años (1931-1989) y permitió aumentar la fauna anfipodológica en 138 especies. Finalmente, el último período, que ya se extiende por 28 años, se inició con el trabajo de Vinogradov (1990), registrando 198 especies hasta el momento. Como se evidencia en la Figura 2, la tasa histórica de descripción o registro de nuevas especies, ha ido permanentemente en aumento, especialmente a partir de los años 1970 y a partir del año 2000.

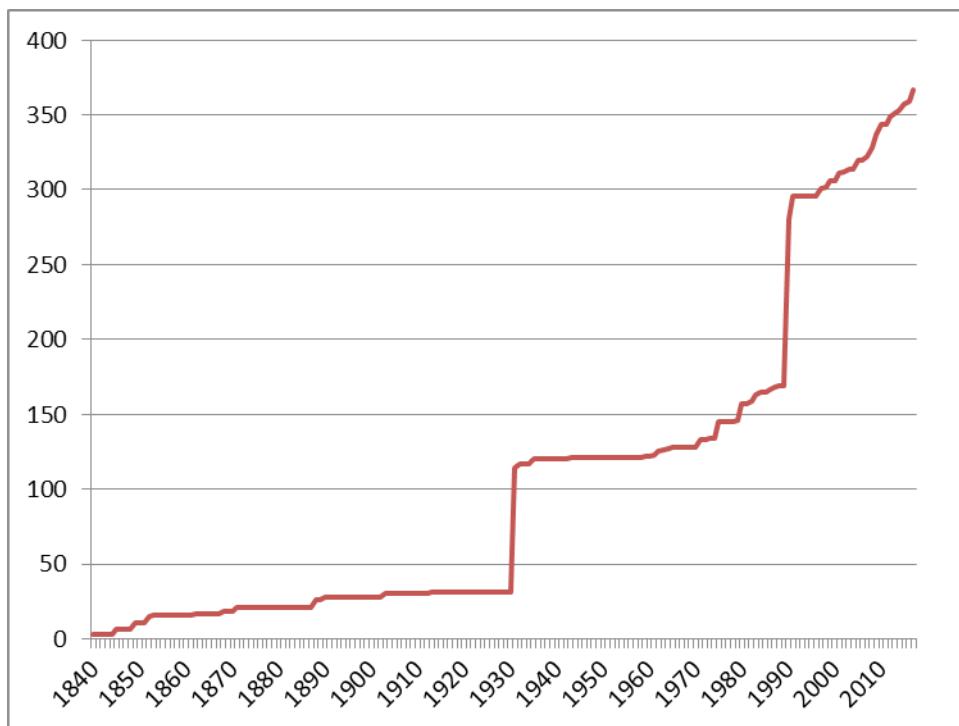


Figura 2. Distribución en el tiempo de los registros de anfípodos chilenos.

Sobre el 95,0% de las especies de anfípodos reportadas son marinas, mientras que el restante 4,8% habita en aguas dulces continentales o salobres costeras (Tabla 3). Entre los anfípodos marinos destaca un 40,2% de especies estrictamente pelágicas, pertenecientes en su mayor parte al suborden Hyperiidea. El restante 54,8% incluye además de las especies estrictamente

bentónicas, las bentopelágicas, cuya diferenciación como una categoría adicional no fue realizada debido al deficiente conocimiento de la historia natural de mucha de las especies, que no permite clasificarlas con seguridad.

Tabla 3. Anfípodos clasificados de acuerdo al tipo de ecosistema en que habitan.

HÁBITAT	Nº ESPECIES	%
Marino*	202	54,8
Pelágicos	148	40,2
Salobre	6	1,6
Dulceacuícola	12	3,2
	368	100,0

*incluye especies bentónicas y bentopelágicas (véase detalles en el texto).

Respecto a los registros batimétricos máximos para las especies reportadas, un total de 28 de ellas pueden ser consideradas como exclusivamente litorales, habitando desde la zona supramareal hasta el intermareal inferior. Si bien las especies estrictamente sublitorales alcanzan a un 38,4%, la riqueza de especies a esta profundidad aumenta a un 87% si consideramos las especies sublitorales euribáticas cuyos rangos batimétricos se extienden mas allá del límite de los 200 metros. Un 48% de las especies reportadas alcanza profundidades batiales; sin embargo, solo 14 de ellas pueden ser consideradas como batiales estrictas, al encontrarse exclusivamente entre los 200 y 3000 metros de profundidad.

Los resultados muestran una baja importante en la diversidad de especies reportadas para profundidades mayores a 3000 metros. Del total de especies abisales, que alcanza a un 5,4% del total de anfípodos reportados para el país, destacan solo tres especies que habitan exclusivamente entre los 3000 y 6000 metros, con las restantes 16 especies mostrando un patrón mucho más euribático, con un límite superficial de distribución batimétrica ubicado en aguas sublitorales.

Respecto a los anfípodos hadales, solo se conocen dos especies, que habitan exclusivamente a profundidades mayores a los 6000 metros, en la fosa de Atacama (véase tabla 4).

Tabla 4. Distribución batimétrica de los anfípodos marinos de Chile, basado en el máximo registro reportado para cada especie. Número entre paréntesis indica especies estenobáticas, registradas solo a la profundidad indicada.

* Se excluyen las especies dulceacuícolas y parásitos de cetáceos cuyo rango batimétrico depende de sus huéspedes.

PROFUNDIDAD	Nº TOTAL DE ESPECIES	%
Litoral (0–1 m)	28	7,9
Sublitoral (1–200 m)	136	38,4
Batial (200–3000 m)	155+(14)	47,7
Abisal (3000–6000 m)	16+(3)	5,4
Hadal (+6000 m)	2	0,6
Total	354 *	100,0

B. Distribución geográfica de las especies

Se encontraron un total de 1441 registros bibliográficos de anfípodos en el rango geográfico considerado. La distribución del número de registros por grado latitudinal se presenta en la figura 3. Las mayores concentraciones de registros corresponden a Iquique (20° lat. S), frente a Taltal y Chañaral (25°–26° lat. S), y al Estrecho de Magallanes y el Canal Beagle (53° a 55° lat. S) (véase Figura 3). Al mismo tiempo, destacan otras concentraciones menores frente a Valparaíso (33° lat. S), entre a Talcahuano y Lebu (36°–37° lat. S) y Tolten (39° lat. S). Por su parte, las áreas con menos registros se ubican entre Tocopilla y Paposo (21°–24° lat. S), Caldera y Freirina (27°–28° lat. S) y Puyuhuapi al Canal Trinidad (45°–49° lat. S), además de Isla de Pascua y Juan Fernández.

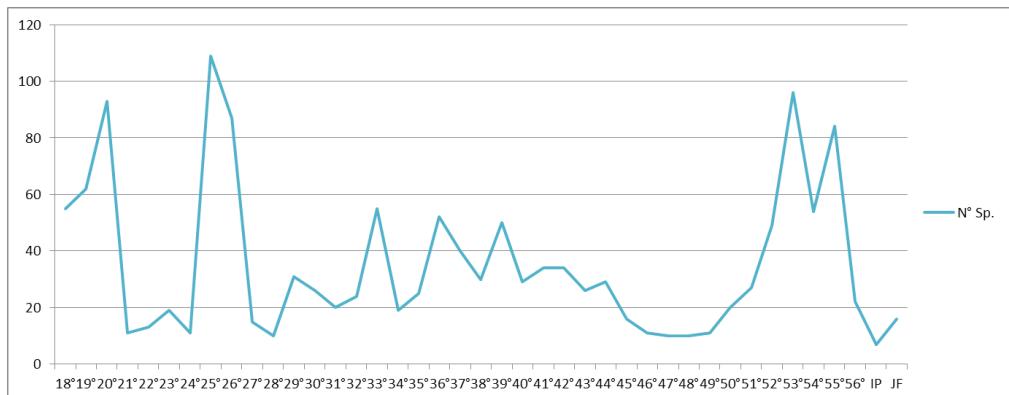


Figura 3. Número de especies de anfípodos registrados por grado latitudinal, en toda el área analizada, incluyendo zonas oceánicas e insulares. IP: Isla de Pascua, JF: Juan Fernández.

Desde el punto de vista biogeográfico, a nivel continental y nerítico, se observa una mayor diversidad en la provincia biogeográfica magallánica (40° – 56° lat. S; Figura 1, MG), donde está presente más de la mitad de las especies reportadas para el país, disminuyendo progresivamente el número de especies hacia el norte, a través de la zona de transición (30° – 40° lat. S; Figura 1T) hasta la provincia Peruana (18 – 30° lat. S; Figura 1, PE), donde está presente menos del 20% de las especies (Tabla 5).

En aguas oceánicas, destaca la fauna de las cordilleras submarinas de Nazca y Sala y Gómez (Figura 1, NSG), que incluyen sobre un 30% de la fauna nacional, en su gran mayoría especies pelágicas del suborden Hyperiidea; mientras que en las isla de Juan Fernández (Figura 1, JF) e Isla de Pascua (Figura 1, R) se presenta apenas un 4,4 y 1,9% de la fauna.

Tabla 5 Riqueza de anfípodos marinos por unidad biogeográfica

UNIDAD BIOGEOGRÁFICA	Nº DE ESPECIES	% DE LA FAUNA
Provincia peruana	64	17,4
Área de Transición	97	26,4
Magallánica	189	51,4
Juan Fernández	9	2,4
Isla de Pascua	7	1,9
Nazca y Sala y Gómez	118	32,1

C. Colección de Amphipoda del MNHN

Las colecciones del museo incluyen un total de 1013 lotes de anfípodos, correspondientes a 15174 ejemplares, distribuidos en 37 familias y 148 morfoespecies, de las cuales al menos 36 han sido determinadas hasta nivel específico. Entre las restantes 110 morfoespecies se incluyen especies no descritas y lotes identificados hasta nivel de género, pero reconocibles como entidades diferenciadas a nivel específico.

De este material, un 24% se encuentra ingresado e individualizado con un número de catálogo (MHNCL AMP), mientras que un 76% corresponde a ejemplares no ingresados formalmente a la colección, pero individualizados mediante un número de ingreso.

Las ocho especies no descritas que pudieron ser individualizadas están distribuidas en un total de 25 lotes, que requieren un estudio detallado. Sin embargo, debido a la metodología empleada, es probable que este número aumente al estudiar a fondo el material cuyo estatus taxonómico no pudo ser determinado.

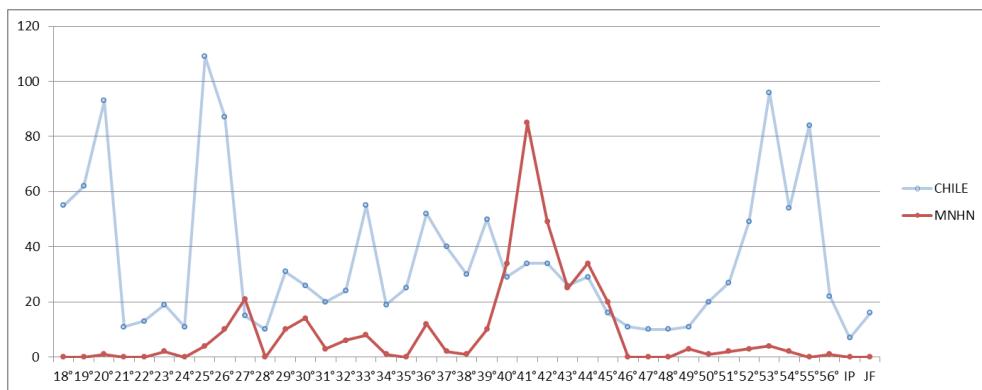


Figura 4. Número de especies de anfípodos presentes en las colecciones del MNHN, por grado latitudinal, comparada con la fauna chilena. IP: Isla de Pascua, JF: Juan Fernández.

En relación con la representatividad geográfica de la colección, el patrón presentado en la Figura 4 (MNHN, curva roja) no se ajusta a la distribución de la fauna nacional según la literatura (Chile, curva azul), mostrando la presencia de brechas, que requieren de una intensificación de las prospecciones y estudios. En general, se observa un patrón de registros irregular, muy por debajo de los reportes para la fauna nacional, en el área ubicada aproximadamente entre Taltal e isla Mocha (25° – 38° lat. S), y un maximo de representatividad entre Queule e isla Guambín (39° – 45° lat S). Por otro lado, existen escasos registros dispersos en los extremos norte, aproximadamente hasta la zona de Paposo (Región de Atacama) (18° – 24° Lat S) y sur del país, a partir de la península de Taitao (46° – 56° Lat S). Además, no se dispone de ningún material proveniente de Juan Fernández, Isla de Pascua, Nazca y Gómez

Tabla 1. Diversidad de especies de anfípodos chilenos por familia, para la fauna nacional y para la colección del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN).

* Nuevo registro de familia para la fauna nacional.

FAMILIA	Nº SP.	MNHN	FAMILIA	Nº SP.	MNHN
Amaryllididae	3	2	Lestrigonidae	13	0
Ampeliscidae	4	7	Leucothoidae	3	2
Amphilochidae	3	1	Liljeborgiidae	5	2
Ampithoidae	3	1	Lycaeidae	7	0
Anapronoidae	1	0	Lycaeopsidae	2	0
Aoridae	4	3	Lysianassidae	14	7
Aristiidae	2	1	Maeridae	5	6
Atylidae	3	2	Megalanceolidae	1	0
Bogidiellidae	1	1	Megaluropidae	1	1
Brachyscelidae	4	0	Melitidae	2	2
Callioipiidae	2	0	Microphasmidae	1	0

FAMILIA	Nº SP.	MNHN	FAMILIA	Nº SP.	MNHN
Caprellidae	12	8	Mimonectidae	1	0
Cebocaridae	1	0	Nihotungidae	1	1
Ceinidae	1	0	Ochlesidae	1	0
Cheidae	1	1	Oedicerotidae	4	2
Chuneolidae	2	0	Oxycephalidae	13	0
Colomastigidae	1	1	Pachynidae	3	2
Corophiidae	7	6	Paraleptamphopidae	1	0
Cyamidae	2	1	Paraphronimidae	2	0
Cyclocaridae	1	0	Parascelidae	4	0
Cyllopodidae	1	0	Pardaliscidae	3	0
Cyphocarididae	3	0	Photidae	6	4
Cyproideidae	1	0	Phoxocephalidae	15	14
Cystisomatidae	2	0	Phoxocephalopsidae	3	3
Dairellidae	1	0	Phreatogammaridae	1	0
Dexaminiidae	5	1	Phronimidae	8	0
Dogielinotidae	1	1	Phrosinidae	5	0
Endevouridae	1	1	Platyischnopidae	1	2
Eophilantidae	1	0	Platyscelidae	14	0
Epimeriidae	1	0	Pleustidae	1	0
Eurytheneidae	2	1	Podoceridae	3	2
Eusiridae	4	1	Pontogeneiidae	7	6
Exoedicerotidae	4	2	Pronoidae	8	0
Falklandellidae	1	1	Pseudingolfiellidae	1	0
Gammarellidae	9	2	Scinidae	14	0
Hirondelleidae	1	0	Sebidae	4	1
Hyalellidae	7	5	Stegocephalidae	2	0
Hyalidae	6	7	Stenothoidae	9	6
Hyperiidae	7	3	Talitridae	9	6
Ingolfiellidae	2	0	Trischizostomatidae	3	0
Iphimediidae	5	3	Tryphanidae	1	0
Isaeidae*	0	1	Uristidae	9	5
Ischyroceridae	12	8	Urohaustoriidae	1	0
Iulopididae	2	0	Urothoidae	1	2
Lanceolidae	5	0	Vibiliidae	9	0
Lepechinellidae	1	0	Zobrachoidae	3	0
			Total	368	148

CONCLUSIONES

Los resultados aquí presentados permiten confirmar la necesidad de actualización en el conocimiento de la riqueza y distribución del orden amphipoda en Chile. Históricamente, se ha observado un aumento relativamente constante en la riqueza reportada, pasando de 18 especies en la primera evaluación conocida (Nicolet, 1849), a 178 en la evaluación más reciente (González *et al.*, 2008); sin embargo, los resultados aquí presentados han modificado significativamente el panorama general del orden, transformándolo en uno de los más diversos y especiosos entre los crustáceos chilenos, luego del orden decapoda.

El importante incremento en la riqueza y diversidad de especies chilenas se explica por un lado, en el número de nuevos registros y en la descripción de nuevos taxa publicados en los últimos 10 años. Sin embargo, la principal fuente de nuevos registros de especies proviene de información anteriormente no considerada, como ocurre con el trabajo de Vinogradov (1990), que fue publicado en ruso, por lo que permaneció ignorado en evaluaciones previas. Este trabajo permitió aumentar significativamente la fauna de anfípodos pelágicos y de aguas profundas en el área de las cordilleras submarinas de Nazca y Sala y Gómez, agregando un total de 112 especies.

Entre las recientes adiciones a la anfipodofauna chilena continental destacan algunas nuevas familias dulceacuícolas, cuya presencia no había sido citada para Sudamérica (Grosso & Peralta, 2009; Brehier *et al.*, 2010; Pérez-Schultheiss, 2013a, 2013b), cambiando drásticamente el panorama para este conjunto de anfípodos en el país (Fiser *et al.*, 2013). Por otro lado, destacan varias especies de anfípodos comensales, que viven en asociación con otros organismos bentónicos, especialmente cnidarios y poríferos (Krapp-Schickel & Vader, 2009; Krapp-Schickel & De Broyer, 2014; Krapp-Schickel *et al.*, 2015; Esquete & Aldea, 2015).

El número de especies no descritas que están siendo estudiadas actualmente, así como la ausencia de prospecciones detalladas en diferentes zonas geográficas y hábitats poco explorados (*e.g.*, macroalgas, invertebrados bentónicos, etc.), indican que existe necesidad de aumentar los estudios y prospecciones en el futuro puede haber adiciones importantes a la fauna anfipodológica chilena.

Respecto a la distribución geográfica de las especies, los resultados obtenidos muestran claramente máximos de diversidad que pueden ser explicados por mayores esfuerzos de investigación, que han derivado en trabajos monográficos para áreas geográficas delimitadas. En el sector norte del área estudiada, estos máximos están presentes en los 20° y 25° lat. S, coincidiendo con los reportes de Vinogradov (1990), para el área de las cordilleras submarinas de Nazca y Sala & Gómez. Esta fauna está compuesta en su mayor parte por especies pelágicas del suborden Hyperiidea, gran parte de las cuales corresponden a taxones de amplia distribución.

Por otro lado, los reportes en la zona geográfica comprendida entre los 53° y 55° lat. S derivan en su mayor parte al trabajo monográfico de Schellenberg (1931), quien analizó la fauna colectada por varias expediciones extranjeras que visitaron la región. Este trabajo constituye el mayor aporte que se haya realizado al conocimiento de los anfípodos de Chile continental.

Cabe destacar que, a excepción de los trabajos antes citados, casi todas las publicaciones recientes corresponden a descripciones de especies puntuales, siendo escasos los estudios faunísticos que den a conocer la anfipodofauna de áreas geográficas particulares. En este sentido, destacan trabajos como los de Thiel & Hinojosa (2009), Pérez-Schultheiss *et al.* (2010) y Alonso (2012), quienes han aportado al conocimiento de la anfipodofauna de la zona de los fiordos, isla Guamblín y Canal Beagle, respectivamente, incluyendo varios nuevos registros y especies que han permitido completar el conocimiento del grupo en estas áreas. Sin embargo, es necesario ampliar los esfuerzos de muestreo, especialmente en las áreas geográficas aquí reportadas como deficitarias y considerando hábitats y microhabitats poco estudiados en el pasado.

Si bien las colecciones del Museo Nacional de Historia Natural incluyen abundante material, en ellas se encuentran representadas solo un 53% del total de familias y un 40% de las especies. De igual forma, desde el punto de vista geográfico, la colección presenta un sesgo importante para las regiones de Los Lagos y Aysén, donde el número de registros incluso supera a los de la literatura, pero deja importantes vacíos, especialmente en los extremos norte y sur del país, y en los territorios insulares.

La información aquí entregada representa un importante avance en el conocimiento de los representantes del orden Amphipoda, aumentando considerablemente su diversidad y riqueza. Por otro lado, ha permitido establecer las áreas geográficas menos conocidas respecto de su anfipodofauna, información valiosa al momento de planificar futuros estudios.

AGRADECIMIENTOS

Los autores agradecen al Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2016, por el financiamiento otorgado a este estudio. Asimismo, agradecemos a todos quienes han puesto a nuestra disposición ejemplares de anfípodos de diferentes localidades chilenas, especialmente a Aldo Arriagada, Alejandro Bravo, Angelica García, Andrés Matamala, Adrian Villarroel, Alex Zambrano, Boris Cariceo, Claudia Baldivieso, Claudio Carreño, Claudio Tobar, Erich Rudolph, Francisco Contreras V., Francisco Retamal, Iván Tapia, Jaime Saravia, Janet Albornoz, Jessica Torres, Katherine Cid M., Luisa Baessolo, Leonardo Fernández, Leonardo Palacios, Manuel Sandoval, Marco Villanueva, Richard Cardenas, Richard Zapata, Sergio Martínez, Sebastian Muñoz y Ulises Mosqueira. Finalmente, agradecemos a las consultoras Litoral Austral Ltda, Laboratorio Linnaeus Ltda y Poch Ambiental S.A., por facilitarnos material e información de sus muestreos de macrobentos marino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, G.M., “Amphipod crustaceans (Corophiidea and Gammaridea) associated with holdfasts of *Macrocystis pyrifera* from the Beagle Channel (Argentina) and additional records from the Southwestern Atlantic”, en: *Journal of Natural History*, 46(29–30): 1799–1894, 2012.
- Báez, P. & Alday, C., “Crustáceos y Pycnogónidos: Estudio preliminar de los grupos menos atendidos”, en: *Informe del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial*, 1998: 4–9, 1998.
- Báez, P., “Crustáceos”. Pp. 189–194. En: Simonetti, J. A., M. T. K. Arroyo, A. E. Spotorno & E. Lozada (Eds.) *Diversidad Biológica de Chile*. CONICYT, Santiago, Chile, 1995.
- Borgmann, U., K. M. Ralph & W. P. Norwood, “Toxicity test procedures for *Hyalella azteca*, and chronic toxicity of cadmium and pentachlorophenol to *H. azteca*, *Gammarus fasciatus*, and *Daphnia magna*”. *Archives of Environmental Contamination and Toxicology*, 18: 756–764, 1989.
- Bréhier, F., R. Vonk & D. Jaumé, “First South American Phreatogammarid, with comments on the arrangement of coxal and sternal gills, and on the biramous condition of the seventh pereiopod in amphipods”. *Journal of Crustacean Biology*, 30(3): 503–520, 2010.
- Cerda, O., I. A. Hinojosa & M. Thiel, “Nest-building behavior by the amphipod *Peramphithoe femorata* (Krøyer) on the kelp *Macrocystis pyrifera* (Linnaeus) C. Agardh from north-ern-central Chile”. *Biological Bulletin*, 218: 248–258, 2010.
- Dauvin, J. C., H. Andrade, J.A. de-la-Ossa-Carretero, Y. Del-Pilar-Ruso & R. Riera, “Poly-chaete/amphipod ratios: An approach to validating simple benthic indicators”. *Ecological Indicators*, 63: 89–99, 2016.
- Duarte C., K. Acuña, J. M. Navarro & I. Gómez, “Intra-plant differences in seaweed nutritional quality and chemical defenses: Importance for the feeding behavior of the intertidal amphipod *Orchestoidea tuberculata*”. *Journal of Sea Research*, 66(3): 215–221, 2011.
- Esquete, P. & C. Aldea, “*Leucothoe kawesqari*, a new amphipod from Bernardo O’Higgins National Park (Chile), with remarks on the genus in the Magellan Region (Crustacea, Pe- racarida)”. *Zookeys*, 539: 83–95, 2015.
- Fišer, C., M. Zagmajstera & R. L. Ferreira, “Two new amphipod families recorded in South America shed light on an old biogeographical enigma”. *Systematics and Biodiversity*, 11(2): 117–139, 2013.
- Gómez Gesteira, J. L. & J. –C. Dauvin, “Amphipods are good bioindicators of the impact of oil spills on soft-bottom macrobenthic communities”. *Marine Pollution Bulletin*, 40(11): 1017–1027, 2000.
- González, E.R., P.A. Haye, M-J. Balandia & M. Thiel, “Lista sistemática de especies de Pera- cáridos de Chile (Crustacea, Eumalacostraca)”. *Gayana* 72(2): 157–177, 2008.
- Gonzalez, E., “Actual state of gammaridean amphipoda taxonomy and catalogue of species from Chile”. *Hydrobiologia*, 223: 47–68, 1991.
- Grosso, L.E. & M. Peralta, “A new Paraleptamphopidae (Crustacea Amphiopoda) in the bur- row of *Virilastacus rucapihuensis* (Parastacidae) and surrounding peat bogs. *Rudolphia macrodactylus* n. gen., n. sp. from southern South America”. *Zootaxa*, 2243: 40–52, 2009.
- Harrison, P.G., “Decomposition of macrophyte detritus in seawater: effects of grazing by amphipods”. *Oikos* 28: 165–169, 1977.
- Krapp-Schickel T. & W. Vader, “A new *Parametopella* species (Crustacea: Amphiopoda: Stenocephidae) from *Antholoba achates* (Anthozoa: Actiniaria) from Coquimbo, Chile

- (with remarks on *Parametopa alaskensis* (Holmes))”. *Journal of the Marine Biological Association of the United Kingdom*, 89(6):1281–1289, 2009.
- Krapp-Schickel T. & C. De Broyer, “Revision of *Leucothoe* (Amphipoda, Crustacea) from the Southern Ocean: a cosmopolitanism concept is vanishing”. *European Journal of Taxonomy*, 80: 1–55, 2014.
- Krapp-Schickel, T., V. Häussermann & W. Vader, “A new *Stenothoe* species (Crustacea: Amphipoda: Stenocephalidae) living on *Boloceropsis platei* (Anthozoa: Actiniaria) from Chilean Patagonia”. *Helgoland Marine Research*, 69(2): 213–220, 2015.
- Larraín, A., E. Soto & E. Bay-Schmidt, “Assessment of sediment toxicity in San Vicente Bay, Central Chile, using the amphipod *Ampelisca araucana*”. *Bulletin of Environmental Contamination and Toxicology*, 61: 363–369, 1998.
- Lowry, J. K. & A. A. Myers, “A phylogeny and classification of the Senticaudata subord. Nov. (Crustacea: Amphipoda)”. *Zootaxa*, 3610(1):1–80, 2013.
- Major, K., D. J. Soucek, R. Giordano, M. J. Wetzel & F. Soto-Adames, “The common ecotoxicology laboratory strain of *Hyalella azteca* is genetically distinct from most wild strains sampled in Eastern North America”. *Environmental Toxicology and Chemistry*, 32(11): 2637–2647, 2013.
- Martínez, A., C. Merino-Yunnissi & G. Rojas, “Catálogo de la colección del material tipo depositado en el Área de Zoología de Invertebrados del Museo Nacional de Historia Natural (MHNCL)”. Publicación Ocasional del Museo Nacional de Historia Natural (in press), 2017.
- Nicolet, H., “Crustáceos”. 115–318 pp. En: Gay, C., Ed., *Historia Física y Política de Chile. Zoológia 3*, 1849.
- Palma, A.T. & F.P. Ojeda, “Abundance, distribution and feeding patterns of a temperate reef fish in subtidal environments of the Chilean coast: the importance of understory algal turf”. *Revista Chilena de Historia Natural*, 75: 189–200, 2002.
- Pérez-Schultheiss, J., “Biodiversidad, taxonomía y el valor de los estudios descriptivos”. *Boletín de Biodiversidad de Chile*, 1: 1–14, 2009.
- Pérez-Schultheiss, J., “*Osornodella gabrielae*, n. gen. and n. sp., a new falklandellid (Amphipoda: Gammaridea) from freshwaters of the Chilean Coastal Range”. *Zootaxa* 3599 (5): 446–456, 2013a.
- Pérez-Schultheiss, J., “First species of the family Bogidiellidae Hertzog, 1936 (Crustacea: Amphipoda) in Chilean groundwaters: *Patagongidiella wefroi* n. sp.”. *Zootaxa* 3694(2): 185–195, 2013b.
- Pérez-Schultheiss, J., “Synopsis of the superfamily Lysianassoidea (Amphipoda: Gammaridea) in Chile”. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, Chile*, 65: 193–246, 2016.
- Pérez-Schultheiss, J., A. Arriagada & L. Baessolo, “Amphipoda (Crustacea, Peracarida) of Guamblín Island National Park, Chilean Archipelagoes”. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa (S.E.A.)*, 47: 265–271, 2010.
- Reed, E. C., “Catálogo de los crustáceos amfípodos i lemodipodos de Chile”. *Revista Chilena de Historia Natural*, 1: 9–11, 1897.
- Schellenberg, A., “Gammariden und Caprelliden des Magellangebietes, Südgeorgiens und der Westantarktis”. *Further Zoological Results of the Swedish Antarctic Expedition 1901–1903.*, 2(6): 1–290, 1931.

- Stebbing, T.R.R., “Report on the Amphipoda collected by H.M.S. Challenger during the years 1873-1876”. Report on the Scientific Results of the Voyage of H.M.S. Challenger during the years 1873-76. *Zoology*, 29: 1-1737, 1888.
- Thiel, M. & I. Hinojosa, “Peracárida – Anfípodos, Isópodos, Tanaidáceos & Cumáceos”. Pp. 671-738. En: Haussermann, V. & G. Försterra (Eds) *Fauna Marina Bentónica de la Patagonia Chilena*. Santiago, Nature in Focus, 1000 pp., 2009.
- Thiel, M., “The zoogeography of algae-associated peracarids along the Pacific coast of Chile”. *Journal of Biogeography*, 29(8): 999-1008, 2002.
- Thiel, M., E. R. González, M. -J. Balanda, P. Haye, R. Heard & L. Watling, “Diversity of Chilean peracarids (Crustacea: Malacostraca)”. *Contribuciones al Estudio de los Crustáceos del Pacífico Este*, 2: 177-189, 2003.
- Vinogradov, G.M., “Pelagic amphipods (Amphipoda, Crustacea) from the South-Eastern Pacific”. Trudy Instituta Okeanologii AN SSSR [Trans. P.P. Shirshov Inst. Of Oceanology Ac. Sci. USSR] 124: 27-104, 1990.
- Ward, D.F. & M.C. Stanley, “The value of RTUs and parataxonomy versus taxonomic species”. *New Zealand Entomologist* 27: 3-9, 2004.

JORGE ANDRÉS PÉREZ SCHULTHEISS

Investigador Responsable

Museo Nacional de Historia Natural de Chile, Área de Zoología

CYNTHIA PRISCILLA VÁSQUEZ VALDEBENITO

FRANCESCA CARRIÓN WENDEGASS

Co-investigadoras

Museo Nacional de Historia Natural de Chile, Área de Zoología

INFORME: NUEVAS MIRADAS SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA DE CARLOS FORESTI**INTRODUCCIÓN**

La obra de Carlos Foresti está marcada por la incomprendión, catalogado como un fotógrafo publicitario, se desconoce la riqueza de su fotografía social. Lo mismo ocurre en la pintura donde su obra transita entre el dibujo, al óleo. Revistas muy importantes como *Mireya* fueron engalanadas por su prolífico pincel, lo que está en el más profundo desconocimiento de la población en general y, en particular, por los expertos.

La Patagonia como zona de complejo hábitat, donde el espacio para las manifestaciones artísticas era muy limitado, solo pocas excepciones brillan en un mundo sacudido por las inclemencias y la carestía; Foresti destaca en estos años de crisis económica de los años 20, cuando la apertura del canal de Panamá golpeó fuertemente a la zona, Foresti se destaca a través de su prolífica, pero desconocida obra.

Para comprender las motivaciones y la trascendencia de su obra se debe analizar su trabajo como corresponsal viajero de la revista *Caras y Caretas* de Argentina, su trabajo en sus álbumes en aquel país a fines del siglo XIX y sus tres álbumes fotográficos en la Patagonia chilena en 1900, 1918 y 1920, lo que nos demostrará los objetivos que buscaba cumplir por medio de su creación, es importante en toda disciplina analítica la revisión de los acervos preestablecidos como cánones de desarrollo disciplinario en un área específica.

En relación al arte, en muchas ocasiones la falta de estos elementos de análisis limitan la trascendencia de un autor en particular, circunscribiendo su área de desarrollo exclusivamente a las materias visiblemente expuestas de cada uno de los autores.

El caso de Carlos Foresti es muy particular, ya que se ha realizado un análisis de sus obra limitándose a muy pocas creaciones, que restringen su área de influencia y su importancia en el desarrollo de la fotografía y las artes en la región de Magallanes, y en general en toda la Patagonia.

Son por ese motivo las instituciones formales de conservación y puesta en valor del patrimonio quienes deben visibilizar la obra desconocida de un autor para comenzar a generar una nueva valorización del artista, teniendo a la vista un rango más amplio de trabajos para hacer aquel análisis.

PROBLEMA DE ESTUDIO

El problema de investigación es principalmente suplir la falta de conocimiento y valoración de la obra pictórica y fotográfica de Carlos Foresti, un artista muy talentoso que habitó en Magallanes a partir del año 1899 hasta 1932 el que registró las características de la vida en el campo y en la ciudad en aquellas décadas.

La investigación propuesta apunta, en primer lugar, a colmar los vacíos de información acerca de su obra y, en seguida, a una puesta en valor del conjunto de ella a través de una revisión y nueva mirada analítica.

Identificando sus obras y estableciendo los medios en que son publicadas o expuestas, se reafirma la validez de la autoría de obras de arte realizadas por el citado artista. Lo que disipará las dudas será identificar el universo de sus creaciones, para no encontrar la obra Fernando de Magallanes como un elemento aislado y único, que por esta característica genera dudas sobre autoría.

La identificación de álbumes fotográficos resguardados por instituciones museales y archivos de la provincia del Chubut en Argentina, Magallanes y Santiago en Chile, lograron generar un marco general de la creación artística, que en un inicio se publicó en diferentes formatos (revistas y álbum fotográficos) y que comprueban a Foresti como autor de obras de arte.

Antecedentes:

Las principales fuentes bibliográficas en las que nos hemos basado para proponer esta investigación son las siguientes:

1. El artículo del historiador don Mateo Martinic Berros, “Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes, (1834–1940)” publicado en el año 2007 como un apartado de la Revista de investigación científica en ciencias humanas *Magallania*, Ediciones de la Universidad de Magallanes, Punta Arenas, Chile.
2. El Informe completo sobre la colección de obras de arte del Museo Regional de Magallanes, realizado por Claudia Bahamonde G., en el año 2013, en Punta Arenas - Chile, (pág. 17 y 18).

Don Mateo Martinic refiriéndose a Carlos Foresti declara: “(...) Su obra pictórica, con todo, no parece haber sido muy abundante y originada principalmente por encargos. De colorido más bien apagado, su temática realista estuvo referida a paisajes naturales y culturales de carácter bucólico. A la vista de las reproducciones de sus cuadros se nos antoja que antes de tomar modelos del natural, Foresti utilizó fotografías como referencia. Sensiblemente no se ha conservado, que se sepa, ninguna de sus obras en original como para juzgar con la debida propiedad y certidumbre acerca de la materia.”

La información referida a Carlos Foresti está contenida en publicaciones generadas por él mismo o por terceros, contenida básicamente en revistas y álbumes fotográficos privados o corporativos. Su trayectoria fotográfica muy fructífera se identifica catastrando los artículos periodísticos salidos de Patagonia a inicios del siglo XX, donde Foresti se destaca como corresponsal de varias revistas nacionales e internacionales; su presencia en Magallanes sobrevive por medio de sus hijos que, posteriormente, también parten de la ciudad, aislando bastante esa línea de investigación. Como miembro de la vanguardia artística local, los estudios solo se remiten a nombrarlo por su poca trascendencia en la materia.

METODOLOGÍA

La propuesta de investigación propuso analizar el trabajo pictórico de Carlos Foresti en dos etapas, primero su obra fotográfica, íntegramente analizada desde su arribo al continente hasta su muerte; segundo, su trabajo como pintor; recorrer su obra y lograr realizar un análisis sobre el artista fotógrafo, que desarrolló su labor en tiempos de cambio en que la fotografía se popularizaba y rompía los cánones de lo que hasta esa fecha era conocido como arte.

Metodológicamente se trabajó en los siguientes puntos:

Revisión bibliográfica del autor.

Recolección y revisión de su obra fotográfica impresa en álbumes en el periodo 1900–1920. Se revisaron en su formato original los álbumes *Chile – Argentina. Tierra del Fuego. Patagonia*. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes), *Álbum Casa Braun y Blanchard*. 1909. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes); *Álbum Punta Arenas Recuerdo* 1900 (gentileza Mateo Martinic); *Álbum Vistas De Las Estancias “Glencloss Y Laurita”* 1909 (Gentileza Depto. de colecciones especiales y digitales. Biblioteca Nacional)

En formato digital se revisó *Álbum Chubut* 1903 (gentileza de la Biblioteca “Gabriel A. Puentes” de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco) y *Álbum Vistas Del Frigorífico Puerto Bories* 1918.

Recopilación de sus publicaciones impresas en diarios y revistas desde 1901, seleccionando y categorizando estas publicaciones según su grado de influencia e importancia.

Análisis de la fotografía en Magallanes a principios de siglo xx, fotógrafos de estudio y la tecnología que los acompañaban.

Revisión de la crítica artística existente sobre las obras cuya autoría son o se atribuyen a Carlos Foresti.

Determinación de la capacidad fotográfica y artística de Carlos Foresti según los antecedentes recolectados.

RESULTADOS

Carlos Foresti, Artista y Fotógrafo

Carlos Foresti Casalli fue un comerciante italiano nacido en Florencia en el año 1872. Viaja a América como miles de inmigrantes del viejo continente, buscando un desarrollo económico que en su patria le había sido esquivo. Ingresa a América vía el puerto de Buenos Aires, el 24 de octubre de 1897, y se identifica en su papeleta de migración como italiano, casado y de profesión comerciante.

Su estadía en Buenos Aires es corta, ya que viaja rápidamente al sur de Argentina, pero este breve paso por la cosmopolita capital será muy prolífico en lo que a contactos profesionales se refiere, ya que es una ciudad con una alta inmigración italiana que le abre nuevas posibilidades de trabajo. Aparece su faceta comerciante, al ser reclutado como agente de ventas de la recién creada Revista “Caras y Caretas”, semanario de actualidad, con un fuerte contenido de humor político amenizado por fotografías y un gran número de caricaturas. Obtendrá así su primer trabajo en América. No existen antecedentes sobre su formación artística o fotográfica, aunque debido a sus trabajos iniciados apenas llegó a América, podemos suponer que estos conocimientos vienen desde Europa.

La Obra Fotográfica de Carlos Foresti

Caras y Caretas

Carlos Foresti aparece en la escena fotográfica como agente de ventas y corresponsal de la Revista *Caras y Caretas*. Esta revista cuyo primer número aparece en 1898, alberga las primeras noticias del turista y fotógrafo italiano. Existe un par de informes referidos a la provincia del Chubut, con noticias de inundaciones de aquella provincia argentina, pero también comienzan a aparecer artículos generados desde Magallanes, por lo que se puede seguir el transitar del fotógrafo a través de sus publicaciones, ya que tiene la poco común característica de retratarse en muchos de sus artículos, en el lugar de los sucesos.

Para el año 1899, *Caras y Caretas* era una publicación ya muy conocida en Punta Arenas, porque fue uno de los medios trasandinos que más cobertura desplegó en la ciudad, para graficar el histórico “Abrazo del estrecho” del 15 de febrero de 1899 entre los presidentes, Federico Errázuriz de Chile y Julio Roca de Argentina. La comunidad fue asidua lectora de todos los medios que retrataran una noticia (quizás la primera) en la que la zona se destacara a nivel internacional.

La primera noticia magallánica es un artículo denominado “De Punta Arenas. Descubrimiento de una Mina de Carbón”, en el número 128, del 16 de Marzo de 1901, en la cual aparecen cuatro magníficas fotografías en las que se puede apreciar al propio Foresti.

En Octubre de 1901 otro amplio reportaje aparece con las instantáneas de Carlos Foresti; son las noticias referidas a la inundación de la provincia del Chubut, lo que demuestra que el autor de las fotografías cumplía a cabalidad con su apelativo de “turista fotógrafo”, ya que las tomas de aquel fenómeno climático fueron captadas por Foresti in situ, comprobando su movilidad por la Patagonia Chileno Argentina.

Foresti destaca entre sus pares de inicios de siglo XX por la singularidad del objeto de su trabajo, es un fotógrafo con un fin netamente comercial, relata como pocos el devenir económico de los territorios por medio de imágenes del progreso de las fábricas e industrias productivas de las zonas a retratar.

No posee grandes capacidades de composición o equilibrio en las imágenes, no maneja el paisajismo por sobre sus pares, solo se centra en obtener retribución comercial fruto de sus

trabajo, por ese motivo se relaciona, y es contratado durante toda su estadía en Magallanes por los grupos económicos dominantes del territorio, poseedores de la gran industria ganadera y comercial local.

La utilización de tecnologías como el coloreado de fotografías es importante como pionero de esta técnica en la zona, pero hay que destacar que su utilización cumple netamente valores estéticos para mejorar y hacer más atractivo un producto, más que obtener un valor artístico en la fotografía.

La calidad de impresión es muy destacada, incluso en un álbum editado en 1900 en Punta Arenas el que sobresale por la alta definición de las imágenes que eran impresas sobre éste, tecnología obtenida en imprentas de Buenos Aires y que lo destacan en esos años, en que los álbumes fotográficos estaban compuestos en la zona por fotografías adosadas manualmente a álbumes en blanco.

Zig-Zag

El inicio de carrera como corresponsal de un medio nacional, se da en nada menos que la mítica Revista *Zig-Zag*, fundada en el año 1905 por el entonces dueño de *El Mercurio*, don Agustín Edwards Mac-Clure. *Zig-Zag* rompió con todos los estándares conocidos, llegó a todo el país y su lanzamiento y promoción fue bastante atrevido para la época: para anunciar el primer número se imprimieron en Nueva York 100 mil carteles. Para efectos publicitarios anexos se contrataron gigantes propagandistas y una red de suplementeros distribuyó en las principales ciudades del país.

En Estados Unidos se adquirieron las maquinarias más modernas que existían, y un taller completo de fotograbado capaz de ejecutar los trabajos delicados en ilustraciones, en negro y a todo color. Se firmaron contratos con las más importantes fábricas de papel y de otras materias primas, y se contrató al mejor técnico en asuntos de grabado en colores, especialista en el sistema de impresión conocido con el nombre de “tricromía” o grabado en tres tintas, inexistente hasta ese momento en Chile, por lo que Zig-Zag fue la primera revista impresa a tres colores y en papel satinado.¹

Foresti llegaba a trabajar a un gran medio, como parte del equipo fotográfico que inició la revista ya que en el propio 1905 año de su fundación, Foresti se presenta en la capital dejando constancia “que era dueño de una de las mejores máquinas del continente”.

En este medio destacado Magazine existen variadas imágenes correspondientes a la época de Foresti en Magallanes, que hablan precisamente de este territorio, pero que no identifican la autoría de las fotografías. Sin embargo, son reconocibles varios interesantes artículos, redactados y complementados con fotografías propias, entre ellos uno de 1905, que hace referencia a Punta Arenas titulado *La Suiza de Sudamérica*, y dos de 1907 *La Noruega Chilena, vista de los canales del sur* y el más interesante en lo que a fotografía se refiere, que se denomina *Una raza que se extingue*.

¹ Neira Hurtado, M. (2005) *Zig-Zag: Un gigante de papel. Llegado gráfico de las revistas de la época*. Disponible en <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/100662>

El artículo “La Noruega Chilena” realiza una descripción muy interesante del territorio de Magallanes, pero también del hombre detrás del lente de la revista *Zig-Zag* en la zona.

Tiene nuestra revista, la suerte de contar en preferente lugar entre sus correspondales gráficos a un notable “amateur” de la cámara fotográfica que ha sido verdaderamente el revelador de las inmensas bellezas que encierran las rejones desconocidas del sur de nuestro continente.

Tanto “Zig-Zag”, como “Caras y Caretas” de Buenos Aires han recibido en diversas ocasiones un inapreciable continjente informativo con sus numerosas vistas de esos países aún ignorados.

El señor Foresti es un poeta de las bellezas agrestes de los valles, de la cordillera, de las costas y canales de Magallanes al Sur. A él se debe la reproducción inteligente y realísimas de lagos y ventisqueros, de montañas y cascadas de esos países perdidos durante siglos entre las brumas de la leyenda.

Últimamente el señor Foresti ha hecho una expedición por Patagonia, Magallanes y Tierra del Fuego. Ha corrido con el lente de su cámara, siempre atento a todo lo que es bello y portentoso, a lo largo de esas costas desiertas, que han sido mudos testigos de las luchas de los buscadores de oro.

Esa parte, de la cual sacamos algunas vistas para adornar nuestra página central. Merece con justicia ser llamada la Noruega Chilena.²

Revista Menéndez Behety

La Revista Menéndez Behety vio la luz el 01 de enero de 1924, como una publicación ilustrada generada como obsequio de la Sociedad Anónima Ganadera y Comercial Menéndez Behety.

Durante los primeros años (1924–1926) es básicamente un catálogo de productos a la venta en el comercio que patrocinaba la publicación, con el tiempo fue tomando un carácter editorial más enfocado a las noticias, y transformándose en un magazine que junto con publicitar sus productos comerciales se complementaba con interesantes artículos de actualidad de Magallanes, Chile y el mundo.

Desde el mismo año 1924 se observan aportes fotográficos de Carlos Foresti en sus diferentes números.

En el año 1928, en los números 58–59 y 60 aparecieron una serie de artículos titulados “Punta Arenas de hace 30 años”, en los cuales se reproduce el Álbum “Punta Arenas Recuerdos del año 1900”, a modo de graficar el progreso de la ciudad en ese margen de tiempo.

² Revista Zig-Zag, Agosto 1907, Formato micro film RCH 191. N° 124 (1907:jul. 7)–N° 149 (1907:dic. 29).

Tarjetas Postales

Foresti desde 1898 encumbra sus pasos hasta el sur de Argentina, recorre la provincia de Trelew aquel año y luego la provincia del Chubut. Durante esta etapa Carlos Foresti desarrolla la fotografía como una fuente de sustento económico fundamental, y se convierte en un “turista fotógrafo y explorador”. Su registro fotográfico es muy prolífico en este periodo inicial de estadía en América, realiza una serie de fotografías principalmente a manifestaciones sociales, las cuales posteriormente reproduce a modo de tarjetas postales para su comercialización. Es una práctica muy común a fines del siglo XIX, masificada por H.E. Bowman y John Thomas Murray, destacados fotógrafos de la época en Argentina³.

Carlos Foresti en aquellos años fotografía con la técnica de velación a base de gelatina de plata, con formato de 120 × 160 mm que, posteriormente, se distribuye como tarjeta postal a fin de obtener una retribución económica inmediata.

Esta forma de comercializar sus fotografías continúa cuando años más tarde llega a Magallanes y se vuelve un innovador en este tema.

Recordemos que las primeras tarjetas postales aparecen en el mundo en Austria en 1869 y en Chile se emiten ya en el año 1871, conocidas filatélicamente como *Enteros Postales*, manteniendo el estanco de franquicia hasta el año 1903, aun así, y por las importantes características de éstas, las llamadas postales “privadas” aparecen en Chile alrededor del año 1897, estando los empresarios magallánicos dentro de los primeros en editar y comercializar estas últimas, mostrando tanto imágenes de la ciudad y sus alrededores, como diversos motivos que pudieran reflejar las modas mundiales, el romanticismo o para conmemorar ocasiones especiales.

Así fue como esta industria de la tarjeta postal, derivada directamente de la técnica de la reproducción fotográfica *cogió su impulso con una ley, promulgada en Alemania en 1865, cuando el ministro de Correos propuso el uso de postales oficiales. Una ley similar se promulgó en Francia en 1872. Pero la edad de oro de la tarjeta postal empieza de verdad a partir de 1900. Hasta entonces el precio de una postal era bastante alto, pues los únicos procedimientos de reproducción que se conocían era la punta seca, el buril y la litografía. Con la invención de la fotocolorografía que subdivide en heliotipia, fotolitografía y fototipia, la postal llega a ser auténticamente popular y su precio de compra estaba al alcance de todos*⁴.

Existe una estrecha relación entre los fotógrafos y los editores de tarjetas postales, y muchos ejercieron ambas profesiones a la vez, como es el caso de Foresti reconocido fotógrafo y editor, aun cuando también podemos encontrar sus fotografías bajo otros editores que la utilizaron previa retribución económica al autor de las instantáneas como era común en esos años, Romulo Correa, De Bruyne, Zanibelli, Hansen, Degiorgis y Roberto Mulach, son destacados editores en Magallanes que no fueron fotógrafos.

3 Priamo Luis (2003) Una Frontera lejana: la colonización galesa del Chubut 1865–1935.

4 León, Samuel; Vergara, Fernando; Padilla, Katya; Bustos, Atilio. *Historia de la postal en Chile*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Sistema de Biblioteca Red de Archivos Patrimoniales de Valparaíso. 2007. Pág 90.

Las tarjetas postales contribuyeron a que las fotografías tomadas por estos escasos fotógrafos de fines del siglo XIX y comienzos del XX pudieran ser reproducidas y enviadas a destinos muy alejados como Europa principalmente, lugar de origen de un significativo porcentaje de la población magallánica. La tarjeta postal se editaba para salir del lugar donde había sido creada, por lo que éstas fueron desparramadas por el orbe y rutas que cubrían las embarcaciones transoceánicas que pasaban por el Estrecho de Magallanes.

Carlos Foresti fue el iniciador en materia de divulgación de los registros fotográficos de Punta Arenas y Magallanes a través de las —para entonces muy conocidas— tarjetas postales, de tamaño estándar 9 × 14 centímetros, cuya circulación estaba amparada por la Unión Postal Universal.

Foresti hubo de aprovechar todas o la mayor parte de las fotografías incluidas en el *Álbum Punta Arenas Recuerdo de 1900*. Sin embargo, otros contemporáneos sin ser fotógrafos, también editaron por esos años tarjetas postales.

Álbumes Fotográficos

Carlos Foresti editó álbumes fotográficos en Punta Arenas, que se convirtieron en una nueva forma de comercializar sus fotografías, y condensar en un solo objeto una temática particular, centrada en una ciudad, provincia, empresa o cualquier otra materia atractiva.

Es interesante ver que Foresti edita sus fotografías en un álbum impreso y encuadrado que condensa en una hoja fotografía e información, a diferencia de los otros álbumes conocidos de la misma época en Magallanes que se centran en temáticas familiares, (*álbum José Menéndez, Ana Braun*) o en negocios (*álbum Estancia Vizcachas 1894–1924, Puerto Yartou 1915–1935*) y que se presentan con fotografías individuales adheridas manualmente.

Foresti muestra una marcada evolución en cuanto al desarrollo de los álbumes de fotografías. Los primeros eran muy sencillos, con 40 o 50 imágenes empastadas en un pequeño cuadernillo en formato 23 × 16 cms, para luego abarcar otros de gran formato, con más de un centenar de fotografías combinadas con dibujos y acuarelas.

Álbum Punta Arenas Recuerdo 1900

Es el primer álbum fotográfico realizado por Carlos Foresti, de formato pequeño, integrado por 43 imágenes de la ciudad de Punta Arenas, entre las que destacan aquellas referidas a las principales edificaciones existentes para inicios del siglo xx.

Una naciente ciudad moderna, con edificaciones en proceso constructivo, marcan este álbum que guarda imágenes de los principales servicios que la ciudad ofrece (astilleros, comercios, bancos, hoteles, cafés, farmacias, etc.).

Se asemeja mucho a una guía comercial, ya que se detallan los avances más importantes de la ciudad, a modo de conjunto de imágenes descriptivas de servicios que puede entregar una ciudad al inmigrante, viajero o inversionista.

Las oportunidades se ven representadas a través de edificaciones, que se aprecian generalmente con movimiento de personas, lo que entrega un carácter de ciudad dinámica y en pleno progreso a la pequeña y cosmopolita Punta Arenas.

Las edificaciones son en su mayoría de madera con chapa de zinc, cerca de treinta imágenes corresponden a construcciones con esta materialidad, y son sólo siete las referidas a edificios de ladrillo, de las cuales dos de ellas aparecen en el álbum en pleno proceso constructivo, por lo que muestra efectivamente una ciudad en proceso de cambio: *Fue entonces momento propicio para el inicio de la fabricación de ladrillos de barro en la región y pronto el progreso económico de sus habitantes comenzó a reflejarse en sus edificaciones de grandes mansiones residenciales, edificaciones comerciales, bancos, bodegas portuarias, despachos, edificios públicos, religiosos y de servicios, manifestaciones todas en albañilería de ladrillos que ocuparon los primeros años de este siglo⁵*

La portada identifica al autor como corresponsal de la revista *Caras y Caretas* a modo de respaldo profesional del fotógrafo viajero.

Álbum Chubut 1903

Existen registros de Foresti en la provincia del Chubut durante los años 1902 y 1903, años en los que planeó una expedición cuya finalidad era la de retratar un territorio muy poco representado en fotografía, observando la oportunidad de capturar por medio de su cámara los amplísimos territorios de esa provincia Argentina, en gran medida despoblada.

Pero como no contaba con medios para hacerlo decide “vender” sus servicios a las autoridades políticas de la gobernación. El tema es que luego de cruzar varias cartas con el gobernador saliente, éste ve la potencialidad que una publicidad de esta índole puede tener para el gobierno local, y le presta ayuda. Foresti hace así su viaje, que se retrasa y alarga, y lleva adelante un relevamiento muy interesante de lo que encuentra en su derrotero.

Cuando vuelve se comunica con el nuevo gobernador, para reclamar el cumplimiento del trato acordado con el anterior, que tenía entre sus ítems la confección de un álbum del Territorio. El gobernador entrante no tenía ninguna noticia de dicho acuerdo, pero luego de varias idas y venidas y de la recomendación de su antecesor de darle cauce al asunto, finalmente sale el “Álbum del Chubut, del tourista fotógrafo Carlos Foresti, corresponsal de *Caras y Caretas*.⁶

El álbum dista mucho de representar íntegramente el amplio territorio chubutense, 63 imágenes centradas principalmente en la costa le quitan protagonismo a la enorme meseta

⁵ Baeriswyl, Dante.(2001) *Arquitectura en Punta Arenas, primeras edificaciones en ladrillos 1892–1935*. Pág 14.
⁶ De fulanos y atorrrantes Andrea Villar. Entrevista a Pablo Lopresti. <http://www.querespondaelviento.com.ar/secciones/escuchar/notas/de-fulanos-y-atorrantes>

interior con su diversidad de paisajes, entregando preponderancia de las imágenes referidas a los progresos que quería poner en relieve el autor por medio de este álbum fotográfico, que a diferencia del anterior editado por Foresti (*Punta Arenas Recuerdos*) de 1900, hace referencia a una ciudad específica, en relación al *Álbum Chubut* que hace referencia a toda una provincia, a un territorio, más que a una ciudad, por lo que la limitación de su trabajo fotográfico solo a la actividad productiva es llamativa, ante lo que propone como título el Álbum.

Lo mismo ocurre con los actores retratados. Foresti fotografía todas las tolderías y asentamientos que se cruza en su camino, logrando imágenes que son formidables. Pero en el álbum no encontramos un morocho ni por casualidad... como el territorio de la meseta central, estos actores son lisa y llanamente suprimidos del discurso⁷. El álbum tiene una estructura que comienza con una imagen del presidente argentino Julio Roca, hecho que se reiterará en los otros álbumes cuya finalidad era retratar provincias o territorios específicos, todos comenzarán protocolarmente con la imagen del gobernador de esos territorios.

Álbum Chile–Argentina. Tierra del Fuego. Patagonia. Casa Braun y Blanchard, 1909

Álbum del mismo formato que sus antecesores 23×16 cms, sólo que posee escasas 15 fotografías; es una representación gráfica de la compañía Braun y Blanchard.

Muestra con mucha claridad las diferentes casas y dependencias de la firma tanto en territorio chileno (Magallanes) como argentino (Santa Cruz). Puertos, depósitos, lugares de venta de productos y embarcaciones son las diferentes vistas presentes en esta compilación.

La autoría (por lo menos parcial) por parte de Carlos Foresti en este álbum se evidencia a través de fotografías que pertenecen al álbum *Punta Arenas Recuerdo de 1900*, lo que unido a la similitud de tipografía y formato hacen suponer la intensa participación del turista fotógrafo en este proyecto. Dando cuenta de una colaboración con una empresa a la cual estará ligado por medio de otros trabajos en el transcurso de su vida.

Braun y Blanchard quedaba constituida, como sucesora de los negocios de la casa Nogueira y Blanchard (José y Gastón respectivamente) cuyos bienes yo había obtenido de sus viudas, las que no querían proseguir con la explotación de la empresa⁸

Álbum Vistas de las Estancias “Glencross y Laurita” 1909

Álbum que marca un giro en las publicaciones hasta ese entonces realizadas por Foresti, este posee un formato diferente de 40 x 23 cms, apaisado, con cubierta vinílica de color café.

Éste tiene como el anterior un evidente enfoque empresarial, hace referencia a un producto agro industrial que desea ser visibilizado, ser conocido como “eficiente”, marcando una considerable diferencia con los álbumes iniciales que sólo eran vistas de un territorio.

⁷ id
⁸ Nota de Mauricio Braun en: *Memoria de una vida colmada*. Armando Braun. Buenos Aires 1985. Pág. 168

Desarrollado en impresión halfton, muy común a principios de siglo, a partir de matriz fotográfica de fotomontaje coloreado. Posee ya no sólo fotografías, sino acuarelas, fotografías coloreadas y dibujos al carboncillo, lo que demuestra que Foresti comienza a divulgar, por medio de su producto característico —el álbum fotográfico—, su faceta más íntima, referida a su producción artística.

Sus pinturas coloreadas y dibujos carecen de una técnica acabada, pero entregan al Álbum un dinamismo inexistente en sus trabajos anteriores.

Este álbum es un producto financiado por los propietarios de las estancia “Glencross” y “Laurita” los hermanos Alejandro y José Menéndez Behety, que recién ese año se habían hecho con las estancias, comprándolas a la compañía Pastoril Glencross en el año 1909.

Junto a “La Carlota” y “Manantiales” propiedad de Mauricio Braun y “Victorina” propiedad de los hermanos Menéndez antes nombrados, Francisco Campos y Manuel Iglesias conformaron una nueva y gran compañía llamada “Sociedad Ganadera Glencross” que será uno de los grupos estancieros más potentes de la Patagonia.

Las estancias fotografiadas por Carlos Foresti en este álbum estaban ubicadas al sur del río Santa Cruz y ocupaban una superficie de 45.000 hectáreas de campo.

Los objetos y construcciones que aparecen fotografiados, hoy ya no están en pie en la mayoría de los casos, ya que todas las construcciones de la estancia fueron reedificadas durante los años 1916 a 1919 habiéndose construido muchos edificios amplios y cómodos entre los que se cuentan: la casa administración, galpón de esquila, casa del capataz, casa para peones, casa para esquiladores, casa para los carreteros, carpintería y herrería, almacén, cocina para peones, caballerizas, carnicerías, perreras, etc., por lo que el álbum, es un registro importante de la evolución constructiva en las estancias ganaderas.

Álbum de la Compañía Comercial y Ganadera Chile - Argentina

Sin fecha de publicación, este álbum data probablemente de 1910, también en formato grande de 35 × 22.5 cms.

Contiene 75 fotografías individuales distribuidas en sus 75 hojas de extensión, 24 imágenes en territorio chileno, tanto en Puerto Montt como en Puerto Varas, y 51 fotografías en territorio argentino, principalmente de San Juan de Bariloche y sus alrededores.

La compañía Chile-Argentina, que constituye un caso paradigmático por la magnitud de sus inversiones y negocios, inusuales para la zona y para la época. Sus operaciones económicas a escala regional y patagónica impactaron en San Carlos de Bariloche, marcando el ritmo de las prácticas sociales y económicas de la región del gran lago por casi dos décadas.

Esta sociedad llegó a ser la poseedora de la mayor superficie de tierra concentrada por un solo dueño en territorio neuquino, de 419.737 hectáreas.

En la región del Nahuel Huapi el interés de la “Chile Argentina” fue principalmente comercial y su objetivo radicó en habilitar un puerto que recibiera y enviara mercaderías de Chile y que distribuyera éstas en las sucursales menores que la compañía —alrededor de 14— poseía en el interior del territorio de Río Negro.

En el año 1904 la sociedad era propietaria de los vapores “Cóndor” en el Nahuel Huapi y “Tronador” en el lago Todos Los Santos, además de numerosas lanchas que secundaban los traslados. Poseía propiedades en Puerto Varas, Frutillar, Puerto Ensenada, Lago Todos Los Santos, y Puerto Peulla. Más de 100.000 ovejas y algunos miles de vacunos, y una variada existencia de mercaderías en Puerto Montt y en todas las sucursales de Chile y Argentina, la definían como la compañía más poderosa que haya existido hasta entonces.

Un interesante artículo publicado por Alejandro Torres, cita a visitantes que vieron los emplazamientos fotografiados por Foresti en este álbum, nuevamente financiado por una gran compañía ganadera y comercial.

Aquí (en Puerto Montt) se puede comprar de todo tipo de mercaderías como: Artículos de almacén, artículos de lujo, relojes, artículos de oro, géneros, botas, capas de agua, ponchos, artículos de ferretería, pianos, Polyphons; al igual que arados y máquinas trilladoras... En la sección de exportación hay una bodega en que se almacenan: Mantequilla, barriles de miel, (...) lo que en parte se envía a Valparaíso y parte se exporta. En otro galpón se almacena lana, que se trae en sacos desde Argentina y se enfarda para ser enviada a Europa. (La sociedad posee) una Casa Comercial en San Carlos de Bariloche y más de 350.000 hectáreas de tierra para labranza y ganadería en su estancia de San Ramón en las cercanías del Limay, la que está poblada y da buenos resultados. Además arrienda 162.500 hectáreas de terreno. Para el transporte en la Cordillera posee la Sociedad 31 carretas, 230 bueyes y 130 caballos y mulas, lo que seguramente no será suficiente en poco tiempo más, ya que rápidamente aumenta el transporte de mercadería. La dirección de la Sociedad como también los empleados son todos alemanes y los obreros chilenos.

Jules Huret, un periodista y escritor francés, también dejó testimonio de su paso por Bariloche en la década del diez:

Me quedaba por ver en San Carlos la “tienda” de la sociedad chileno-argentina que, con la hostería, es el lugar más animado del pueblo. Es una especie de gran bazar que tiene de abacería, quincallería, farmacia, perfumería, y estando perfectamente adaptado a las necesidades de estas comarcas y en donde se ven instaladas las “fruslerías” de fabricación alemana. Se venden arañas, lámparas, camas de hierro, arneses, sillas de montar, herramientas, juguetes alemanes, champagne en cajas, conservas, espuelas y estribos, correas, máquinas agrícolas, así como ropas de hombre y de mujer.

Explicaba Huret el circuito comercial, a partir de la triangulación Bariloche- Puerto Montt- Hamburgo:

Uno de los principales negocios de esta sociedad consiste en comprar en sus almacenes la lana del ganado de la región, pagar su valor en mercancías y expedirla a Chile para su exportación a Europa. Igual criterio se seguía con la miel, la cera, la manteca y el ganado mismo que se cambiaban por paños, telas, artículos de mercería, abacería y quincalla y máquinas agrícolas. Con respecto del establecimiento de los valores para la realización de estos “trueques”, los comisionistas y fabricantes de Hamburgo remitían cada tres meses las listas de precios y catálogos de los productos, lo que facilitaba las transacciones.⁹

Álbum Vistas del Frigorífico Puerto Bories 1918

Álbum fotográfico editado en el año 1918 y financiado por la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, son 75 fotografías distribuidas en 40 hojas.

La Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, fue fundada en 1893 y empezó sus operaciones ganaderas en la isla de Tierra del Fuego, en 1905 se extendió a los campos pastoriles de la zona de Última Esperanza.

El frigorífico Bories comenzó a trabajar en el año 1910 en la fabricación de carne en conserva, y en 1914 quedó terminado para trabajar con grandes volúmenes de animales en el proceso de refrigeración.

Este compendio de imágenes generado por Foresti describe todo el proceso productivo de la ganadería ovina, además posee textos en gran número, lo que lo hace diferente a otros álbumes, ya que orienta acerca de cada una de las etapas del proceso productivo, la faena de matadero, esquila de lana, curtiembre de cuero y producción de carne en conserva.

Secos los cueros, se les pasa una preparación química la que facilita el pelar la lana; ésta pasa de inmediato a la máquina secadora, y de ésta baja al piso inferior, por medio de un tubo, a la prensa enfardadora”. “Una vez pelados los cueros pasan a los tambores lavaderos, y luego a los pozos, después de haber estado en estos el tiempo necesario, pasan a las bateas giratorias para el último lavado.¹⁰

Las fotografías detallan muy bien las diferentes construcciones complementarias del frigorífico, además de las dependencias que la compañía poseía en Punta Arenas.

9 Torres, Alejandro. *Una región y dos ciudades*. Centro de estudio del patrimonio histórico de las Provincias de Llanquihue. <http://ceph-puerto-montt.blogspot.cl/2006/08/una-regin-y-dos-ciudades-puerto-montt.html>

10 Álbum Vistas del Frigorífico Puerto Bories 1918. pag 22 y 23

Álbum del Territorio de Magallanes 1920

Último álbum fotográfico producido por Carlos Foresti, sin lugar a duda es el más completo dentro de su trayectoria en la elaboración de este tipo de productos, tanto los generados de manera particular, como los financiados por autoridades y/o privados.

Está constituido por 136 hojas con 270 fotografías, muchas de ellas panorámicas de diferentes sectores del territorio de Magallanes, tanto en su carácter rural como urbano, siendo estas últimas las más numerosas.

Posee un elemento muy interesante que funciona a modo de introducción.

Impulsado por el deseo de difundir, en forma gráfica, los progresos alcanzados por el Territorio de Magallanes, he confeccionado este Álbum que, aunque modesto en sus proporciones, no dudo tendrá un gran valor para los que, paso a paso y año tras año, han seguido el proceso evolutivo de esta importante zona del país, en todos los órdenes de su actividad.

Si, como espero, no me falta el apoyo de los que con su esfuerzo han contribuido al evidente desarrollo de que hoy puede enorgullecerse, será para mí un poderoso estímulo que me impulsará a proseguir la tarea que me impuse, sin otro anhelo ni ambición que la de cooperar, en la medida de mis fuerzas, a conquistar el lugar prominente que le corresponde.

C. Foresti

Carlos Foresti prosigue su descripción realizando una breve pero bastante completa representación de observaciones meteorológicas de la zona, por medio de una narración que continúa en la segunda hoja del álbum, para luego presentar un plano de la ciudad de Punta Arenas muy detallado, en colores y especialmente creado para ese momento, ya que tiene como leyenda “*del álbum de Punta Arenas de C. Foresti.*” creación basada en un plano editado cinco años antes por Díaz y Contardi Editores.

Prosigue un retrato del presidente de la república Juan Luis Sanfuentes con un muy particular escudo del territorio de Magallanes.

Reviste un gran interés la versión que realiza Carlos Foresti del escudo del territorio, el cual fue creado por decreto en sesión del 07 de Junio de 1899, por la Honorable Comisión de Alcaldes bajo el siguiente acuerdo: *Nombra una comisión compuesta por los señores alcaldes Aguirre y Stubenrauch a fin de que estudie e informe acerca de los antecedentes y propuestas presentadas para la formación de un escudo de armas del territorio.* Este escudo nace a fines del siglo XIX bajo el pincel del pintor escenógrafo Sr. Rogolini¹¹, y el modelado en yeso de un francés de apellido Baglina.

¹¹ Rogolini, junto a Rabagliati; Baldantoni y a Baglietti son los autores de los frescos que adornan el interior del Palacio Braun Menéndez.

La descripción contenida en el Censo de Lautaro Navarro de 1908 señala: *el escudo tiene en el cuartel superior un peñón con el Faro Evangelista y un vapor navegando. En uno de los cuarteles inferiores, un par de ovejas y en el otro una panoplia, de instrumentos agrícolas e industriales. Uniendo dos ramas de encina, en la parte inferior se ve una cinta con el lema: "Labor Omnia Vincit". Arriba se divisa algunos de los picos de la estrella de Chile.*

Podemos apreciar en el álbum de Carlos Foresti que la acuarela que da comienzo a la obra discrepa mucho del escudo original que hoy es el escudo de la ciudad de Punta Arenas, ya que posee elementos introducidos por el artista que no son propios del diseño de la versión oficial del emblema. Primero y lo más evidente el vapor junto al faro Evangelista es reemplazado por una carabela. La corona posada en la parte superior del escudo trae inscrita la palabra Magallanes, bajo la cual se divisa el velamen de cinco embarcaciones, aludiendo al descubridor del estrecho que lleva su nombre y al número de naves que conformaban su expedición las cuales se denominaban Victoria, Trinidad, San Antonio, Santiago y Concepción. Además de la presencia en la parte inferior del escudo de la inscripción MDXX, año de la mítica navegación.

Estos elementos nos indican que el escudo del territorio de Magallanes fue modificado por Foresti para, a modo de homenaje, conmemorar los cuatrocientos años del viaje que descubrió el estrecho de Magallanes e incorporó este territorio al imaginario mundial.

La figura de Magallanes como individuo si bien no está representado en el escudo, será el mismo emblema con las citadas modificaciones el que se plasmará en la única obra que se conserva del autor, un retrato de Magallanes.

Es evidente que no es coincidencia, sino un hecho muy bien planificado que este álbum se enmarca dentro de la serie de propuestas que vienen a conmemorar el cuarto centenario de la hazaña del lusitano descubridor de estos territorios.

Carlos Foresti Ilustración de Portada

La obra pictórica de Carlos Foresti se puede apreciar por medio de la reproducción de sus trabajos en las portadas de revistas de circulación local. Algo muy utilizado por otros medios nacionales y extranjeros que adornan su presentación con una obra pictórica importante.

Paisaje de la Estancia y Cabaña de Reproductores "San Gregorio" de Carlos Foresti, es reproducida en la portada de la Revista Menéndez Behety de Octubre de 1927.

Escudo del Territorio de Magallanes, acuarela pintada por Carlos Foresti, aparece en la portada de la revista Mireya en su tercer número del año 1919, ese escudo es diametralmente diferente al escudo que publicará un año después en su álbum de 1920.

La revista Mireya será publicada en la ciudad de Punta Arenas por Gabriela Mistral en compañía de Julio Munizaga Ossandón, también oriundo de Vicuña.

Su primera edición data de mayo de 1919, los artículos que allí aparecen son muy variados desde ensayos de actualidad nacional y mundial a páginas de educación, vida social y música. La revista se denominaba “*Mensuario de actualidades, sociología y arte*”, y tenía un valor de 1 peso el ejemplar individual, suscripción semestral 6 pesos y anual 12 pesos, además instaba a sus lectores a apoyar la revista:

*Mireya publicará en sus números sucesivos colaboraciones de los mejores escritores nacionales y extranjeros. Todas las utilidades de Mireya, serán aplicadas a fines benéficos.*¹²

La participación de Foresti en la revista *Mireya* no debiera extrañarnos, ya que es evidente que Foresti para el año 1919 ya forma parte del grupo selecto de intelectuales de la pequeña ciudad, y todo esfuerzo que buscara proyectar el arte y la cultura en la comunidad debía ser fruto de un trabajo colaborativo.

En contraposición, tampoco nos debe extrañar su participación en la *Revista Menéndez Behety*, revista que nace como catálogo comercial de esa firma y que representa a las familias para las cuales Foresti desarrolló varios trabajos.

La Revista de Chile

Revista creada en el año 1919 y editada en Buenos Aires, su director y propietario don Arturo Larraín dedica un número exclusivo a la celebración del cuarto centenario del descubrimiento del Estrecho de Magallanes, en Noviembre de 1920.

Este número especial reproduce como pocas publicaciones la obra del artista fotógrafo. En su portada aparece la versión que Foresti creó del escudo del territorio.

Sus diferentes páginas se ilustran casi exclusivamente con fotografías del lente del italiano. Fotografías del *Álbum Punta Arenas Recuerdo de 1900*, Vistas del Frigorífico de Puerto Bories, y del propio *Álbum del Territorio de Magallanes de 1920* adornan este número de la revista que se encuentra a disposición del público en la biblioteca patrimonial Armando Braun, del Museo Regional de Magallanes.

Sus obras pictóricas impresas a página completa, con un gramaje especial reproducen los títulos “Un alba serena” y “En los campos magallánicos”, además de una marina utilizada para ilustrar una publicidad de Braun y Blanchard.

Icónicas Fotografías de Carlos Foresti que no aparecen en sus álbumes o publicaciones

Una de las imágenes más representativas de la obra de Carlos Foresti es la tomada en el cambio de siglo donde aparece el propio Foresti junto al mítico cacique Mulato.

¹² Revista *Mireya* nº1 mayo 1919.

Fotografía icónica muestra claramente el encuentro entre los originarios e introducidos pobladores de la Patagonia, un cacique Mulato con su quillango y cintillo sostiene con lacónica hidalguía la estirpe de su raza, frente a él su hijo K’alukan viste a usanza europea.

Esta fotografía data posiblemente del año 1900, ya que Foresti llega a Magallanes en febrero de aquel año, y para octubre de 1901 ya se encuentra en la provincia Argentina del Chubut. En la *Revista Menéndez Behety* nº59 de noviembre de 1928 aparece esta fotografía con la descripción, *almuerzo Hotel France, hace aproximadamente treinta años*.

En esta imagen el propio Foresti aparece en escena, hecho que ya había ocurrido en la revista *Caras y Caretas* de 1901, por lo que se puede presumir que la cámara específica para el periodo 1900–1901 poseía un disparador que retrataba junto a la noticia al fotógrafo italiano.

Esta fotografía es icónica ya que es de las pocas imágenes en que un líder reconocido de los pueblos originarios locales se encuentra con un grupo de vecinos, esta imagen es tan potente que se encuentra en gran formato en la sala “encuentro entre dos culturas” del Museo Regional de Magallanes. También es valorada desde el punto de vista que se escapa a las imágenes capturadas por el fotógrafo que durante gran parte de su carrera se encarga de fotografiar la actividad comercial y productiva de los territorios.

Carlos Foresti y Gabriela Mistral.

Carlos Foresti formó parte del grupo más destacado de cultores del arte en la zona magallánica a finales de la segunda década del siglo XX, si bien los diferentes autores han hecho hincapié en lo poco sobresaliente de sus creaciones artísticas *Para entonces, lustro final de los años 10, actuaba en el medio social puntarenense maestros de tanta calificación como el catalán Enrique Artigas Vendrell, o como Carlos Foresti, de menor relieve comparado con aquél*.¹³

Foresti desarrolla el arte de la fotografía como pocos en la zona, además, sus conocimientos y trabajos artísticos hablan de sus motivaciones en ese terreno, lo que lo hace merecedor, de ser considerado dentro de los selectos personajes, que desarrollan las manifestaciones artísticas en cualquiera de sus formas en Magallanes.

*Aunque no fue un pintor secundo, Carlos Foresti sí fue un animador de la cultura en general y en particular del arte que cultivaba. En efecto, formó un grupo con el maestro Enrique Artigas Vendrell, con la escultora Laura Rodig y con aficionados como Luis Swart, que dio vida al ambiente cultural excepcional de fines de los años de 1910 con el que se encontró y al que se incorporó Gabriela Mistral cuando arribó a Punta Arenas. Así como antecedió a la llegada de la futura Premio Nobel de Literatura, proseguiría durante el lustro siguiente a 1920, siempre teniendo como animadores principales a Foresti y Artigas. Carlos Foresti se mantuvo vigente en éstas y otras actividades hasta su fallecimiento ocurrido el 27 de julio de 1932.*¹⁴

13 Martinic B, Mateo. (2013) Punta Arenas siglo XX. Pág 252.

14 Martinic B, Mateo. (2007) *Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes (1834–1940)*. Magallania, vol. 35, n.1

Foresti conoce a Gabriela Mistral en Punta Arenas en 1918 ya que su hija Alba Foresti será alumna de ésta mientras sustentaba el cargo de directora del liceo de Niñas de esta ciudad (1918–1920) hecho que está especificado en las actas que resguarda el propio liceo hoy llamado Sara Braun. La cercanía de la relación entre el fotógrafo y la poetisa se ve reflejada a través de una serie de imágenes en que aparecen juntos en la casa de Carlos Foresti, incluso se puede observar en una de ellas una cama, objeto poco común a retratar principalmente en una imagen entre un hombre casado y una joven soltera de 29 años para 1918–1920 periodo de residencia de la poetisa en la zona. Además Foresti es autor de uno de los retratos más bellos de la Premio Nobel, encontrado el año 2011 en dependencias del mismo Liceo de Niñas, en que la joven poetisa posa con una sonrisa para posteridad. Este retrato se ha hecho bastante popular en los últimos años, incluso siendo portada de libros sobre la poetisa (*Páginas (perdidas) de la vida mía de Gabriela Mistral*, por Jaime Quezada. Ed Mago. 2015) o en reportajes sobre la poetisa en diarios nacionales (*El Mercurio* 26 de Enero 2014. Artes y letras E11¹⁵)

Gabriela le dedicará a su amigo italiano el poema titulado *Desolación* que forma parte integrante de su primer libro publicado con título homónimo, tal y como se aprecia en la documentación facilitada por Carlos Foresti Serrano para la preparación de otro estudio que data del año 2002¹⁶. Para aquel proyecto de digitalización de uno de los álbumes del fotógrafo italiano se contacto al hijo residente en Suiza y ahora fallecido, quien facilitó algunas imágenes que quedaron incorporadas al producto de este proyecto “1919 Punta Arenas 2002” FONDART 2002, que también puede ser consultado en la Biblioteca Patrimonial Armando Braun del Museo Regional de Magallanes.

Por último, de la decena de fotografías referidas a instituciones educativas formales que aparecen en el *Álbum Territorio de Magallanes*, la única personificada por medio de un cuerpo docente y directivo es la que hace referencia a Gabriela Mistral como directora del Liceo de Punta Arenas, excepción muy bien lograda en que aparece la poetisa junto a parte de sus profesoras, entre ellas la posteriormente destacada escultora Laura Rodig.

Fotomontaje

Carlos Foresti tenía la capacidad de trabajar muy bien los fotomontajes, coloreaba fotografías, retocaba las mismas, mostrando una gran facilidad en estas tareas.

En la Revista *Zig-Zag* se observa parte de este trabajo, también en algunos de sus álbumes en los que pequeños recortes de imágenes van complementando una imagen principal.

En Magallanes a principios del siglo XX no eran muchos los fotógrafos que tuvieran conocimiento de dibujo, de pintura, incluso de química, para revelar y montar imágenes utilizando los nuevos avances de la fotografía. Estas nuevas técnicas se sucedían con bastante regularidad ya que el arte de la fotografía día a día se hacía más popular y accesible.

¹⁵ http://images.elmercurio.com/MerserverContents/PDFsLow/2014/ene/26/MERSTAT011OO2601_3g.pdf

¹⁶ Digitalización del *Álbum del Territorio de Magallanes*. Fernando Calcutta y Arturo Castillo. 2002

La Cámara Fotográfica

Si bien no existe una descripción específica de la cámara fotográfica de Carlos Foresti, se debe tratar de una máquina para fotógrafos profesionales, aunque ya para esa época a finales del siglo XIX habían aparecido en el mercado los primeros aparatos de fácil manipulación, que alentarían el desarrollo de los fotógrafos aficionados.

Como fue expuesto por el propio Foresti a la Revista *Zig-Zag* él era poseedor de una de las mejores cámaras del continente, los mejores fotógrafos profesionales del mundo comenzaron a utilizar una máquina que a sus ojos era considerada superior, la cámara Graflex, fabricada en EE.UU, en 1897. *Su característica distintiva era un obturador de plano focal: una cortinilla con abertura ajustable para que el fotógrafo pudiera regular el tiempo de exposición de la película. El diseño inicial era incómodo y poco fiable, pero en 1904 nació la Auto Graflex, que empleaba un sistema de abertura preestablecido más sencillo; era sorprendentemente robusta y, con mejoras mínimas permaneció en producción durante más de 60 años.*¹⁷

Esta cámara no requería el uso del trípode, pero se necesitaba una cierta fuerza para sostenerla porque era pesada.

Es posible que la Graflex haya sido la máquina fotográfica a la que hacía mención Foresti, por el año de aparición en el mercado y por el prestigio de calidad del cual gozaba. Se trataba de una cámara de alto costo, a la que siguió otro modelo fabricado por la misma empresa, denominado Speed Graphic, utilizado por los profesionales de la prensa en todo el mundo, a tal punto que se les podía identificar por su uso.

Siguiendo la influencia de la Graflex y de sus accesorios, en Europa se fabricaron también otros tipos de máquinas por las Compañías Linhof o Sinar. La Linhof Company en 1889 presentó la primera cámara totalmente metálica. Llegó a diseñar una cámara con movimientos de lente más complejos, destinada a clientela industrial y comercial.

Dentro de este rango de posibilidades que acabamos de describir se encuentra el aparato fotográfico que utilizó Carlos Foresti en su permanencia en nuestro país.

Fotógrafo en tiempos de cambio

Ahora bien, si nos preguntamos ¿cómo se enmarca en el concierto general del desarrollo histórico de la fotografía, el trabajo realizado por Carlos Foresti en Magallanes durante las primeras décadas del siglo XX, cómo lo podríamos calificar?

Lo podríamos clasificar como un fotógrafo con bastantes condiciones técnicas, conocedor e impulsor de habilidades innovadoras para el concierto local como el fotomontaje o la coloración de imágenes, pero más importante podemos enmarcar a Foresti como un fotógrafo innovador en el rubro comercial. Si bien Magallanes posee como territorio características propias para el

¹⁷ ANG Tom, *Fotografía, La historia visual definitiva*. Publicado originalmente en Gran Bretaña en 2014 por Dorling Kindersley Ltd. 80 Strand, London WC2R ORL. Edición exclusiva para Chile Cosar Editores S.A., página 104.

desarrollo de obras paisajísticas, fotografía social o documental, Foresti retrata de forma muy detallada las actividades económicas y sociales de los territorios, promocionando con su obra territorios o empresas para las cuales presta sus servicios. Esta fotografía será un complemento a las guías comerciales, indicadores productivos o censos, que retratan un siglo después las características económicas de una zona, pero gracias a Foresti, ahora con imágenes.

Su aporte también se refleja en prensa, con el uso frecuente de la fotografía aparecen los primeros reporteros fotógrafos profesionales. Su trabajo era anónimo, no iba firmado. Se le consideraba un empleado que simplemente debía seguir las órdenes que se le daba. Estaban encargados de tomar fotografías aisladas que tenían como objetivo ilustrar una historia. Carlos Foresti entra en esta categoría de profesionales, realizando este tipo de tareas para diferentes medios.

Un poco más tarde, en Alemania el fotoperiodismo surgirá con fuerza durante la República de Weimar, después de la primera guerra mundial. Aparecen muchas revistas ilustradas con fotografías en las principales ciudades alemanas, dando inicio a la edad de oro del periodismo fotográfico. Se trata de una nueva clase de reporteros fotógrafos, con buena educación y pertenecientes a clases sociales acomodadas. Nace un prestigio por esta profesión y los fotógrafos más destacados se vuelven famosos, sus fotos llevan firma.

A partir de 1930 más o menos nace en este mismo país la idea del reportaje, una serie de fotos que se suceden y que cuentan una historia. Los fotógrafos se abocan a desarrollar series de fotografías sobre un solo tema.

Carlos Foresti, conocido con el apodo de Barone de Biaji, en sus desplazamientos por Argentina y Chile se desenvuelve como uno de estos profesionales, primero ligado a la revista *Caras y Caretas*, y luego lo hace de forma independiente, tomando a la vez la figura de fotógrafo viajero o de turista fotógrafo. Realiza verdaderos reportajes fotográficos sobre temas específicos en las distintas regiones por donde viaja en ambos países. Los cuales él mismo se encargará de editar y publicar.

En ese periodo la industria basada en la reproducción de la fotografía tiene un enorme desarrollo. Aparece publicado el Catálogo de quinientas cincuenta páginas que reproducen miles de obras maestras del Museo del Louvre, en Francia. En 1920 se editan *centenares de álbumes y guías y millones de postales en negro y en color*.¹⁸

Durante ese mismo año Foresti publica *Álbum del territorio de Magallanes*, y declara en su introducción que su principal motivación es la de dar difusión gráfica a los progresos que esta zona del país ha alcanzado.

Las fotografías que allí aparecen son bastante convencionales, claramente tienen como objetivo el de documentar e informar acerca del referente escogido. Se trata de paisajes naturales y culturales. Encontramos tomas frontales, con un encuadre bien centrado y muchas panorámicas en formato apaisado. Abundan los espacios arquitectónicos vacíos, tanto en interiores como

¹⁸ FREUND Gisèle, (2015) La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gili SL, Barcelona, España, 1993, 1^a edición, 16^a tirada, página 90.

en fachadas. Los personajes fotografiados posan ante la cámara, ya sea mirando de frente al objetivo o inmersos en sus tareas.

Casi al final del álbum aparece una fotografía coloreada, la cual era conseguida manualmente por medio del retoque del negativo al momento del revelado. La práctica de pintar directamente con color el negativo era la estrategia encontrada por fotógrafos y pintores mucho tiempo antes de que apareciera la fotografía en color. La cual es presentada al mercado en 1942 por Kodacolor.

La obra pictórica de Foresti

La producción pictórica de Carlos Foresti vinculada a la Región de Magallanes es poco numerosa, el total conocido no sobrepasa las doce piezas. Un retrato al óleo y diez paisajes al óleo, al gouach y a la tinta, más un dibujo al carboncillo, de estas obras solo podemos catalogar como tal a la primera, ya que los paisajes y dibujos antes mencionados, sólo se pueden encontrar reproducidos en revistas y álbumes.

Se trata de obras que responden a una estética de carácter clásico, de tradición académica, que cumplen la función del arte como mimesis o imitación del modelo natural. También entendido como analogía o copia y que aspira a lograr la ilusión de realidad, buscando obtener el mayor parecido posible con su referente. Es la práctica de la representación aristotélica que se relaciona con la realidad sensible, cuyo ideal inalcanzable es la obtención del duplicado de lo real o más bien de las apariencias que la percepción humana se hace del mundo.

Este tipo de obras cumplen con las reglas de la composición, organizando los distintos elementos que la conforman dentro del espacio pictórico. El tratamiento de la figura humana es de acuerdo a la proporción. En cuanto a la luz y al color, se otorga unidad en la gama de valores que dan cuenta de la luminosidad de cada zona de la imagen y se respeta la unidad cromática y sus contrastes. En su factura, lo tradicionalmente usado es el óleo sobre lienzo, con una pincelada invisible que favorece la obtención de una imagen pintada de mayor nitidez.

Retrato de don Hernando de Magallanes es una pintura de tipo histórico, que representa al descubridor del estrecho que lleva su nombre. No está fechada pero suponemos que debe haber sido creada durante la permanencia de Carlos Foresti en Magallanes, o sea entre el año 1899 y 1932, momento de su muerte.

El personaje aparece ubicado justo al centro del espacio de la obra, de pie, de frente, con las $\frac{3}{4}$ partes de su cuerpo representado, mirando fijamente al espectador. Con barba poblada y vestido con jubón de pieles. La puesta en escena que lo rodea exhibe diversos elementos que simbolizan su hazaña, una mesa con un mapa desplegado y un compás sobre los cuales posa su mano derecha, más atrás el globo terráqueo y sobre la parte superior izquierda del cuadro el Escudo del Territorio de Magallanes y a la derecha el Escudo de Armas de Magallanes.

Hasta el momento no se tienen más datos sobre esta pintura. Probablemente este inspirada en algún grabado o pintura reproducido en algún diccionario o publicación especializada a

la que tuvo acceso Foresti. En este sentido es importante señalar que la figura de Magallanes se ha reproducido iconográficamente, desde el siglo XVI, siguiendo como modelo una obra que actualmente se encuentra presente en el Museo Naval de Madrid. Esta a su vez tiene su origen en una pintura italiana del siglo XVI, atribuida a la escuela de Ángel Broncino, que se encontraba en el palacio ducal de Florencia.

Lo que sí es seguro es que se trata de un original, como lo atestigua la firma de su autor sobre el costado inferior derecho de la tela.

Este es un dato de gran importancia y constituye una de las razones para llevar adelante el presente proyecto investigativo, ya que en las escasas menciones a obra de Carlos Foresti no se cita la existencia de este cuadro, tal como lo declara don Mateo Martinic, *Su obra pictórica, con todo, no parece haber sido muy abundante y originada principalmente por encargos. De colorido más bien apagado, su temática realista estuvo referida a paisajes naturales y culturales de carácter bucólico. A la vista de las reproducciones de sus cuadros se nos antoja que antes de tomar modelos del natural, Foresti utilizó fotografías como referencia. Sensiblemente no se ha conservado, que se sepa, ninguna de sus obras en original como para juzgar con la debida propiedad y certidumbre acerca de la materia.*¹⁹

Es relevante, por lo tanto, y necesario para el avance del conocimiento en relación a la producción de este artista que se conozca la existencia del retrato que acabamos de analizar. El cual forma parte de la colección de arte del Museo Regional de Magallanes. Suponemos que esta obra fue donada por los descendientes de la familia Braun Menéndez, en conjunto con la residencia, el mobiliario y las otras pinturas que formaban parte de ella. Sin embargo, esta nunca fue parte de las obras que decoraban la casa, por el contrario siempre estuvo en bodega junto a otras obras que tampoco eran exhibidas.

Las otras obras pictóricas de Carlos Foresti están referidas al paisaje. La noción estética de paisaje lo define como la obra de arte que representa una configuración física general de una región geográfica, que descubre un cierto aspecto por ser visto desde un punto dado.

*La representación del paisaje en una obra se dirige a los mismos sentidos que el paisaje mismo y posibilita una percepción análoga. Pero la analogía no es la identidad, pues existe siempre una transposición que implica unas elecciones del artista. La pintura representa una obra en dos dimensiones donde la profundidad es ficticia; puede reflejar el paisaje en colores (óleo, acuarela), sólo en intensidad (aguada a tinta, de sepia...) o en grafismos (dibujo, grabado...).*²⁰

Un paisaje es por lo tanto una representación de un espacio más vasto, potencialmente ilimitado referido a lo que es el campo visual.

Foresti tomó como referente distintas vistas de la región de Magallanes, creando paisajes

¹⁹ MARTINIC BEROS Mateo, *Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes, (1834-1940)* Apartado de la *Revista Magallania*, (Chile), 2007. Vol. 35(1); 5-32. Ediciones Universidad de Magallanes, Punta Arenas, Chile., páginas 17 y 18.

²⁰ SOURIAU Etienne (1998). *Vocabulario de Estética*, Madrid, España, Edición Akal,

naturales y culturales. Estas obras no están presentes en originales, sino solamente por medio de las reproducciones que aparecen en el álbum *Glencross y Laurita* del año 1909, en el Álbum del territorio de Magallanes publicado por el autor en 1920, y en la portada de la *Revista Menéndez-Behety*, de octubre de 1927, año IV, N°46, editada en Punta Arenas.

Al interior del *Álbum del territorio de Magallanes* aparecen los siguientes títulos:

“En Magallanes” Es una marina monocroma que representa un paisaje local.

“S. A. Importadora y Exportadora de la Patagonia” es el título de esta marina, el cual alude a la Sociedad Menéndez-Behety.

La Sociedad poseerá grandes embarcaciones, entre ellas destacará el vapor “José Menéndez”, ícono de la compañía, que al momento de esta obra aún no veía la luz. Esta representación alude posiblemente al “Asturiano”.

La figura principal exhibe la embarcación de la flota que perteneció desde sus inicios a esta sociedad. Sobre el costado inferior izquierdo de la tela aparece inscrito con letras amarillas la siguiente leyenda, que corresponde a los nombres de los buques: *Flota Argentino, Asturiano, Atlántico, Americano...*; y enfrente, al extremo inferior opuesto, una cinta dorada con letras rojas que dice: S.A. Importadora Exportadora de la Patagonia.

Sobre la página del álbum donde está reproducida esta pintura, se puede leer: Línea de navegación a vapor entre Buenos Aires y Punta Arenas; Armadores: Sociedad Anónima Importadora y Exportadora de la Patagonia.

“Cúter en los canales Beagle” paisaje marino al guache. A principios de siglo el transporte sobre la zona del Beagle, sur de Tierra del Fuego e Isla Navarino se realiza exclusivamente vía marítima, teniendo como puerto de salida más recurrente Punta Arenas y los establecidos en Santa Cruz (Argentina), son pocos los cúter establecidos permanentemente en esos parajes, por lo que se puede inferir que pudiera ser el cúter “Oreste”, propiedad de Oreste Grandi, destacado navegante con establecimiento definitivo en la zona del Beagle desarrollando la ganadería.

“Un crepúsculo en San Gregorio” es una de varias imágenes que Foresti realiza en la zona de San Gregorio lugar de emplazamiento de uno de los más importantes establecimientos ganaderos de la zona.

“Un alba serena”, esta obra sale publicada también en el Álbum GlenCross y Laurita editado en 1909.

“Noche de luna en los canales Beagle” dibujo a dos tintas. Paisaje marino monocromo en distintos tonos de grises. Posiblemente se trate de la icónica embarcación “Amadeo” de mucha presencia en la zona del Beagle, en viajes mandatados por el Gobernador de Magallanes, que confiaba en ella y en su diestra tripulación, ejercieron labores de reabastecimiento en los canales fueguinos.

CONCLUSIÓN

Luego de haber realizado una amplia revisión de gran parte de la obra que Carlos Foresti elaboró tanto en la Patagonia argentina como en la chilena, ya sea a través de las revistas ilustradas, tarjetas postales, álbumes fotográficos, fotografías icónicas, más su obra pictórica, comprendemos la importancia fundamental que tiene y la necesidad de ponerla a resguardo tomando medidas para su conservación.

Se trata de un cúmulo de valiosa información patrimonial, una memoria visual que registra parte importante de los acontecimientos ocurridos durante las dos primeras décadas del siglo XX en esta zona del país, enriquece por lo tanto su acervo cultural e histórico.

Destacamos a Foresti por la técnica utilizada para la impresión de sus imágenes y álbumes, que es la colotipia.

Esta técnica, también conocida como fotolitografía o fotograbado, fue desarrollada por Alphonse-Louis Poitevin (1819–1882) como mejora a la copia al carbón. Si bien su descubrimiento se encuentra patentado hacia 1855 es hacia 1874 en que, Joseph Albert, introduce algunas modificaciones en esta técnica que posibilitan una mejor calidad de imagen al imprimir. De esta forma la colotipia a 3 tonos, que permitía mayor precisión en la tonalidad de las impresiones, será utilizada como técnica de impresión a gran escala durante fines del siglo XIX e inicios del XX.

En cuanto al manejo técnico que posee Foresti como fotógrafo comercial, de éste no cabe duda alguna. Podemos apreciar en su obra el correcto manejo de encuadre, luz y temperatura en las vistas, retratos y fotografías institucionales que realiza de la región. En estas imágenes es posible además observar que manejaba e utilizaba con frecuencia técnicas de retoque para resaltar o añadir detalles y personajes. Se puede observar una evolución en las técnicas que manejaba. En el álbum *Chile – Argentina Casa Braun y Blanchard* encontramos un retrato grupal en el que se han añadido personajes, de acuerdo a una revisión crítica el día de hoy podemos juzgar que el tratamiento que se le ha dado a este retoque como burdo y mal logrado. En comparación, si observamos el álbum del año 1920 del Territorio de Magallanes si observamos con atención algunas imágenes, podemos apreciar el uso de retoques, muy bien logrados que casi pasan desapercibidos. Esto denota un mejoramiento radical en las técnicas utilizadas por Foresti con el paso del tiempo.

Con respecto a la autoría de acuarelas y dibujos realizados por Foresti para publicaciones, así como para ilustrar y decorar sus álbumes podemos inferir, de acuerdo al análisis de los retoques que realiza en la edición de sus fotografías así como a la única obra pictórica conocida que se conserva del autor, que estos eran realizados en base a la copia de un modelo que luego era coloreado.

De esta forma podemos señalar que las acuarelas y gouaches que aparecerían en las publicaciones tendrían como matriz imágenes fotográficas, probablemente tomadas por Foresti, que luego el mismo manipularía mediante retoques y aplicación de colores. Llegamos a esta

conclusión luego de analizar la técnica en que esta manufacturada la pintura al óleo Hernando de Magallanes. En ella se aprecia un deficiente manejo del dibujo para lograr la composición del retrato. El uso de los colores es opaco y sin matices, lo que da un aspecto plano a la obra pese a tratarse de una composición tridimensional.

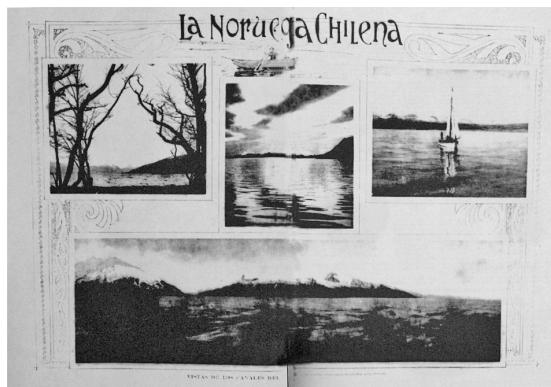
Un artista o profesional que hubiera realizado el tipo de acuarelas atribuidas a Foresti de acuerdo a esta investigación, posee un alto grado de conocimientos y manejo técnico para elaborar trabajos pictóricos, lo que no se condice con la obra antes mencionada firmada por Foresti. Esto nos lleva a pensar que, si bien el toda la obra antes mencionada fue realizada por Foresti; acuarelas, dibujos, gouaches y óleo, probablemente las acuarelas posean como base un negativo del que el autor tome una copia y luego intervenga manualmente logrando como resultado una imagen coloreada mediante gouache, acuarela u otra técnica pictórica.

Es probable que realizará estos procesos por exigencias de los financistas de sus trabajos. No debemos olvidar que esta es una época en que el público solicitaba imágenes que transmitieran cada vez con mayor claridad la realidad. Por otra parte es también durante este periodo en que los avances en fotografía y técnica de impresión avanzan a pasos acelerados, lo que permitirá a principios del 1900 la creación y comercialización de la imagen en movimiento y las impresiones a color.

El trabajo investigativo no está concluido, queda aún mucho por desarrollar a fin de reunir a cabalidad la obra fotográfica de Foresti, rescatando todas aquellas imágenes que por razones de política editorial de la época no vieron la luz pública.

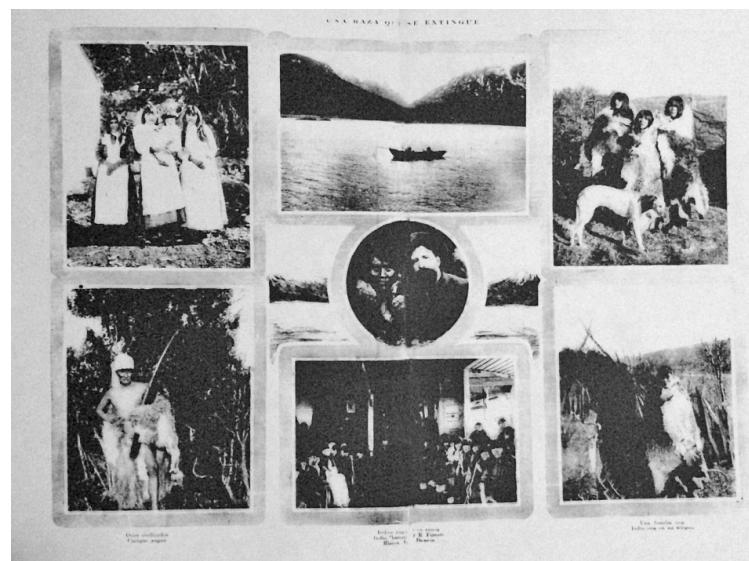
Nos parece importante relevar su trabajo, su legado, darle una mayor difusión tanto en el ámbito regional como nacional y una puesta en valor, justo ahora que nos acercamos a la celebración del quinto centenario del descubrimiento del Estrecho de Magallanes.

ANEXO



Foresti C. 1907. La Noruega chilena. Revista Zig-Zag. Archivo Nacional. Citado en pag 9

Foresti C. 1901. Punta Arenas descubrimiento de una mina de carbon. Revista *Caras y Caretas*. Biblioteca Nacional de España catálogo online. Citado en Pag 6

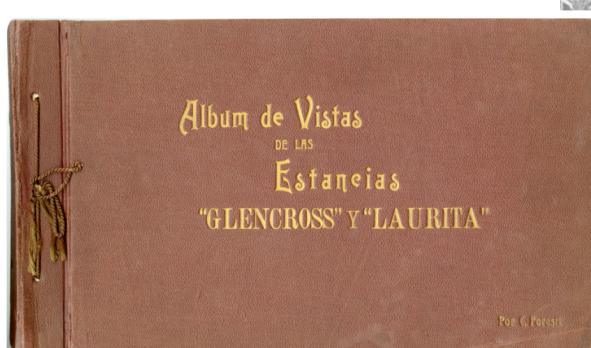


Foresti C. 1907. Una raza que se extingue. Revista Zig-Zag. Archivo Nacional. Citado en Pag 9



El álbum *Chile – Argentina. Tierra del Fuego. Patagonia.* Casa Braun y Blanchard, 1909 comienza con dos retratos, uno de Moritz Braun y otro de Juan Blanchard socios fundadores de la compañía. (Nótese el error en el nombre del accionista mayoritario de la empresa

Mauricio Braun, inmigrante ruso cuyo nombre original era Moritz Braun, y no Morris como lo cita el texto.) pag 15. Foresti C. 1909. Album Chile-Argentina. Tierra del Fuego. Patagonia. Casa Braun y Blanchard. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en Pag 9



Sin descripción pero identifiable Alejandro Menéndez Behety, dueño de la Estancia Glencross, posa frente a una prensadora y a un fardo de lana, mostrando los avances de la industria. Fotografía 27.5 × 17 cms



GALPÓN DE LA PRENSA

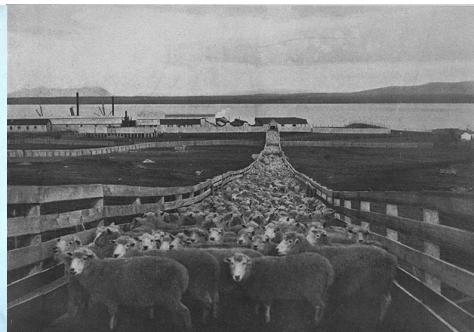
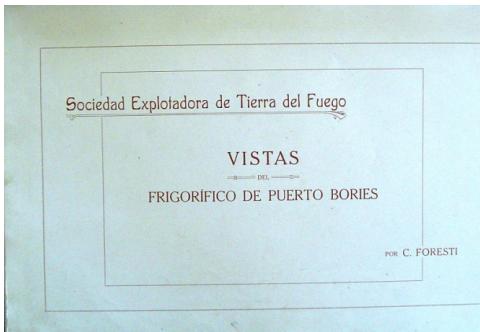
C. FORESTI



Perro Ovejero, detalle, dibujo al carboncillo de 5 cms de diámetro, complementa las fotografías destinadas a retratar las áreas de trabajo en las estancias. Pag 17.



Foresti C. 1909. *Álbum de vistas de las estancias Glencross y Laurita*. Depto. de colecciones especiales y digitales. Biblioteca Nacional. Citado en Pag 17



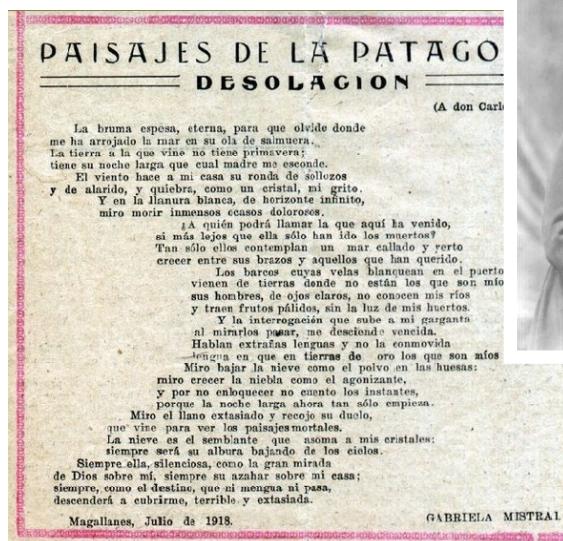
Foresti C. 1918. *Álbum de Vistas del Frigorífico de Puerto Bories*. Patlibros.org © 2004–2015 Duncan Campbell & Gladys Grace. Citado en pag 19.



Foresti C. 1920. Escudo modificado de Magallanes. *Revista Chilena*. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 20.



Foresti C. 1919. Escudo de Magallanes. Revista *Mireya*. Biblioteca Nacional. Citado en pag 22.

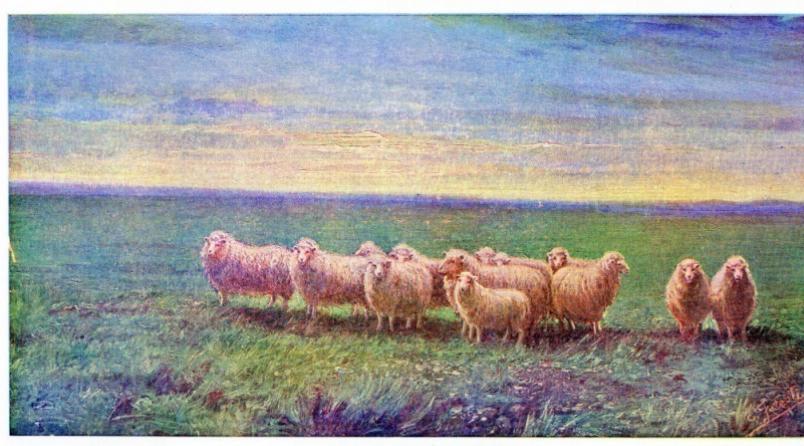


Foresti C. ca 1918–1920. Foresti junto a Mistral. Digitalización del Álbum del territorio de Magallanes. Fernando Calcutta y Arturo Castillo. 2002. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 26.





Icónica fotografía tomada durante un almuerzo ofrecido por un grupo de vecinos de la ciudad al cacique Mulato y a su hijo en el hotel France, sin fecha. De izquierda a derecha aparecen el cacique Mulato, los Señores Foresti (de pie), Poivre, Blanc, Dietert, Sánchez Cifuentes, Mounot, Bois de Chesnes, abogado Salas de la Torre, Cónsul argentino Sr Ravier, Detaille e hijo del cacique Mulato. Foresti C. ca 1900. Reunión de vecinos con cacique Mulato. *Álbum Ana Braun*. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 24



Foresti C. 1920. Reproducción de acuarela. *Revista Chilena*, Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 23



LICEO DE NIÑAS
Sta. Lucila Godoy (Gabriela Mistral) directora, y profesoras del mismo

Foresti C. 1920. Álbum del Territorio de Magallanes. Bilbioteca Museo Regional de Magallanes.
Citado en pag 26.

Montaje de una fotografía de principios del siglo XX en Punta Arenas. Instantánea tomada en el Palacio Braun Menéndez (hoy Museo Regional de Magallanes). Se observa una foto familiar con montaje de imágenes de individuos agregados artificialmente en la fotografía.

Álbum Ana Braun. Biblioteca Museo Regional de Magallanes.
Citado en Pag 27

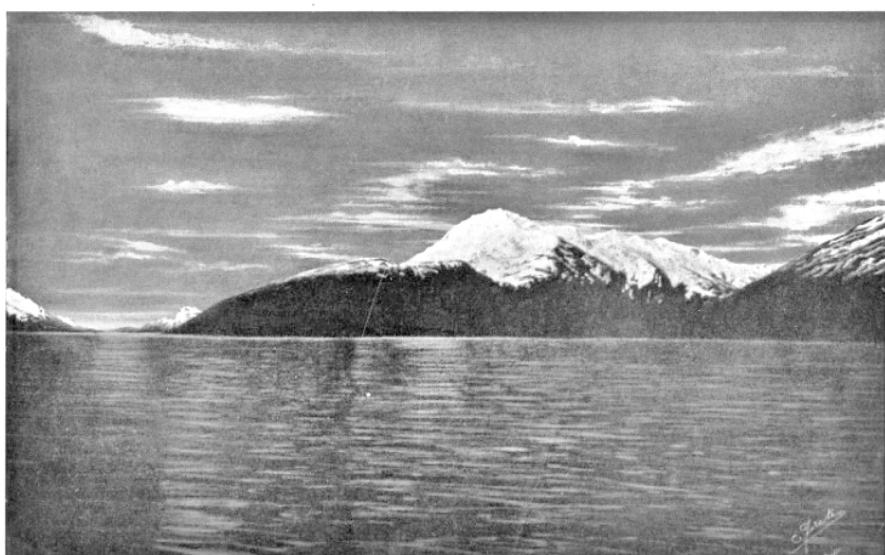


ESCRITORIO CENTRAL DE LA CASA DE LOS SRES. BRAUN Y BLANCHARD

Fotomontaje retocado. Se observa una fotografía que además de haber sido montada posee un retoque manual a los individuos que allí aparecen.
Foresti C. 1909. Álbum Chile – Argentina. Tierra del Fuego. Patagonia. Casa Braun y Blanchard. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en Pag 27.



Fotomontaje realizado por Carlos Foresti, en el cual se aprecia al fotógrafo junto a un individuo perteneciente a la etnia Selk'nam. Foresti C. 1907. Una raza que se extingue. Revista *Zig-Zag*. Archivo Nacional. Citado en Pag 9 y 27.



“En Magallanes” Es una marina monocroma que representa un paisaje local. Foresti C. 1920. *Álbum del Territorio de Magallanes*. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 31.



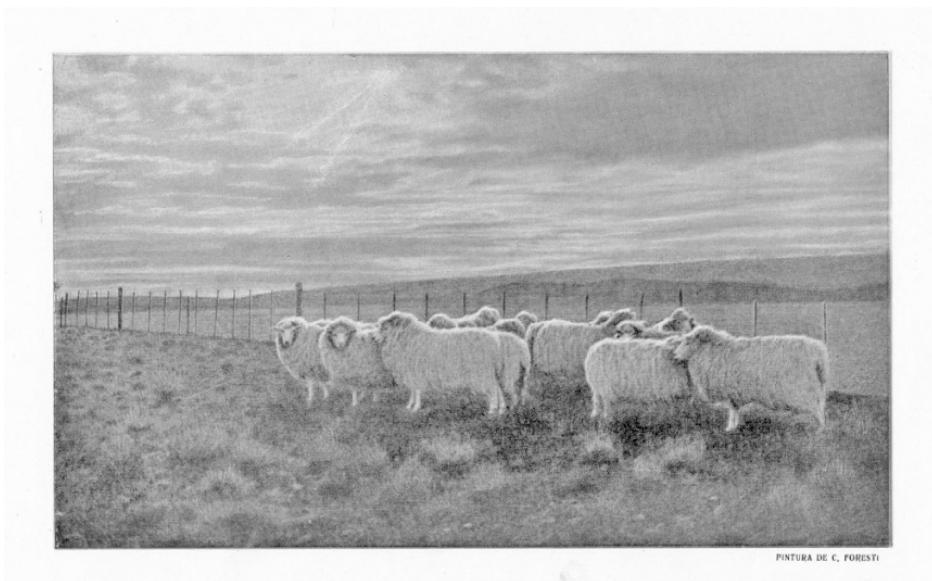
Foresti C. 1920. S. A. Importadora y Exportadora de la Patagonia. *Álbum del Territorio de Magallanes*. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 31.



Retrato de don Hernando de Magallanes
Sin Fecha
Oleo sobre tela
57 x 87 cm
Nº de inventario 12-psa-17 Pinacoteca Museo
Regional de Magallanes.



Foresti C. 1920. Cúter en los canales Beagle. *Álbum del Territorio de Magallanes*. Biblioteca Museo Regional de Magallanes. Citado en pag 31.



Foresti C. 1920. Un crepúsculo en San Gregorio. *Álbum del Territorio de Magallanes*. Biblioteca Museo Regional de Magallanes.
Citado en pag 31.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ang Tom, Fotografía, *La historia visual definitiva.*, Publicado originalmente en Gran Bretaña en 2014 por Dorling Kindersley Ltd. 80 Strand, London WC2R ORL. Edición exclusiva para Chile Cosar Editores S.A.
- Aumont Jacques, *La Imagen*, Editorial Paidós, , España. (1992)
- Baeriswyl, Dante. *Arquitectura en Punta Arenas, primeras edificaciones en ladrillos 1892–1935.* (2001)
- Braun M., *Armando Memoria de una vida colmada*. Buenos Aires. (1985)
- Consejo Nacional del Patrimonio Fotográfico. (2011). Historia de la fotografía en Chile 1900–1950.
- Freund Gisèle, *La fotografía como documento social.*, Editorial Gustavo Gili SL, Barcelona, España, 1993, 1^a edición, 16^a tirada, 2015.
- Lucie-Smith, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*, Editorial Könemann, 1996.
- Maderuelo Javier, "Campo y ciudad (1749–1851). La percepción del paisaje y la formación de la ciudad industrial". Conferencia en vídeo.
- Maderuelo Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*. Abada Editores, Madrid. (2006)
- Martinic B., Mateo. *Punta Arenas Siglo XX.* (2013)
- Martinic B., Mateo. "Noticias históricas sobre los inicios de la pintura realista en Magallanes (1834–1940)". *Magallania*, vol 35, Nº 1 (2007).
- Vicerrectoría de extensión y comunicaciones. Archivo central Andrés Bello, Universidad de Chile. [Re] vuelta Mistral. Dirección y edición Gonzalo Díaz. (2015)
- Rodríguez Villegas Hernán, *Historia de la fotografía, Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX.*, Publicado por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Chile. (2001)
- Rodríguez Villegas Hernán, *Historia de la fotografía, Fotógrafos en Chile 1900–1950*, Publicado por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Chile. (2001)
- Souriau Etienne, *Vocabulario de Estética*, Madrid, España, Edición Akal, (1998)

Álbum Ana Braun (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes)

Álbum Chile – Argentina. *Tierra Del Fuego. Patagonia.* (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes)

Álbum Casa Braun y Blanchard. 1909. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes)

Álbum Chubut 1903 (gentileza de la Biblioteca “Gabriel A. Puentes” de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco)

Álbum Estancia Viscachas 1894–1924. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes).

Álbum Expedición De Julius Popper 1887. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes).

Álbum Inauguración Monumento a Magallanes. Cándido Veiga 1920. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes)

Álbum Puerto Yartou 1915–1935. (Archivo fotográfico Museo Regional de Magallanes)

Álbum Punta Arenas Recuerdo 1900 (gentileza Mateo Martinic)

Álbum Vistas De Las Estancias “Glencloss Y Laurita” 1909 (Gentileza Depto. de colecciones especiales y digitales. Biblioteca Nacional)

Álbum Vistas Del Frigorífico Puerto Bories 1918 (Cortesía de Juan Mac-Lean Gómez) Escaneado por Duncan S. Campbell. Edición en línea: <http://patlibros.org/vfpb/>)

Revista *Zig-Zag* 1905–1910. (Biblioteca Nacional).

Revista *Mireya*. Numero I, II y III. 1919.(Biblioteca Nacional).

Revista *Caras Y Caretas* 1898–1902 (Biblioteca Nacional de España. Colección digital).

Revista Menéndez Behety 1924-1940.

La Revista De Chile Noviembre 1920 año II.

Revista *Argentina Austral*, Editada en Buenos Aires, Argentina,

Año 1:

Desde la N° 1, del 1° de julio de 1929 a la N° 12 del 1° de junio de 1930.

Año 3:

Desde la N°25, del 1° de julio de 1931 a la N° 36 del 1° de junio de 1932.

Webgrafía

<http://patlibros.org/vfpb/vw/vw00.htm>

<http://www.querespondaelviento.com.ar/secciones/escuchar/notas/de-fulanos-y-atorrantes>

<https://www.youtube.com/watch?v=5qFkp6MwmVc>

DUSAN MARTINOVIC

Investigador Responsable

Museo Regional de Magallanes

CLAUDIA XIMENA BAHAMONDE

Co-investigadora

**INFORME: DE FLANDES A LOS ANDES: APROXIMACIONES
A LA PRODUCCIÓN, USO Y CIRCULACIÓN
DE LA SERIE DE PINTURAS *LAS GLORIAS DE
ALEJANDRO FARNESIO***

INTRODUCCIÓN

El presente informe da cuenta de los resultados de la investigación “De Flandes a los Andes: aproximaciones a la producción, uso y circulación de la serie de pinturas *Las Glorias de Alejandro Farnesio*” realizada durante el año 2016 en el Museo Histórico Nacional (MHN), y que fue financiada con el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la DIBAM. La investigación se centró en el estudio de la serie de nueve pinturas pertenecientes a la colección de pintura y estampas del MHN. Hasta ahora el conjunto es el único ejemplo conocido de pintura de género militar durante la colonia que se conserva en Chile, siendo un caso singular dentro del repertorio local de imágenes del periodo.

Los objetivos de esta investigación se orientaron a la formación de un marco contextual que permitiera proponer posibles usos, significados y valores dados a este conjunto de pinturas dentro de la cultura visual andina y revisar críticamente la interpretación decimonónica de estas obras, que hasta hoy sigue teniendo un lugar importante en sus formas de exhibición y difusión dentro del MHN. El estudio se realizó desde un enfoque interdisciplinario que permitió también la inclusión de análisis imagenológicos tales como la reflectografía infrarroja, transmitografía infrarroja y fluorescencia ultravioleta. Estos procedimientos no habían sido realizados con anterioridad en el Museo Histórico y sirvieron de apoyo en el diagnóstico de conservación de las obras y el desarrollo del análisis histórico.

La construcción de una matriz de lectura que considerara el papel de esta serie de pinturas en el contexto virreinal andino, se vincula con los procesos de revisión de la trama narrativa del MHN, que desencadenarán en un nuevo guion para el museo.

PROBLEMA DE ESTUDIO

El Museo Histórico Nacional es depositario de un conjunto de nueve óleos sobre tela (N° 03.245, 03.246, 03.247, 03.248, 03.249, 03.250, 03.251, 03.252, 03.30001 Cat, Sur MHN) que conocemos con el título general de *Las Glorias de Alejandro Farnesio*. El conjunto está compuesto por siete pinturas de batallas, una representación de la entrada de Alejandro Farnesio a París y un retrato de corte¹.

¹ Como pudimos confirmar en este estudio, las nueve obras fueron realizadas con los mismos materiales y técnica pictórica, siendo además de igual dimensión. Son un conjunto de óleos sobre tela de 97 cm de alto y 155 de ancho. Las tomas fotográficas utilizadas durante la investigación fueron hechas por el Departamento de Fotografía del MHN con apoyo del CNCR.

En España, las series de pinturas de temática bélica comenzaron a producirse a fines del Medioevo, siendo populares dentro de la corte española hasta el siglo XVIII. Este tipo de escenas se ubicaron principalmente en palacios, conventos, iglesias y catedrales. El importante vínculo entre guerra y religión que marcó la historia del Imperio Hispánico, tanto por la conquista de los territorios americanos como por las guerras de la religión en Europa, influyó en la producción y circulación de pinturas de tema bélico, por lo que no sólo fue común encontrar motivos religiosos insertos en escenas de batallas, sino que muchas de esas obras se encuentran en espacios comúnmente habitados por imágenes sagradas. En los palacios, los lienzos de batallas estaban integrados a programas decorativos junto a retratos reales, escenas mitológicas y escudos. Estos programas buscaban dar expresión visual a los discursos políticos, territoriales y dinásticos de la monarquía, sirviendo además como modos de autorrepresentación de reyes, príncipes y señores.

Desde fines del siglo XVI, la pintura de batalla desarrollada en los centros europeos del Imperio comenzó a aspirar a cierta objetividad. Durante el Renacimiento, una escena de batalla “... es menos probable que proceda de la observación directa del acontecimiento representado —o de cualquier batalla, para el caso es igual— que de una representación griega o romana de una batalla” (Burke, 2008: 34). El carácter documental que fue adquiriendo la pintura bélica se volvió evidente durante el siglo XVII, pues no sólo se comenzaron a representar batallas específicas, sino que se puso énfasis en las estrategias, tácticas y armamentos utilizados en las mismas. La nueva tendencia “...consistió en mostrar una escena que pudiera ser leída como un diagrama, y se vio influenciada por los diagramas impresos en los libros publicados sobre el arte de la guerra.” (Burke, 2001: 188). Libros de historia, empresas, alegorías, relaciones y estampas de diversa índole sirvieron como fuentes de documentación e inspiración para estas pinturas, lo que influyó en ellas tanto a nivel compositivo como en el uso que se fue dando a recursos de la tradición del libro y su iconografía, como por ejemplo la epigrafía, muy común en las pinturas de batallas europeas y americanas.

Dentro de la pintura desarrollada en los virreinatos americanos, temas como los mitológicos, alegóricos e históricos fueron mucho menos abundantes que los religiosos y existen pocos estudios relacionados con el arte profano (Kubiak 2014), especialmente de temas militares. En cuanto a la pintura de batallas, en el ámbito virreinal americano no se aprecia una gran diversidad temática, siendo la batalla naval de Lepanto y la representación de caballeros santos como Santiago, los motivos más populares. Dentro del Imperio español las distinciones entre lo religioso y lo secular fueron complejas pues la dialéctica entre el espíritu religioso y la razón estatal se encontraba en los cimientos del sistema político-social. El problema religioso está implícito, por lo tanto, en la mayor parte de las pinturas bélicas realizadas en los virreinatos, que buscan representar las victorias españolas en contra de los idólatras y herejes, y legitimar en América el poder del rey en tanto defensor de la fe cristiana.

Un ejemplo de este tipo de pintura bélica es el de la representación de batallas acontecidas durante la Guerra de Flandes y las Guerras de la religión de Francia, en las cuales España, como máxima potencia defensora del catolicismo, se enfrentó a los calvinistas de los Países

Bajos y los hugonotes franceses. Sobre este tema se lograron localizar pinturas en México², Argentina³ y Perú⁴, las cuales fueron realizadas en base a las mismas fuentes iconográficas que las pinturas del MHN. La serie chilena, a la que hemos dedicado el presente estudio, es la más extensa que se ha encontrado dentro de la antigua región andina y la única en la que se puede distinguir un programa iconográfico específico.

La posibilidad de comparar el conjunto perteneciente al MHN con las obras ubicadas en Perú y Argentina se presentó como una oportunidad para comprender el contexto de producción y circulación de estas pinturas y establecer semejanzas a nivel iconográfico, material y técnico. Debido a los alcances locales de esta investigación, no se realizaron estudios materiales que nos permitieran profundizar en estas relaciones y sólo hemos podido conocer la técnica, dimensiones y fuentes iconográficas de las obras argentinas y peruanas.

Por la misma razón, el análisis de la serie es de gran interés para la comprensión de la visualidad andina, al incorporar a la discusión una serie de problemas vinculados a la representación del poder y generar un aparataje contextual útil para futuras investigaciones sobre esta temática.

METODOLOGIA

La metodología utilizada en la presente investigación fue cualitativa y de carácter mixto, pues supuso un primer momento dedicado a la descripción visual, material e iconográfica de las nueve pinturas pertenecientes al conjunto, y un segundo momento de análisis imagenológico e histórico. La investigación concluyó con una síntesis de la información obtenida gracias a los estudios técnicos e históricos que permitió la comprensión las obras resguardadas por el MHN dentro del contexto visual andino del siglo XVIII y la revisión crítica del lugar que ocuparon estas pinturas en la conformación de los relatos visuales de la nación durante la segunda mitad del siglo XIX.

El equipo de investigación en su totalidad y los integrantes del departamento de fotografía del MHN, participaron en una capacitación teórica y práctica realizada por el CNCR sobre el estudio imagenológico aplicado a objetos artísticos. El registro fotográfico digital de las nueve pinturas en estudio (luz día, infrarrojo, ultravioleta), se efectuaron gracias a la colaboración del Laboratorio de Documentación Visual e Imagenología del CNCR, que puso a disposición del proyecto sus equipos y a todos sus integrantes para realizar los registros fotográficos *in situ*.

Para los análisis imagenológicos se siguió una metodología de trabajo de carácter mixto: descriptiva, analítica y científica. Se examinaron los estados de conservación de las obras y

2 El conjunto mexicano consta de seis biombos pintados al óleo con incrustaciones de nácar realizados durante el siglo XVIII por un artista anónimo de la Nueva España. Los biombos enconchados se encuentran actualmente en la colección de Rodrigo Rivero Lake en Ciudad de México. Ver El Arte Namban en el México Virreinal, Estilo México Editores-Turner, Madrid, 2005.

3 Las imágenes y reseñas de las tres pinturas que se encuentran en el Museo de Arte Español Enrique Larreta, en Buenos Aires, fueron enviadas por la curadora del museo, Patricia Nobilia, para el desarrollo del presente estudio.

4 Las pinturas ubicadas en Lima y Cuzco fueron identificadas por Gisbert y Mesa en su Historia de la pintura cuzqueña (1982). Una de esas pinturas denominada “El dique de Couvesten”, se encuentra actualmente en la colección privada de Celso Pastor Balaunde, quien dispuso para esta investigación una reseña de la obra elaborada por el historiador del arte Jaime Mariazza.

se realizaron análisis imagenológicos, tales como Reflectografía Infrarroja, Transmitografía Infrarroja y Fluorescencia Ultravioleta, que aportaron información sobre el estado general de las obras, la técnica y la historia material de la serie pictórica.

La descripción iconográfica de las obras siguió el modelo de Erwin Panofsky en *El significado de las artes visuales* (1979). En este proceso fue fundamental el hallazgo de los libros en los que se encuentran las fuentes iconográficas de la serie, gracias a los cuales se pudieron distinguir los objetos, personajes y sucesos representados en las pinturas. Tanto las descripciones como los documentos que sirvieron para su realización fueron ingresados a la plataforma SURDOC.

En cuanto al corpus bibliográfico, se realizó una revisión preliminar de las fichas de las obras y se relacionó con la documentación registrada en el sistema SURDOC, compuesta principalmente por catálogos de exposición. Esta revisión nos permitió identificar la circulación de las obras con posterioridad a su ingreso al Museo Histórico del Santa Lucía y la valoración histórica que se les dio durante el siglo XIX. A su vez, se recolectó información bibliográfica histórica sobre el siglo XVIII en Perú y Chile para comprender el contexto colonial en el que se insertaron las obras.

RESULTADOS

Fuentes iconográficas

El primer paso de la investigación implicó la recolección de un corpus bibliográfico y visual que permitiera subsanar la inexistencia de estudios específicos sobre el tema en estudio y ubicar al conjunto de pinturas dentro de contexto visual andino colonial. La escasa literatura que hasta antes de la realización de este proyecto poseíamos sobre el conjunto se restringe a catálogos de exposición y una referencia a las pinturas en la *Historia de la Pintura Cuzqueña* (1982) de Teresa Gisbert y José de Mesa.

Durante la investigación se dio con la fuente iconográfica de las nueve pinturas en estudio en la Biblioteca Nacional; un conjunto de grabados que componen la *Primera, Segunda y Tercera década de Las Guerras de Flandes*, crónica ilustrada de tres tomos que fue publicada en español el año 1682. Los dos primeros tomos son una traducción del *De Bello Belgico*, libro escrito en latín por el jesuita romano Famiano Estrada en 1632, mientras que el último tomo, cuyo autor es Guillermo Dondino, fue escrito durante la segunda mitad del siglo XVII y se ocupa de relatar la campaña de Alejandro Farnesio en Francia. El *De Bello Belgico* fue encargado por Ranuncio Farnesio al jesuita Famiano Estrada con el fin de magnificar las acciones políticas y militares de su padre, Alejandro Farnesio, y de esta forma levantar el nombre de su familia, que por circunstancias económicas, políticas y militares, había quedado muy dañado después de la muerte del capitán general durante las Guerras de la religión en Francia. La traducción española, por su parte, fue aparentemente requerida por Alejandro Farnesio (1635–1689), príncipe de Parma y Placencia y gobernador general de los Países Bajos españoles entre 1680 y 1682 (Lamal, 2016). La edición de 1982 puede haber estado ligada a una estrategia que tenía como fin el reingreso de la Casa Farnesio a la política monárquica

española, intento que desencadenó, entre otros aspectos, en el matrimonio de Isabel de Farnesio y Felipe V en 1714. El libro tuvo gran circulación dentro de los territorios dominados por la Corona española e incluso se pudo ubicar en bibliotecas e inventarios chilenos anteriores a 1750 (Isabel Cruz, 1989).

Varias de las ediciones del libro de Famiano Estrada poseen grabados, sin embargo, los que sirvieron de base para la creación de las pinturas del Museo Histórico Nacional y otras representaciones sobre el tema ubicadas en Argentina, Perú y México, son los que se encuentran en la traducción española de 1682⁵. Estos fueron ejecutados por el grabador Romeyn de Hooghe a partir de la composición del capitán ingeniero Juan de Ledesma, quien trabajó de forma habitual con el prolífico grabador neerlandés. A nivel de dibujo y composición los grabados de Romeyn de Hooghe parecen haberse basado en grabados elaborados por Franz Hogenberg para el libro *Sucesos de la historia de Europa* (1610). Este hecho resulta clave para entender la función documental de los grabados de De Hooghe y Ledesma, pues para su realización decidieron utilizar una fuente más cercana a los hechos militares representados —acontecidos entre 1571 y 1592— y que mostrara la topografía, estrategias y tácticas presentes en las antiguas batallas⁶. En total, los grabados que componen los libros son 32, pero para la serie fueron utilizados sólo 13, que incluyen siete escenas de batallas, una escena de la entrada de Alejandro Farnesio a París y cinco retratos individuales que sirvieron para componer el retrato grupal de corte.

En el libro *Historia de la pintura cuzqueña* (1982) se hace referencia a los grabados que sirvieron de modelo para las obras, sin embargo, las ilustraciones no habían sido comparadas anteriormente con la serie de pinturas. En primera instancia, la comparación entre las cartelas de las pinturas y los grabados nos permitió normalizar los títulos y reconocer los textos inscritos en los cuadros, que a causa de los faltantes en la serie del MHN, eran ilegibles. Esta información se ingresó al sistema SURDOC. Las correspondencias entre los grabados y las pinturas también fueron ingresadas a los archivos de PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art), vinculado a la Universidad de California-Davis y la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El hallazgo de las fuentes grabadas utilizadas en la elaboración de las pinturas del MHN fue además de gran utilidad en el desarrollo de los análisis materiales, iconográficos y estéticos, aportando en la comprensión del régimen visual predominante en el área andina colonial, al llevarnos al ámbito de la traducción de imágenes a diversos medios y la persistencia de motivos y formas de ver y representar europeas en la pintura virreinal.

5 Para corroborar esta información se revisaron tres ediciones en latín del *De Bello Belgico* y las traducciones al italiano, alemán, inglés y francés. Aunque en estas ediciones se pueden ver estampas con batallas y retratos, no son las que sirvieron de modelo para las obras americanas. Estrada, Famiano. *De Bello Belgico decas prima*. Francesco Corbelletti imp., Roma, 1632. Estrada, F. *De Bello Belgico decas prima*. Ex Officina Iacobi Marci, Leiden, 1643. Estrada, F. *De Bello Belgico decas prima*. Scheus, Roma, 1648. Estrada, F. *Della guerra di Fiandra: deca prima*. Hermanno Scheus, Roma, 1638. Estrada, F. *Het tweede deel der Nederlandsche oorlogen in het Latijn beschreven*. Michiel Cnobbaert, Antwerp, 1662. Estrada, F. *De bello Belgico. The history of the Low-Country warre*. Humphrey Moseley, Londres, 1650. Estrada, F. *Histoire de la guerre de Flandre*. A. Courbe, París, 1649.

6 Los grabados aquí referidos se encuentran en el libro *Sucesos de la historia de Europa en el siglo XVI (1535–1610)*, F. Hogenberg, S. Novellanus, Colonia, 1610?, la obra fue impresa entre 1569 y 1610, sin interrupción, por Hogenberg, Simon Novellanus y sus sucesores. En ella se pueden encontrar 380 aguafuertes sobre diferentes sucesos bélicos acontecidos en Europa. Información extraída de la Biblioteca Nacional Hispánica <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh000013302>

Análisis material (estado de conservación)

La mayoría de los deterioros presentes en las nueve pinturas analizadas son de carácter estético. Se pueden apreciar multitud de repintes desajustados cromáticamente que invaden la policromía original, reintegraciones aplicadas directamente sobre el lienzo sin capa de preparación intermedia, manchas de distinta naturaleza, craquelados, cazoletas, faltantes de policromía, abrasiones, rayados, barniz oxidado, pasmados, suciedad superficial acumulada, etc., deterioros, que si bien no comprometen la estabilidad material de las obras, se convierten en focos de atención que interfieren en la lectura del espectador, provocando una significante pérdida de información y de valor. Las obras más deterioradas estéticamente son, en primer lugar, la *Expugnación de Caudebec* y, en segundo lugar, *La Familia de Carlos V*.

En el caso de la *Expugnación de Caudebec*, la dimensión de los faltantes de estratos pictóricos localizados en el borde inferior, la zona central y la mitad izquierda, han ocasionado una pérdida de información imprescindible para la comprensión de la obra. Al analizar la forma y disposición de los rayados y la extensión de las áreas de faltantes, sumado a la presencia de un bastidor diferente y más contemporáneo que los del resto del conjunto, cabe pensar que en algún momento la pintura pudo estar almacenada sin bastidor en un lugar con humedad, posiblemente enrollada y/o parcialmente doblada.

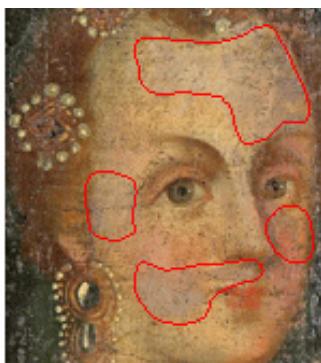


Expugnación de Caudebec. Fotografía general realizada por la Unidad de Documentación visual e Imagenología de CNCR.

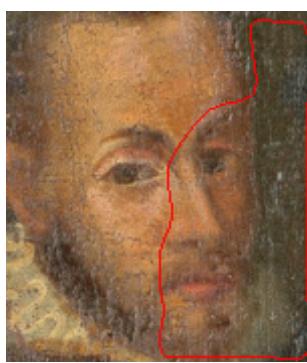
El estado de deterioro de *La Familia de Carlos V* es bastante similar. El área afectada por faltantes de estratos es de mayor envergadura que en la *Expugnación de Caudebec*, pero la mayoría se encuentran repolicromados, pasando desapercibidos al observar la pintura a cierta distancia. En esta ocasión, lo que está produciendo una mayor distorsión visual son una multitud de abrasiones, microfaltantes, craquelados pronunciados, pasmados y repintes

desajustados cromáticamente, algunos aplicados con pincel y otros, con mayor carga matérica, aplicados con espátula; cuyo conjunto contribuye a generar una superficie desigual y difusa.

Resulta interesante constatar que estas dos piezas, a diferencia de las 7 restantes, presentan un tránsito histórico y material singular que nos permitiría pensar en que tuvieron otros usos y/o lugares de exhibición debido a sus estados de conservación. En ambas obras, las patologías se han convertido en zonas de atracción visual, llegado a restar protagonismo a las escenas representadas. Al comparar su grado de deterioro con el estado de conservación del resto de pinturas, todas realizadas con los mismos materiales y la misma técnica pictórica, se pone de manifiesto el efecto que puede producir una mala conservación en el patrimonio cultural.



Familia de Carlos V. Repintes desajustados cromáticamente.



Familia de Carlos V. Repolicromía aplicada sobre el lienzo de tela.



Familia de Carlos V. Repintes aplicados con espátula.

Análisis imagenológicos⁷

A través de los análisis imagenológicos realizados con técnicas visuales no destructivas⁸ (luz visible, fluorescencia UV, reflectografía y transmitografía IR), se ha pretendido indagar en el proceso creativo del artista, descubrir las características materiales y técnicas de las obras, revelar posibles cambios de composición y modificaciones creadas por el propio autor (arrepentimientos), distinguir entre materiales originales y materiales añadidos en épocas posteriores, y determinar de una manera más fehaciente el diagnóstico del estado de conservación de las obras.

Mediante la reflectografía y la transmitografía infrarroja⁹, se indagó en la presencia de un dibujo preparatorio subyacente a los estratos pictóricos o algunas marcas que pudieran revelar

7 Para una aproximación general al estudio imagenológico de pinturas ver Garrido Pérez, Ma del Carmen. “Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura” En Arte: materiales y conservación. Editorial Fundación Argentaria, España, 1998.

Ver Gómez, Ma Luisa, *La Restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Cátedra, España, 2005.

8 Ver Gómez, Ma Luisa, *La Restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Cátedra, España, 2005.

9 Gómez Lozano, David, “Fotografía IR con Cámaras Digitales. Aplicación a la Conservación-Restauración”. En *Páginas, época II*, N° 13–14, Madrid, 2006.

el origen y autoría de las obras. La cantidad de escenas desarrolladas en las distintas obras que componen la serie pictórica, el nivel de detalle y el hecho de que estén basadas en unos grabados, hacía presuponer la existencia de un dibujo subyacente, un dibujo preparatorio de encaje, una cuadrícula o líneas de guía. Estos análisis visuales no proporcionaron información al respecto, resultado que no descarta la posible presencia de un dibujo subyacente, y por lo tanto, de marcas realizadas en la tela¹⁰. Esta información podría haber sido de utilidad para descubrir el método por medio del cual se tradujeron los grabados calcográficos a la tela y si estos procedimientos responden a formas propiamente andinas de producción pictórica, aunque como propone Schenone:

“Desconocemos el método preciso aplicado, en los talleres andinos, para producir el transporte de las imágenes desde el grabado hasta la pintura. Nada nos dicen las fuentes encontradas hasta ahora. Han fallado, asimismo, los intentos de descubrir delineaciones subyacentes en las capas pictóricas, que permitan sostener la tesis, simple y *ad unguem*, de que se cuadriculaban las ilustraciones y las bases de preparación de los cuadros según una relación estricta de correspondencia entre las unidades de cada esquema” (Schenone, 2014, 92).

Pese a no aportar datos concluyentes en este sentido, los análisis con transmitografía y reflectografía IR desvelaron información relevante para el diagnóstico de la serie pictórica. Se han podido apreciar detalles sobre la ejecución de las obras, características de los pigmentos, la localización de repintes antiguos situados debajo de los estratos de barniz envejecido (no apreciables mediante fluorescencia UV), la dimensión de los faltantes y de las abrasiones ubicadas tras repintes y repolicromías, la presencia de rasgados (imperceptibles en el reverso de las obras por permanecer ocultos tras las reentelas) y modificaciones de la disposición del texto en algunas cartelas.

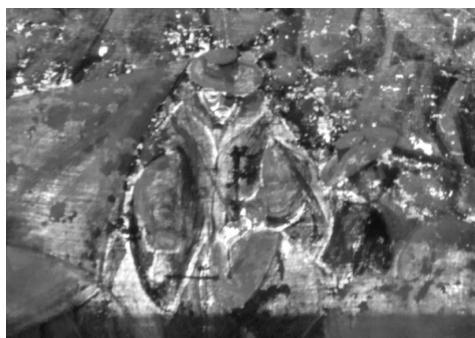
¹⁰ Hay varios factores determinantes que influyen su visualización: la permeabilidad de los pigmentos; la transparencia, el espesor y la densidad de los estratos pictóricos; y la reflectividad de la base de preparación en contraste con la técnica empleada en la realización del dibujo. Si los estratos policromos son muy gruesos o tienen pesos atómicos elevados, es complicado penetrar con el IR. Cuando el dibujo está realizado con grafito o carbón es más fácil percibirlo, pero si está realizado con sanguina o tinta roja es imposible registrarlos, debido a que estos pigmentos se muestran transparentes a la radiación.



Familia de Carlos V. Reflectografía IR (MHN). Las manchas de color negro se corresponden con repites aplicados sobre el estrato de barniz.



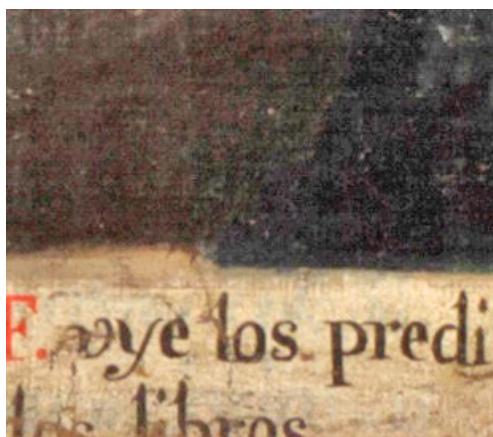
Familia de Carlos V. Transmitografía IR (MHN). Las manchas de color blanco muestran zonas con faltantes de estratos, algunas ocultas tras repites.



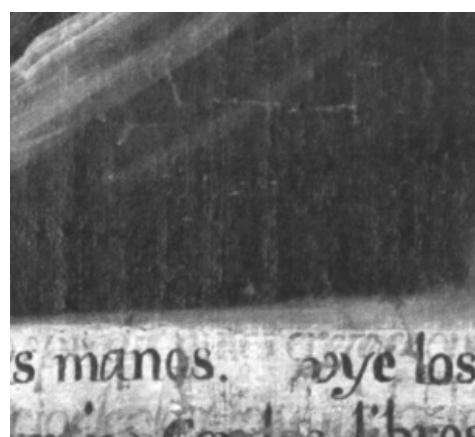
Batalla de Steémburg. Transmitografía IR (MHN). Repinte aplicado directamente sobre la tela del soporte.



Expugnación de Valencianas. Transmitografía IR (CNCR). Repinte aplicado sobre un rasgado del soporte.



Expugnación de Valencianas. Fotografía de detalle de la cartela realizada con luz visible (CNCR).



Expugnación de Valencianas. Reflectografía IR (CNCR). Se puede observar un texto debajo, lo que indica que la cartela actual es un repinte.

La fluorescencia visible inducida por radiación UV es una técnica de estudio visual basada en la respuesta de determinados materiales a la exposición de la radiación ultravioleta. Al igual que la reflectografía y la transmitografía IR, muestra una información específica de la historia material de las obras, imperceptible a simple vista. Esta técnica nos permitió determinar el estado de conservación del estrato de barniz (uniformidad, envejecimiento), y localizar repintes e intervenciones recientes.

El estado de conservación del estrato de barniz es similar en serie pictórica, con la excepción de la Familia de Carlos V, donde la capa de protección se encuentra mucho más oxidada y envejecida. En todos los casos se observa una fluorescencia irregular, que puede ser fruto de desgastes ocasionados por abrasiones, o de la capa de suciedad superficial acumulada. Por la fluorescencia verdosa-amarillenta emitida, intuimos que está compuesto por materiales orgánicos y que no ha sido aplicado recientemente.



Batalla de Mastric. Fotografía de fluorescencia UV (CNCR). Se aprecia una fluorescencia desigual del barniz.



Expugnación de Caudebec. Fotografía de fluorescencia UV (CNCR). Detalle de repintes aplicados sobre el barniz.



Expugnación de Valencianas. Fotografía de fluorescencia UV (CNCR). Detalle de repintes aplicados sobre el barniz (banderas).



Familia de Carlos V. Fotografía de fluorescencia UV (CNCR). Detalle de repintes aplicados sobre el barniz.

Los resultados obtenidos en las nueve obras son similares, información que confirma que son de la misma escuela, que están realizadas con los mismos materiales y la misma técnica pictórica, y que han tenido una trayectoria histórica similar.

Análisis iconográfico e histórico

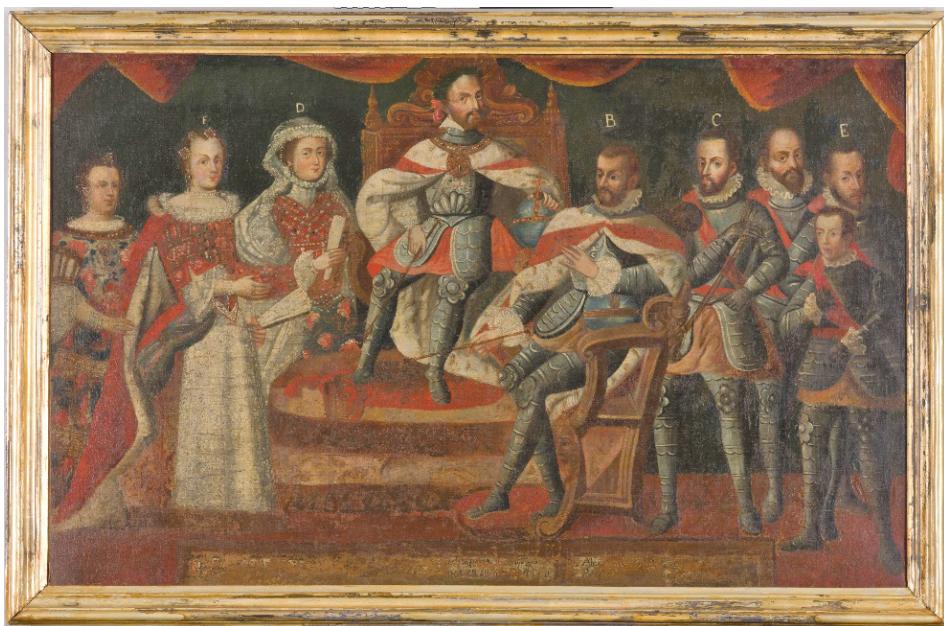
Las batallas representadas en estas pinturas relatan el comienzo heroico de Alejandro Farnesio (Lepanto), sus victorias militares en Flandes y Francia (Esteémburg, Mastric, Nus, Corbel) y la batalla en la que fue herido de muerte (Caudebec). Sólo en una de las escenas de batalla (Expugnación de Valencianas), Alejandro Farnesio no participa, aunque el combate se desarrolló bajo el gobierno en Flandes de Margarita de Parma y Placencia, su madre. El detalle de las escenas nos permite confirmar que el personaje central de la serie es Alejandro Farnesio, duque de Parma y capitán general de los tercios españoles durante las guerras de Flandes y Francia en el siglo XVI. La serie consta además de una pintura sobre la entrada triunfal de Farnesio a París y un retrato de corte.

En análisis iconográfico realizado a cada una de estas pinturas nos permitió concluir que no existen variaciones importantes entre los grabados que sirvieron de modelo para la serie y las representaciones pictóricas en estudio, manteniéndose el contenido semántico original. Por su parte, los grabados calcográficos insertos en los tres tomos de las *Guerras de Flandes*, se encuentran directamente relacionados con las descripciones de las batallas efectuadas por Estrada y Dondino. Tanto en las pinturas de batallas como la pintura de las *Fiestas triunphales que París hizo a Alejandro Farnese* existen, sin embargo, huellas del ejercicio de invención del anónimo artista cuzqueño que las produjo. Algunas armas y vestimentas, por ejemplo, responden a la cultura material del siglo XVIII, lo que nos permite reafirmar que las pinturas pertenecen a esa época. A esto se agrega la misteriosa aparición de una figura masculina, el hombre del tambor militar, que es retratado en casi todas las escenas, a pesar de no encontrarse en todos los grabados. El tambor es el que comunica las órdenes del general a sus soldados, y es posible que su insistente aparición buscara remarcar la importancia de Alejandro Farnesio como articulador de la batalla.

La comparación entre las cartelas pintadas en los lienzos y las inscritas en los grabados calcográficos que les sirvieron de fuente iconográfica, nos ha permitido confirmar que responden al mismo texto, aunque por la forma horizontal en que se disponen en la parte inferior de las pinturas, ciertos aspectos de la composición pictórica difieren. Existen dos cartelas que fueron completamente repintadas (Lepanto y Valencianas), sin embargo, los textos originales se conservaron, por lo que es difícil saber las razones de esta intervención.

La única pintura que se construyó por medio del montaje de diferentes retratos grabados insertos los libros antes señalados es *La familia de Carlos V*, retrato colectivo de los principales actores políticos durante el tiempo de la guerra en los Países Bajos que ha sido erróneamente considerado un retrato de la familia real. En la pintura se mantiene la codificación a través de letras y textos explicativos, lo que corrobora su pertenencia a la serie, aunque en este caso los textos habrían sido utilizados para facilitar la identificación de cada personaje representado en la escena. Siguiendo el orden propuesto por las letras situadas sobre los personajes, en el centro de la composición, bajo la letra “A”, se encuentra Carlos V sentado en su trono. A su izquierda, bajo la letra “B” podemos ver a Felipe II, quien se encuentra sentado sobre una silla con características propias del siglo XVIII. De pie tras la silla de Felipe II y señalado con la letra “C”, se encuentra Alejandro Farnesio. A la derecha de Carlos V, bajo la letra “D”

podemos ver a Margarita de Parma, hija ilegítima de Carlos V, madre de Alejandro Farnesio y gobernadora de los Países Bajos. Finalmente, entre dos sujetos no identificados y bajo la letra “E”, se encuentra Luis de Requesens, quien también fue gobernador de los Países Bajos durante la guerra y un personaje fundamental en el combate naval de Lepanto. Bajo la letra “F” podemos ver a una mujer vestida con ropas propias del siglo XVIII que puede haber sido identificada en la cartela, aunque su representación no se relacione con ninguno de los grabados insertos en los libros. Los otros tres personajes representados en la imagen no han podido ser identificados, no se encuentran señalados por letras y tampoco responden a los dos retratos restantes de los libros sobre las guerras de Flandes y Francia: Juan de Austria y Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, el duque de Alba.



Familia de Carlos V. Anónimo del s. XVIII atribuido a la escuela cuzqueña. N° 03.250 Cat. Sur MHN



Margarita de Parma, Carlos V, Felipe II, Alejandro Farnesio y Luis de Requesens. Grabados incluidos en los tres tomos de Guerras de Flandes, 1682. Extraídos de PESSCA.

La incorporación de este retrato de corte nos permite vincular al conjunto con los Salones de las Virtudes del Príncipe, que podemos encontrar en el palacio del Buen Retiro de Madrid o en la misma villa de los Farnesio en Caprarola (Kagan, 2008). Estos programas decorativos, con retratos y pinturas de batallas, tenían como objetivo glorificar a reyes, príncipes y familias renombradas de la época. Con los cambios en la función y circulación de obras artísticas durante el siglo XVII en Europa, estas pinturas fueron ingresando al mundo de la naciente burguesía como componentes de sus gabinetes de pinturas (Stoichita 2000). Como propone Schenone (2014), mientras en América el arte se puso al servicio de la educación religiosa de las masas de criollos e indígenas, en Europa, y quizás la sociedad novohispana de los siglos XVII y XVIII, el arte fue concebido como un campo progresivamente autónomo de trabajo humano. Por lo mismo, en el contexto virreinal andino es probable que el valor magnificador de estas pinturas fuera mucho más importante que el estético, característico de la obra de arte burguesa.

Recordemos que la Capitanía General de Chile fue, desde su descubrimiento, una región de guerra por la resistencia de los mapuches a la dominación imperial española. El Reino de Chile fue considerado el Flandes indiano del Imperio, como varios cronistas declararon, y esto no sólo por la Guerra de Arauco, conflicto armado que tenía implicancias políticas y religiosas, o los constantes ataques por vía marítima emprendidos por ingleses y holandeses, sino que también porque a la región llegaron gran cantidad de tercios españoles, entre ellos, Alonso de Sotomayor, gobernador de Chile en 1583, y Alonso Ribera Zambrano —gobernador de Chile en dos períodos, 1601 y 1617— quien, según Diego de Rosales (1877–1878), había participado en las guerras de la religión en Francia. La memoria virreinal peruana, y particularmente la chilena, contenían el recuerdo de esos militares “a la hechura de Alejandro” que participaron en la implementación de la política de los Austria en el virreinato, y es muy posible que durante el siglo XVIII, con la llegada de los borbones al trono de España y la aparición de Isabel de Farnesio como reina consorte, la historia de Alejandro Farnesio renaciera como una forma de insertar la historia de la región dentro de un nuevo contexto político, ahora en un tono épico que, por sobre los datos histórico-documentales, resalta la leyenda de Alejandro Farnesio y sus acciones heroicas en el campo de batalla contra los infieles protestantes y turcos. Las pinturas se despliegan como una sucesión de viñetas de comic en la que cada escena representada expone las virtudes militares del héroe y su ejército. Esa épica en imágenes pudo haber tenido importancia para la construcción de las identidades y la memoria de algunos sectores dentro de la sociedad chilena, por muchos años sometida a la guerra.

La inscripción de la serie en el régimen visual del siglo XVIII virreinal

Tanto Vicuña Mackenna (1875) como Gisbert y Mesa (1982) afirman que el conjunto de pinturas sobre Alejandro Farnesio habría sido realizado en Cuzco durante el siglo XVIII, periodo en el que la ciudad se convirtió en un importante centro de producción y comercialización de series pictóricas. Mesa y Gisbert agregan además que “los cuadros de brillante colorido no alcanzan, sin embargo, la calidad de los que se conservan en Cuzco y Lima; son debidos a mano indígena” (1982: 300). Ciertos elementos formales de las pinturas como las dimensiones y el color, corroboran lo planteado por esos autores. Los óleos sobre tela que componen la serie miden 97 cm × 155 cm, aunque hoy sabemos que tuvieron un mayor tamaño y fueron recortados en algunos centímetros, muy probablemente para ser enmarcados. A pesar de esto,

las dimensiones de estos cuadros responden a una medida bastante común en la producción pictórica cuzqueña del siglo XVIII, entre 2 varas y 1 ½ varas. En cuanto al color, la paleta cromática utilizada en las pinturas es muy similar a la utilizada por la escuela cuzqueña: brillante, con raras gradaciones de color, y en la cual predomina el color siena para las montañas y el azul y verde para los paisajes.

En esta investigación, el análisis de la serie de pinturas sobre Alejandro Farnesio dentro de la visualidad virreinal andina, se realizó por medio de los conceptos de “traducción” y “persistencia”. El concepto de “traducción” permite reconocer no sólo las transformaciones iconográficas, sino que también las estéticas y técnicas asociadas. Según Keith Moxey (2015), el concepto de “traducción” nos permite concebir la posibilidad de una comunicación transcultural y de relacionar las imágenes con las palabras. Frente a la pregunta por lo cultural, nos entrega la posibilidad de entender la traducción entre diversos medios en vínculo con la mediación entre diferentes culturas. En el caso de esta investigación, los grabados pueden dar cuenta de esos procesos interculturales al poner en escena formas de traducción entre palabras e imágenes, como también mostrarnos los traspasos entre diversos lenguajes visuales, al servir como modelos en la producción de nuevas imágenes.

La noción de “persistencia”, por otro lado, nos acerca al campo artístico del siglo XVIII virreinal, y particularmente al chileno en el que, a pesar de las nuevas políticas ilustradas que buscaban aplicar los borbones a nivel cultural, “...pesaron poderosamente la supremacía del barroco bávaro jesuita... el prestigio de la tradición cuzqueña en la pintura, el quiteñismo en la escultura...” (Pereira Salas, 1965, 118). El concepto de persistencia nos permite analizar ciertas continuidades en las formas de ver y representar impuestas por los españoles a la heterogeneidad de culturas americanas y cómo estas se fueron transformando en la compleja interacción entre la cultura dominante y las dominadas. Ese barroco que sobrevive en Chile en el siglo XVIII es la síntesis artística de la experiencia intercultural dentro de los virreinatos, de las persistencias andinas y europeas y los actos de traducción que las renuevan y transforman en un nuevo código cultural.

La política de dominación de la monarquía católica hispana sobre sus colonias implicó, entre otros aspectos, el control de los medios de registro, expresión y comunicación intercultural, misión llevada a cabo principalmente por las órdenes religiosas. Dentro del virreinato peruano, las formas de enseñanza y evangelización utilizadas por estas órdenes fueron bastante heterogéneas hasta fines del siglo XVI, aunque tuvieron en común el haber dado un lugar importante a la imagen como medio de comunicación y control de las culturas dominadas. La teoría tridentina de la imagen, que se centró sus funciones simbólicas, didácticas y referenciales, se instaló en el virreinato peruano con el Tercer Concilio Limense (1583) y no sólo repercutió en las imágenes religiosas, sino que lo hizo en las representaciones visuales en general, adquiriendo un lugar preponderante dentro de la cultura visual colonial. El énfasis en los aspectos retóricos de las imágenes impuesto por el modelo contrarreformista no implicó, sin embargo, restricciones importantes a nivel técnico y estilístico para los artistas europeos y andinos.

La mayor parte de la producción pictórica andina se produjo a través de la copia y transformación de estampas y grabados, a causa de la masificación de este formato y al uso

común que se le dio en el contexto artístico europeo, siendo recomendado como modelo incluso por los tratadistas de pintura de la época. Lo que estaba en la base de la gran difusión de la estampa era su capacidad de transmitir la parte intelectual de la imagen, el dibujo en el que se reunía “...el objeto y la potencia visiva a la formación del concepto delineado” (Palomino 1715–1724, 30), poniendo a disposición del artista historias, símbolos y alegorías según las convenciones europeas. La estampa era capaz de exponer los aspectos “esenciales” de la imagen, o sea sus elementos retóricos, pero el color y otro tipo de accidentes pasaron a ser áreas de experimentación para los artistas del virreinato, cuestión que terminó siendo fundamental en el desarrollo de la pintura andina.

“A diferencia de los pintores barrocos adictos al claroscuro, los artistas cuzqueños copian y renuevan el lenguaje de pictórico de las estampas de Flandes... Modifican el tamaño de las figuras dentro de su estructura compositiva, hacen interpretaciones libres de colorido y del drapeado de los personajes o añaden ángeles, flores, aves locales, o incluso filacterias con texto de doctrina cifrada.”
(Mujica Pinilla, 2003: 18)

Los grabados insertos en los tres tomos de las Guerras de Flandes fueron realizados principalmente con fines ilustrativos y documentales, pues siguen de cerca las estrategias, sucesos y armamentos utilizados en las batallas, reforzando la descripción a través de letras que dirigen el camino que debe seguir la mirada y vinculan cada uno de los sectores de la composición con los textos inscritos en las cartelas. En las pinturas del MHN, en cambio, la modificación del tamaño de las figuras, el humo que reemplaza importantes sectores de la composición y la reducción del espacio dedicado al paisaje, rompe con la definición por planos y el orden que caracterizaba a los grabados, impidiéndonos distinguir el desarrollo de las batallas¹¹.



Victoria de Lepanto. Anónimo del s. XVIII atribuido a la escuela cuzqueña. N° 03.252 Cat. Sur MHN.



Victoria de Lepanto. Romeyn de Hooghe, 1681. Extraido de PESSCA.

II Uno de los ejemplos más evidentes de esta transformación lo proporciona la Victoria de Lepanto. En el primer plano del grabado original, ubicada en el extremo inferior izquierdo, la Capitana de Génova, comandada por Alejandro Farnesio embiste a la Capitana de Mustafá, pero la lucha acontece sin la acción de los dos personajes principales a nivel visual, pues estos se confunden con el todo y sólo sabemos de su participación a través del relato escrito. Por lo tanto, el énfasis del grabado está en desarrollo del suceso bélico, los países participantes, las estrategias y la tecnología naval. En la pintura del MHN, en cambio, el primer plano que generaba una diagonal en el grabado, se instala frontalmente y las escenas de batalla que se reunían en la parte superior derecha, se distribuyen por toda la franja superior de la composición. Las dos capitanas que chocan en el centro de la composición, parecen ser una sola y sobre ellas se distingue claramente la lucha entre Mustafá y Farnesio.

La traducción realizada en las pinturas por el anónimo artífice andino llega al punto de romper con la ilusión de la tridimensionalidad, tan importante dentro de la historia de la pintura europea. En este aspecto, las pinturas del MHN responden a una de las características propias de la pintura andina, la de dibujar las superficies de los grabados. Como planteaba Schenone, a pesar de nuestra ignorancia sobre el traspaso de los grabados a pinturas, hay algo seguro:

“... el procedimiento de transporte iconográfico implicaba siempre una observación y, luego, una reconstrucción en superficie de la imagen del modelo, mientras que, en la práctica original y corriente de los artistas europeos, quienes, mediante la superposición de formas y esquemas desde adentro hacia fuera, organizaban por capas el ámbito ilusorio de la pintura.” (2014: 92)

Desde esta perspectiva, la inexistencia de retículas o dibujos preparatorios en las pinturas de la serie en estudio, no dificultaría la interpretación de las pinturas, sino que por el contrario, permitiría ubicarlas en el contexto virreinal andino. El régimen visual que caracterizó a esta zona se distinguió del europeo, entre otras razones, por el vínculo específico que se estableció entre los procedimientos artísticos y las funciones y valores entregados a las obras. En Europa, la progresiva autonomía de la esfera artística estuvo directamente ligada a la representación ilusionista que tuvo como procedimiento fundamental el “...despliegue de una arquitectura desde el interior de las formas y los espacios hacia el afuera de sus apariencias” (Ibid: 93). La persistencia de las funciones didácticas en el arte del virreinato peruano implicó, en cambio, una preocupación importante por los detalles en superficie, entre los cuales se hallaba el contenido significante de la obra.

El poderoso carácter retórico de la imagen, su capacidad de enseñar, narrar, impresionar, guardar en la memoria e incluso argumentar, es una de las persistencias más constantes dentro de la visualidad colonial y se encuentra en la base de lo que hoy entendemos como barroco. Las cartelas y letras en las obras del MHN siguen, sin duda, esa función narrativa que atribuía a las pinturas, y que contrario a lo que podríamos pensar, también se encontraba en las pinturas de batallas europeas, pues durante el siglo XVII fue común que en la traducción de las estampas al plano pictórico, se conservaran ese tipo de inscripciones.

El barroco andino no es, sin embargo, una versión pormenorizada del barroco español, sino que una codificación visual que gracias a los contactos, enseñanzas e innovaciones artísticas y las dinámicas políticas, culturales y sociales, termina por torcer el código dominador para crear uno nuevo. Como plantea Stastny (2013):

“Puede existir un punto de partida en un oscuro grabado de ilustración de un libro religioso o de un manual de armas poco difundido. Pero lo importante es qué sucede con esos modelos anodinos que son reelaborados formalmente al pasar de grabado a pintura al óleo, son transformados en su significación simbólica y difundidos en decenas de ejemplares” (341)

Aunque a nivel iconográfico las pinturas sobre Alejandro Farnesio conservan los motivos e historias representadas en los grabados, su significación simbólica se ha transformado en relación a los procedimientos que permitieron su ejecución. Las modificaciones en la

composición, figuras, objetos y el uso del color, enriquecen lo representado en los grabados, lo alejan de sus funciones documentales y transforman en una narración épica centrada en uno de los militares más importantes de la historia del Imperio español.

Las Glorias de Alejandro Farnesio en el Museo Histórico Nacional

El año 1874, en el contexto de una política de rescate patrimonial impulsada por Benjamín Vicuña Mackenna, se solicitó a Baldomero Risopatrón la donación de un conjunto de pinturas que tenían como tema principal las hazañas del militar del siglo XVI Alejandro Farnesio. Las pinturas, que en ese momento se encontraban en la despensa de una casa en Quillota, fueron donadas al Museo Histórico del Santa Lucía, para posteriormente ser incluidas en el naciente Museo Histórico Nacional (1911). Existen indicios de que algunas de las pinturas de batallas que componen la serie fueron exhibidas en la Exposición del Coloniaje (1873), sin embargo, no aparecen en el catálogo razonado, por lo que no ha sido posible confirmar este hecho. Dicha exposición fue fundamental en la formación del Museo Histórico del Santa Lucía, ya que parte importante de sus fondos estaban integrados por objetos que fueron presentados en la muestra y luego donados al museo gracias a una petición realizada por Vicuña Mackenna. El catálogo del museo, escrito por el historiador y editado en 1875, se acogía a las enseñanzas dejadas por la exposición pública del coloniaje en relación al valor histórico y la necesidad de conservación y rescate de los objetos del pasado provenientes de la Colonia y la Conquista chilenas. La aparición del conjunto de pinturas en la historia del arte chileno se produjo en este contexto de “invención” patrimonial, que siguiendo el patrón civilizatorio occidental, debía dar cuenta del progreso espiritual de nuestro país y contribuir en el fortalecimiento de nuestra identidad nacional¹². Ese proyecto se vió reflejado en una carta escrita por Vicuña Mackenna al monseñor Ignacio Eyzaguirre el 1 de marzo de 1873, en la cual explicaba los motivos que lo impulsaban a organizar la Exposición del Coloniaje:

Agrupar esos tesoros mal conocidos, clasificar esos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida esterior del coloniaje con sus propios ropajes, i prestarle, mediante la investigacion i el método una vida pasajera para exhibirla a los ojos de un pueblo inteligente pero demasiado olvidadizo, hé aquí la mira filosófica de este propósito... (Vicuña Mackenna, citado en Acuña, 2013)

En este contexto de modernización cultural y recuperación del pasado colonial y con el fin de educar la conciencia histórica de una nación aún en formación, también se impulsó la reproducción de una serie de retratos de gobernadores coloniales que había estado ubicada en el antiguo Palacio de los Gobernadores, en la Plaza de Armas, hasta su destrucción después del triunfo en la batalla de Chacabuco por el Ejército Libertador. Entre los años 1873 y 1874

¹² El concepto de “invención” ha sido anteriormente utilizado por Luis Alegria para referirse la política cultural impulsada por Vicuña Mackenna durante estos años, y nos permite entender el tipo de estrategia retórica utilizada dentro de la historiografía chilena decimonónica para hacer ingresar objetos y acontecimientos coloniales a un entramado discursivo constituido en base a referencias y valoraciones propias del ideal civilizatorio del siglo XIX. Alegria, Luis. “La invención de patrimonio en el discurso y obra de Benjamín Vicuña Mackenna: la Exposición Histórica del Coloniaje y el Museo Histórico del Santa Lucía”. En *Informes, Fondo de apoyo a la investigación patrimonial*, DIBAM, Chile, 2005.

fue encomendada a la Academia de Pintura la reconstitución de esta serie en base a retratos limeños, estampas y miniaturas, siendo expuesta posteriormente en el Museo Histórico del Santa Lucía.

Este acontecimiento da cuenta del marco de referencias visuales y discursivas dentro del cual se estaban interpretando estas pinturas y las ubica temporalmente dentro del relato oficial de la historia chilena. Ese relato no comprende, sin embargo, la función, uso y especificidad colonial de la serie del MHN. La investigación realizada en el museo entregó la oportunidad de generar marcos alternativos dentro de los cuales transmitir los nuevos conocimientos adquiridos durante la investigación.

En el contexto del presente proyecto, la caricaturista Maliki (Marcela Trujillo) desarrolló un taller de comics para estudiantes que tenía como inspiración las pinturas sobre Alejandro Farnesio. Las relaciones imagen-texto, lo alejadas que se encontraban de la representación naturalista y el tema épico que exponían, les permitían ser relacionadas fácilmente con las hoy populares historietas. En base a esta experiencia, nos preguntamos si esa forma de abordar los aspectos estéticos y temáticos de la serie de pinturas sólo fue una estrategia actual para traer al presente imágenes cuyos modos de representación e interpretación se encontraban distanciados definitivamente de los nuestros, fosilizados en un pasado del que sólo podemos dar cuenta por medio de analogías. Creemos que no, “una obra puede detenernos en seco, por así decirlo, e insistir en que reconozcamos una forma de percepción que difiere de la del contexto en el que aparece” (Moxey, 2014: 28).

Entre las actividades realizadas como parte del proyecto, se participó en las Charlas sobre investigación y nuevas perspectivas curatoriales durante la colonia en Chile, organizadas por la Red Colonial de Museos Chilenos, y en un conversatorio sobre los aspectos curatoriales de la investigación realizado en el MHN. Los resultados de la investigación serán presentados además en las Jornadas de Historia del Arte organizadas por el MHN, la Universidad Adolfo Ibáñez, la Universidade Federal de São Paulo y el Centro de Restauración, Estudios Artísticos CREA, que se desarrollará en noviembre del 2017 en São Paulo, Brasil. También esta investigación sirvió de base para la muestra “De Flandes a Los Andes” que se realizó entre mayo y julio del 2017 en la Universidad San Sebastián. En relación a esta muestra, el investigador principal y la coinvestigadora Catalina Aravena produjeron sendos textos para el catálogo, permitiendo la difusión en un público amplio de los conocimientos adquiridos durante este proyecto¹³.

CONCLUSIONES

La información registrada durante el desarrollo de la presente investigación nos permitió concluir que no existen documentos sobre la serie anteriores a 1875 que permitan ubicarla en el contexto virreinal andino, y específicamente en Chile del siglo XVIII. A pesar de esto, los temas y procedimientos técnicos asociados permiten insertar estas obras dentro de la visualidad

¹³ Aravena, Catalina. “Iconografías de la guerra para el Flandes de América” y Báez, Rolando. “Sobre las Glorias de Alejandro Farnesio. Aproximaciones a la Pintura andina en Chile”. En *De Flandes a los Andes. Glorias de Alejandro Farnesio e Imperio Español en América* (catálogo de exposición). Universidad San Sebastián Ediciones-Museo Histórico Nacional, Santiago, 2017.

colonial andina, así como también reconocer algunas transformaciones simbólicas de las obras en relación a los grabados que les sirvieron de fuentes iconográficas.

La investigación nos permitió conformar ciertos contextos temáticos que nos acercarían al significado cultural de estas pinturas. Entre éstos debemos considerar el hispánico imperial, dentro del cual se generó una amplia gama de representaciones del poder, que en Hispanoamérica, no sólo buscaron representar a un rey ausente y legitimar sus instituciones, sino que también sirvieron como modos de autorrepresentación de las élites coloniales. Las características formales, estilísticas y simbólicas de las pinturas, nos proponen la posibilidad de que estas pinturas hayan sido realizadas para el uso privado, lo que las vincula con la cultura material de las nacientes burguesías. Esta posibilidad de lectura no se contradice con la función didáctica que marcó a las imágenes en el contexto de la visualidad andina virreinal, pues no sólo los indígenas, sino que también los criollos, participaron de la enseñanza en imágenes impulsada por el pensamiento contrarreformista. En este sentido, las pinturas sobre Alejandro Farnesio no siguen el camino trazado por el arte ilusionista europeo hacia la autonomía estética, sino que se ven influidas por la persistencia de maneras de ver y representar que tienen sus orígenes en el Medioevo y que fueron actualizadas por la política contrarreformista de las imágenes.

Finalmente, este proyecto revistió de importancia para la propia institución al haber consolidado la base documental sobre *Las Glorias de Alejandro Farnesio* e iniciado una línea de trabajo interdisciplinario que propone nuevas aproximaciones a los materiales del MHN.

AGRADECIMIENTOS

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a Marcela Roubillard y Carolina Correa (Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM) por su enseñanza y apoyo en el estudio imagenológico de este conjunto de pinturas; Marina Molina y Claudio López (Departamento de Fotografía del Museo Histórico Nacional) por su labor fotográfica en el proyecto; Javiera Müller (Departamento de educación y mediación del MHN) por su cooperación en el taller para estudiantes realizado durante el mes de agosto; y Marta López (Departamento de finanzas del MHN) por la ejecución presupuestaria cumplida en el 100%.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, Constanza, *Perspectivas sobre el coloniaje*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013.
- Burke, Peter, “Cómo interrogar a los testimonios visuales”. En *La historia imaginada*. CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, España, 2008.
- Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica, Barcelona, 2001.
- Cruz de Amenábar, Isabel, “La cultura escrita en Chile. 1650–1820” En *Historia* n° 24. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. 1989.
- Gisbert, Teresa y Mesa, José de, *Historia de la pintura cuzqueña* vol. 1–2. Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, Lima, 1982.

- Kagan, Richard, “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de los Reinos” En *La historia imaginada*. CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, España, 2008.
- Kubiak, Ewa, “La pintura de batalla en el virreinato del Perú: Victorias de Carlos V en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí (Bolivia)” En *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* vol. 19. Instituto De Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad De Varsovia, Varsovia, 2014.
- Lamal, Nina, “Translated and Often Printed in Most Languages of Europe’: Movement and Translations of Italian Histories on the Dutch Revolt across Europe”. En *International Exchange in the Early Modern Book World*. Brill, Leiden-Boston, 2016.
- Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil, Barcelona-Buenos Aires, 2015.
- Mujica Pinilla, Ramón, “Arte e identidad: las raíces del barroco peruano”. En *El Barroco Peruano I*, Pinilla, M. ed. Banco de Crédito del Perú, Lima, 2003.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico, y escala óptica*. Imprenta de Sancha, Madrid, 1795.
- Panoksky, Erwin, *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma, Madrid, 1979.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia del arte en el Reino de Chile*. Eds. de la Universidad de Chile, Santiago, 1965.
- Rosales, Diego de, *Historia general del Reyno de Chile. Flandes indiano*. Imprenta del Mercurio, Valparaíso, 1877–1878.
- Schenone, Hector H, “Apuntes para una hipótesis sobre la pintura colonial sudamericana”. En Anuario Tarea, Dossier Patrimonio, Historia y Conservación, año 1, n° 1. UNSAM, Argentina, 2014.
- Vicuña Mackenna, Benjamín, *Catálogo del Museo Histórico del Santa Lucía*. Imprenta de la República de Jacinto Núñez, Chile, 1875.

ROLANDO BÁEZ BÁEZ

Investigador responsable
Museo Histórico Nacional

ROCÍO PÉREZ-AGUILERA SÁNCHEZ

Co-investigadora

CATALINA ARAVENA ACEVEDO

Co-investigadora

INFORME:

**LA FIGURA DE RICARDO GARCÍA COMO
FACTOR DETERMINANTE EN LA INDUSTRIA
FONOGRÁFICA CHILENA INDEPENDIENTE DE
LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS**

INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación sobre el fondo documental sello Alerce se concibe desde un hecho concreto y significativo: la donación del sello Alerce al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, de toda su documentación. El hecho, formalizado en una ceremonia realizada el 14 de julio de 2016 en la Sala América de la misma institución, implicó la incorporación al patrimonio cultural y musical chileno, de los vestigios generados por una empresa emblemática de la industria musical desde los últimos veinticinco años del siglo xx hasta el presente. El estimulante acontecimiento implicó un desafío inmediato emanado, por cierto, de una ansiedad investigativa propia de cualquier interesado en la historia cultural de Chile. Alerce era un concepto reconocido, con una historicidad evidente —entendida por tal una reconocimiento de tiempo y espacio inmediato, y de su evolución en éstos— y que, además, provenía de la industria. Las posibilidades que generaba, por cierto, de comprender la música popular chilena contemporánea eran evidentes.

Entendiendo por música popular “una música mediatizada, masiva y moderna. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el público, quien adquiere una práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde se desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que al crecer, la atesora en la memoria”¹, la irrupción para el patrimonio nacional de este cuerpo documental, implicaba desafíos y problemas que había que enfrentar en lo inmediato. La sociedad chilena, ahora sí, contaba con posiblemente el conjunto más sistematizado de vestigios que daban cuenta de las tres cualidades que constituyen la música popular —mediatización, más que el resto—, por lo que era necesario desde ya activar su estudio.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Éste se debería sostener desde dos aspectos, vinculados al contenido y la forma. Al contenido, lo más evidente, pues el sello Alerce daba cuenta de por lo menos tres factores a priori relevantes en la historia de la música en Chile. El primero de ellos se refería a su fundador. Ricardo García fue un destacado hombre vinculado a la industria musical que en 1976 fundaba el sello para

¹ González, Juan Pablo. Rolle, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile. 1890–1950*. Ediciones Universidad Católica; Santiago, 2005, p 26.

dar espacio a una música popular chilena que vivía difíciles momentos producto del régimen dictatorial imperante. Esto último definía el segundo factor; la vida musical —ergo, cultural— en tiempos de la dictadura de Pinochet, ámbito que provocaba una lectura en profundidad esta vez a la luz de los vestigios develados. Por último, como tercer factor se constituía el Canto Nuevo, un movimiento musical que se identificaba con el sello y que constituía la bisagra entre la tradición musical popular de raíz folclórica previa a 1973, representada por la Nueva Canción Chilena (en cuya concepción Ricardo García tuvo también un rol protagónico), y nuevas tendencias de fines del siglo XX y comienzo de la siguiente centuria, como el Pop o el Nuevo Rock Chileno.

Ciertamente no eran temas nuevos. La diferencia estaba en que ahora se disponía de fuentes que antes no existían. Se podía, por lo mismo, con rigurosidad de conocimiento comprender ¿cómo operaba una industria musical en tiempo de dictadura? ¿Cómo se dio su continuidad en la vuelta a la democracia? ¿En qué consistió la relevancia de Ricardo García en ese proceso? En vista de la importancia de la mediatización, ¿cómo Alerce se constituyó en factor significativo en la historia social de la música popular del Chile reciente? Las preguntas son muchas, pero el problema era uno: cómo se puede comprender la historia cultural de Chile contemporáneo a la luz del sello Alerce y sus vestigios.

La problemática lleva inmanente un segundo problema, el de forma. La cantidad de material incorporado desde el sello Alerce al Archivo de Música es inmensa: decenas de cajas con cientos de folios, cintas, fotografías, carátulas, recortes de prensa y publicaciones que necesitaban —y necesitan— ser ordenados, seleccionados, rescatados, conservados y catalogados para su disposición para el público y, consiguientemente, para la investigación. La labor era urgente, más aún en vista de las precarias condiciones en las que fue encontrado el conjunto. Es más, en gran parte de esta tarea dependía la posibilidad de resolver la problemática de contenido, pues una investigación no podía pasar a llevar la integridad del vestigio pasando a llevar la materialidad del documento. Eran, pues, dos problemáticas aparentemente distintas, pero que constituyan dos caras de una misma moneda como lo era la construcción de historia social de la música popular chilena a través de sus indicios. La primera podía ser resuelta por la musicología o la historia; la segunda debía ser resuelta por la archivística.

METODOLOGÍA

Fue así que se generaron dos estrategias metodológicas. La primera, urgente, era el rescate y preservación de la documentación recuperada. Para ello se aplicaron todos los protocolos establecidos por la disciplina archivística, para la recuperación y disposición de un fondo documental, lo que implica en sucesivo: recuperación y diagnóstico inicial del documento; selección y descarte del material que conformará definitivamente el fondo; restauración de los documentos; ordenamiento y clasificación, y catalogación.

La labor se explica en detalle en párrafos posteriores. Sin embargo, es menester aclarar que el cumplimiento cabal de la tarea es de mediano plazo, no pudiendo ser completado a

la brevedad en vista de la magnitud de la labor y las limitaciones naturales del proyecto en cuanto a tiempo y capital humano disponible.

La segunda metodología tiene que ver directamente con la investigación de música desde la historia y la musicología. Para resolver las preguntas de contenido explicitadas hace algunas líneas, se definieron tres dimensiones a investigar. La primera, el primer período del sello, entendido por tal el comprendido entre 1976 y 1990 y que abarca desde su fundación hasta el inicio de la vuelta a la democracia, momento que además sería coincidente con el fallecimiento de su fundador, Ricardo García. La segunda se refiere a las dos décadas siguientes, 1990 a 2010, marcadas por una ampliación de la política de grabaciones del sello y la administración de Viviana Larrea, hija del fundador. Una tercera dimensión es transversal en términos temporales —ateniéndose incluso al período previo a la fundación del sello y que se relaciona con la carrera profesional de García como hombre de radio—, y tiene que ver con la aproximación a un análisis crítico del fondo, como conjunto de indicios para la comprensión de la historia reciente de Chile en su aspecto cultural.

Los tres campos a investigar tienen la dificultad natural de las características de los indicios, en cuanto a que están recién en proceso de rescate y catalogación. Ello implica la imposibilidad para tener toda la información contenida a plena disponibilidad. Por lo mismo, se realizó un trabajo desde el análisis de fuentes primarias contenidas en el cuerpo documental del sello Alerce, más otras disponibles en el Archivo de Música o en otras dependencias de la Biblioteca Nacional que están a plena disposición. Entre las primeras se contaron notas de prensa, Serie afiches de la sección grafica —en construcción, de la que se desprenden afiches de lanzamientos de discos así como también de recitales—, fotografías relacionadas con la misma sección, y la revista *Alerce Informa*.

Entre las fuentes disponibles desde otras instancias de la Biblioteca, se revisó principalmente prensa periódica y particularmente las revistas *La Bicicleta*, entre los años 1978 y 1990, y *Rock & Pop* para el período comprendido entre 1994 y 1998. Así también fueron de particular relevancia fuentes secundarias, particularmente aquellos cuadernos de trabajo construidos desde investigaciones realizadas por el Centro de Estudios Culturales y de la Expresión Artística CENECA, en el período comprendido entre 1978 y 1987.

Huelga mencionar el uso permanente de bibliografía complementaria, la que se describe al final de este informe.

Para llenar vacíos de información que quedaban y para robustecer el fondo documental trabajado, se levantó información desde la memoria a través de la construcción de fuentes orales. Esto se realizó a través de la realización de entrevistas semi estructuradas de informantes seleccionados por su relación con el sello, como artistas o trabajadores de la industria, las que fueron grabadas en formato sonoro y transcritas a plenitud. Tanto el registro como su transcripción quedaron conformando parte del Fondo Documental Sello Alerce. La labor se complementó con grabaciones de conversaciones y mesas redondas con actores relevantes, cuyos pormenores se especifican en párrafos posteriores de este informe.

El resultado de este trabajo se plasmó en la construcción de tres artículos académicos sobre las tres temáticas antes especificadas, cuya publicación y difusión se encuentran en desarrollo para formalizarse en el curso del primer semestre de este año 2017.

El desarrollo que se presenta a continuación, se estructura desde la descripción de los resultados obtenidos en este trabajo.

DESARROLLO

Los resultados obtenidos del trabajo realizado en estos meses, y que se vinculan a las problemáticas y consecuentes metodologías expuestas en la introducción, se pueden ordenar en cinco tipos de acuerdo a sus cualidades específicas: revisión y análisis del corpus documental, fuentes orales, minisitio para Memoria Chilena, aproximación al análisis de la historia del Chile reciente a través del sello Alerce, y estrategias de difusión de los resultados del proyecto.

RESULTADOS

Revisión y análisis del corpus documental.

Sobre las condiciones de almacenamiento inicial, la documentación fue encontrada almacenada en un espacio de unos 7×3 m, con paredes metálicas, piso de tierra y alta humedad. Las condiciones de almacenamiento eran muy precarias: falta de limpieza, condiciones de encierro sin control de luz, humedad y temperatura, y proliferación de microorganismos. El material estaba guardado mas no ordenado. Las cajas contenedoras presentaban suciedad superficial y adherida, polvo, insectos, huellas de xilófagos y hongos (negro, rojo, amarillo y verde en todas sus etapas de desarrollo).

En esta primera etapa se procedió al trabajo directo con los documentos del fondo, en labores de traslado, diagnóstico, ordenamiento, selección, recuperación, restauración, catalogación e inventario. Se formó un equipo de voluntarios quienes, protegidos con mascarillas y guantes, retiraron y trasladaron el material para almacenarlo inicialmente en cajas de cartón, permaneciendo en cuarentena para evitar contaminar a otros objetos y/o personas. En este procedimiento una etapa importante fue el desecho de material evaluado como irrecuperable según los criterios de conservación archivística establecidos. Previo a la acción definitiva, el contenido fue registrado en fotografía para así conservar, en parte, la información perdida. Paulatinamente, además, la documentación rescatada fue resguardada en cajas libres de ácido para su óptima conservación.

En vista de sus características y cualidades, el material contenido en el Fondo Documental Sello Alerce, se estructuró según las siguientes tres secciones con sus correspondientes series, claves básicas del subsiguiente cuadro de clasificación: Sección documentos sonoros y audiovisuales. Incluye las series Master y notas de prensa y Spot; Sección documentos administrativos. Incluye serie Contables; y Sección gráfica. Incluye series Afiches, Fotos y Carátulas.

Las distintas secciones corresponden a las características de los documentos, así como las series y subseries, a especificidades de cada uno de ellos. Por un requerimiento pragmático y en vista de las posibilidades ofrecidas por el cuerpo profesional del Archivo de Música, la labor de catalogación se parceló en tres áreas: sonora, prensa y gráfica².

La información ofrecida por los documentos del fondo en desarrollo es sorprendentemente consistente. Si consideramos los criterios identificados por la musicóloga Sara Thornton³ para el análisis de las experiencias musicales mediatizadas, la información que ofrecen los vestigios del conjunto documental contiene todos y cada uno de aquellos: nivel de consumo, nivel de mediatización, interés biográfico y aclamación crítica. Ello implica que su estudio en conciencia permitiría aplicar las cuatro estrategias vinculantes a sus criterios, del estudio de la música popular. A saber: cuantificar, mediatizar, personalizar y canonizar⁴.

Fuentes orales

El levantamiento de información oral vinculada al fondo documental se ha estructurado desde dos instancias: conversaciones y conversatorios sobre ámbitos temáticos y disciplinarios, y entrevistas con actores.

En el marco del primer campo, se realizaron un conversatorio y dos conversaciones. El conversatorio se realizó el día 19 de mayo de 2016⁵, entre las 19 y las 21 horas, en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. Tuvo carácter abierto, contando con una asistencia de aproximadamente 50 personas. Como invitados participaron: Patrice McSherry, politóloga académica de la Universidad de Long Island e investigadora colaboradora del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago, Chile; Eduardo Yáñez, músico vinculado al Canto Nuevo pero con un inicio artístico en el tiempo de la Nueva Canción; Eduardo Carrasco, filósofo y músico, director musical del conjunto Quilapayún; Horacio Salinas, director musical del grupo Inti Illimani; y Luis Torrejón, ingeniero en sonido de gran actividad en las décadas de 1960 y 1970. La conversación fue moderada por el periodista especializado en temas de música David Ponce y el musicólogo y co-investigador de este proyecto, Sergio Araya Alfaro.

En la oportunidad se realizó una conversación con los invitados para que dieran su testimonio desde su experiencia como parte del movimiento Nueva Canción Chilena y su relación con el sello Alerce. La profesora McSherry entregó, por su parte, una visión desde lo académico, análisis sostenido en el contenido de su libro recientemente publicado *Chilean New Song*. Posteriormente se abrió el debate al público asistente, el que tuvo una activa participación. Toda la actividad se registró en audio y video, quedando el respaldo en poder del Archivo de Música.

² Los detalles de esta labor se pueden conocer en el Anexo 1 que acompaña este informe

³ Thornton, Sarah. "Strategies for Reconstructing the Popular Past", en: *Popular Music*, 1990, IX/1. pp 87–95.

⁴ La explicación de cada una de estas estrategias se puede revisar en: González, Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista musical chilena* [online]. 2001, vol. 55, n. 195 [citado 2017/02/23], pp 38–64. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-2790200101950003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-2790200101950003>

⁵ Si bien la duración oficial de desarrollo del proyecto fue entre los meses noviembre de 2016 y febrero de 2017 —ambos inclusive— por distintos factores parte de las actividades de implementación del mismo se realizó en el curso de los meses anteriores al señalado como inicial. Entre ellas la incorporación del fondo documental, labores de catalogación y conservación, y el conversatorio recién aludido.

Las conversaciones, por su parte, se concibieron como espacios de socialización del fondo documental con el ámbito investigativo, para fomentar su uso y divulgación desde la extensión, generación de tesis, reportajes o uso de documentación para cualquier ejercicio investigativo serio. Se realizaron dos jornadas, con invitación, los días 29 de diciembre y 18 de enero.

La jornada del 29 de diciembre estuvo dirigida a investigadores vinculados a la academia universitaria, que se encuentren en productividad relevante del estudio de la música, cultura y sociedad contemporáneas desde disciplinas como historia, sociología, musicología u otras. El objetivo fue conversar sobre la figura de Ricardo García, el Sello Alerce y la donación del fondo documental al Archivo de Música en función de la motivación para desarrollo de tesis de pre y post grado —ámbito en que los profesores invitados son todos tutores en dicha área—, y notificar sobre la existencia de fuentes que permiten la generación de investigaciones para escritos de divulgación o de carácter científico. Asistieron los profesores Javier Osorio, historiador, Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile, docente en la Universidad Alberto Hurtado, quien se desempeña en áreas de investigación de la historia de la música en la modernidad latinoamericana del siglo XX, y en el campo interdisciplinario de los estudios sonoros, donde aborda desde una perspectiva histórica las relaciones entre arte, cultura y tecnología; Ignacio Ramos Rodillo, Doctor (c) en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile, miembro de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular ASEMPCH, especialista en historia de la música popular de raíz folclórica latinoamericana; y Simón Palominos, sociólogo, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, especialista en estudios sobre música popular y políticas culturales.

Para la jornada del miércoles 18 de enero del presente año se invitó a investigadores vinculados a distintos ámbitos de la investigación de la música, no necesariamente académica. Ello incluía periodistas, *scholar fans* y músicos. El objetivo era conversar sobre la figura de Ricardo García, el Sello Alerce y socializar el fondo documental donado al AM con ámbitos donde muchas veces el desarrollo del texto sobre música es más sostenido, leído, publicado y difundido hacia el público masivo, desde medios como la prensa escrita, la radio, el libro de divulgación, la producción de eventos o el espacio digital. Asistieron: Marisol García, periodista especializada en temas de música popular; Gerardo Figueroa, músico electrónico, profesor de inglés y *scholar fan*; Patricio Aliste, comunicador radial, gestor, creador y conductor del programa “La ventana de los recuerdos”; Gonzalo Cuadra, cantante lírico e investigador de música docta chilena; y Felipe Solís, sociólogo, fundador y director del Centro de Documentación Digital Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas www.cancionerodecuecas.cl y del Archivo de Música Tropical Chilena www.archivotropical.cl, Karen Donoso, historiadora, Licenciada y Magíster en Historia por la Universidad de Santiago de Chile, especialista en temas de políticas culturales, poesía popular y folclor musical, y Patrice McSherry. Luego de una presentación de los investigadores vinculados al proyecto, se llevó a cabo una conversación sobre la base de la presentación de documentos relacionados con el fondo y con el Archivo de la Música en general.

Respecto a las entrevistas, segunda parte de este ítem, se definió levantar información desde dos ámbitos de selección pertinentes al objeto de estudio: el arte y la industria. Sobre el primero, se realizó una selección de músicos relacionados con las distintas etapas del sello,

entendida por tales 1976–1989, período desarrollado en dictadura con sello marcado por la música popular de raíz folclórica a través de los movimientos Nueva Canción Chilena y Canto Nuevo; y 1990-2000, lapso en que la tendencia se amplía hacia manifestaciones como el hip hop, el *hardcore*, el rock o el funk, donde adquiere particular significancia el movimiento conocido como Nuevo Rock Chileno.

La primera etapa se registró en su memoria a través del primer conversatorio, el que fue registrado en audio, video y fotografía, y del cual se otorgaron detalles en párrafos anteriores. En la segunda etapa se programó entrevistas a Rudy Wiedmaier Ahumada y Tito Escárate Chávez. La selección de ambos estuvo definida por su disponibilidad para la entrega del testimonio, su carácter de músicos de rock y sus correspondientes grabaciones con el sello. La forma fue de entrevista estructurada mediante cuestionario y realizada a través de correo electrónico, en el caso de Wiedmaier, y, en el caso de Escárate se tuvo que posponer.

El ámbito de la industria se cubrió desde la entrevista metodológicamente formulada a modo de construcción de fuente oral. Esto implica un procedimiento de entrevista semiestructurada, abordando temáticas relacionadas específicamente al acontecer de la empresa entre 1975 y 2010. Con particular preocupación en la precisión de los aspectos espaciales y temporales, el ejercicio consistió en construcción de texto de fuente oral a través del levantamiento de información desde la memoria. Así, los informantes seleccionados fueron: Viviana Larrea, hija de Ricardo García, directora del sello desde 1991; Mónica Larrea, hija de Ricardo García, diseñadora, encargada del área gráfica; Marisol González, secretaria presente en el sello desde sus inicios, encargada de la sección administrativa y ventas; Amaro Labra, músico integrante de Sol y Lluvia, director artístico del sello entre 1992 y 1999, y Claudio Gutiérrez, *product manager*⁶ del sello en el período 1990–2007. Las sesiones se extendieron —como es recomendable— por alrededor de una hora, siendo transcritas en su integridad para incorporarse como fuente oral, al fondo documental.

Minisitio Sello Alerce Memoria Chilena

Parte relevante del desarrollo del proyecto fue la construcción del minisitio para instalarse desde la plataforma www.memoriachilena.cl. Éste se elaboró desde las instrucciones técnicas indicadas por la dirección de la plataforma virtual, y su contenido se estructuró desde la reseña del sello, acreditación de su relevancia y construcción de textos auxiliares desde el criterio principal que el sello Alerce se constituya en una variable de lectura como representación cultural de historia reciente de Chile. Asimismo, se consideraron cápsulas pertinentes de desarrollar, artistas integrantes del catálogo del sello (Corazón Rebelde y Santiago del Nuevo Extremo, por nombrar dos ejemplos) y tendencias o movimientos musicales vinculados (Nuevo Rock Chileno, por nombrar uno emblemático).

Se incluyó la digitalización de 112 documentos de carácter sonoro, gráfico y escrito, además de la digitalización de los cuadernos de estudio publicados por el Centro de Estudios Culturales

⁶ Por product-manager se entiende dentro de la industria, el manejador de un producto musical, sea éste un artista o su producción discográfica.

y de la Expresión Artística CENECA, documentos fundamentales para el estudio de la cultura y sociedad chilenas de las décadas de 1970 y 1980.

El minisitio está programado a subirse a la plataforma durante el primer semestre de 2017.

Relevancia del sello Alerce (1976–2010)⁷

Como mencionáramos en la introducción, metodológicamente para la realización de este análisis se han distinguido dos períodos: 1976–1990 y 1990–2010.

Respecto al primero, señalemos que hacia mediados de la década de 1970, y producto de las medidas de control ejercidas por el gobierno de Augusto Pinochet a partir del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, el panorama de la industria musical era definitivamente desolador. Al cierre de las plantas prensadoras de discos y la destrucción de matrices discográficas, se sumaría la clausura de algunas radioemisoras y el absoluto control por parte de las nuevas autoridades de las que continuarían operando⁸. En ese contexto político y social es que la figura de Ricardo García —en estricto rigor, Juan Osvaldo Larrea García— se volvería fundamental, extrapolando el protagonismo del que venía haciendo gala desde la década del ‘50. Hasta ese momento, García registraba una destacada participación en la radiotelefonía local como locutor además de productor musical asociado a movimientos e instancias tan disímiles como la Nueva Ola, la Nueva Canción Chilena o el Festival de la Canción de Viña del Mar, del que fuera su primer animador.

El protagonismo e importancia de García se vincularía esta vez con la fundación de un sello discográfico que desde sus inicios sería una metáfora no sólo del ideario político de su gestor, sino también de sus más profundas convicciones personales respecto de la experiencia musical. De esta manera, el principal papel que García asignaría a su nuevo proyecto sería el de rescatar la música que, por distintos motivos, la dictadura militar calificaría como “proscrita”, lo que en términos simples significaba toda aquella sonoridad asociada al ideario e imaginario de la defenestrada Unidad Popular, y en general de las ideologías de izquierda.

En el arduo camino del rescate, Alerce supo establecer vínculos con diversos actores sociales como la Parroquia Universitaria, la Agrupación Cultural Universitaria ACU. y principalmente la Vicaría de la Solidaridad —organismo dependiente de la Iglesia Católica—, todos los cuales finalmente se transformaron en puntos de apoyo para que el proyecto de Ricardo García lograra cimentarse como agente social. Según lo señalado por Viviana Larrea, “Tuvimos un vínculo con todos ellos no necesariamente a través de lo discográfico pero si con mi padre participando de todo esto”⁹.

7 El presente acápite se construyó desde los contenidos desarrollados en los artículos académicos mencionados como parte del proyecto.

8 Araya, Sergio. (2016). *Aproximación a la producción discográfica en Chile (1973–1989). Nuevas prácticas y escuchas*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

9 Araya, Sergio. (2016). *Aproximación a la producción discográfica en Chile (1973–1989). Nuevas prácticas y escuchas*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

En ese contexto, es necesario señalar el apoyo que desde la difusión entregaban algunos programas de radio y el circuito donde se representaba la música en ese momento como peñas y campus universitarios, que aunque funcionaban bajo la atenta mirada de las autoridades, posibilitaban la entrega eficiente del mensaje anti-dictadura.

Importante también es el papel que le cupo a las nuevas tecnologías que ingresaron al país como resultado de la política económica promovida por el régimen militar en términos de registro y reproducción sonora. En ese sentido, la aparición en el mercado del *casete compacto* como soporte y de los llamados equipos modulares como dispositivos de reproducción, provocarían cambios sustanciales en la forma de escuchar y almacenar música, volviéndola principalmente un acto privado al instalarse definitivamente la escucha con audífonos con la llegada del reproductor *walkman* o personal estéreo, como fue conocido en Chile bajo la marca nacional IRT¹⁰. De esta manera, el casete se transformaría en el principal motor que haría circular la música prohibida de Alerce, que por esta vía no sólo se transformaría en una suerte de cronista de la música no oficial, sino que además —al reeditar gran parte del catálogo de la Nueva Canción Chilena— proporcionaría un paisaje sonoro desconocido a una generación que en cierto modo había crecido huérfana de referencias inmediatas en lo musical.

En ese sentido, la acción de “construir” o derechamente “construir identidad”—instancia vital tanto para la Nueva Canción como para Ricardo García— se vería doblemente reforzada cuando representantes del Canto Nuevo —movimiento impulsado y registrado prácticamente en su totalidad por Alerce— logran insertarse en los medios oficiales y ocupar lugares en las listas de preferencias del público¹¹, consolidando con ello la rearticulación de un nosotros que había sido anulado por la dictadura, dando pie a un ser colectivo que ocuparía un papel determinante a comienzos de la nueva década a través de las demandas populares y las llamadas “protestas”¹².

De esta forma, Alerce se instalaría a partir de la década del 80 —desde su radio de acción— no sólo como el gran catalizador de la industria discográfica en el proceso del retorno a un sistema democrático de gobierno, sino también como una instancia que privilegiaría las nuevas tendencias musicales que empezaban a interesar a un segmento amplio de la juventud. Esto se vería reflejado principalmente en la apertura a nuevos estilos como el rock, el rap y el hip-hop, los que se verían potenciados a partir de la década del 90, cuando —tras la muerte de su fundador— la administración del sello pasa a manos de su primogénita Viviana Larrea.

Sin embargo, la continuidad discursiva de la discográfica estaría dada por la puesta en valor de determinadas “ideas-fuerza” que antecedían a cualquier campaña de promoción y que buscaban reflejar el espíritu del sello en medio de la industria, a esas alturas dominada por las multinacionales. De esta forma, frases como “el sonido de los suburbios” o “el nuevo rock chileno” se harían parte del incipiente plan de marketing llevado a cabo por la

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Las listas de preferencias o *rankings* eran proporcionados por los programadores de radio y publicadas en el apartado “Espectáculos” de la prensa escrita.

¹² En el contexto local debe entenderse el concepto “protesta(s)” como aquella manifestación pública en contra de la dictadura a partir de las demandas de las clases más vulnerables o los segmentos estudiantiles secundarios y universitarios. La primera de ellas se registra en el año 1983.

nueva administración. Lo relevante —y particularmente interesante— es que Alerce quizás inconscientemente se diferenció desde sus inicios de las otras casas discográficas existentes en el país —mayormente multinacionales—, las que en su mayoría repetían los modelos de sus casas matrices.

El plano principalmente afectivo en el que se desarrolló siempre la relación entre el sello y los artistas y que era privilegiada por quienes dirigían la discográfica, resultó ser una muestra de lo que el músico Amaro Labra —músico y posterior ejecutivo de Alerce— denominó “un experimento familiar”, el que podemos inferir desdibujaba inconscientemente la esperable jerarquización existente en todo organigrama empresarial. Con todo, Alerce —ya sea desde la experimentación, desde el terreno afectivo o incluso desde las convicciones personales que su fundador supo traspasar a su entorno más cercano— logró instalarse como su propio parámetro en medio de una industria que vería modificados sus paradigmas en términos de producción, devolviendo al registro fonográfico el carácter cultural y cultural extraviado en medio de la experiencia autoritaria de la dictadura.

Sobre el segundo periodo, la década de los 90 se presentó con cambios paradigmático para el Sello discográfico Alerce. Por un lado, tenemos la muerte de Ricardo García¹³, y por otro, las condiciones políticas y sociales que asumiría el país, destacando el cambio de régimen político, de este modo, se hacía necesario tomar decisiones para dar continuidad a este proyecto musical independiente.

Las condiciones políticas y económicas a comienzos de los 90, traerían consigo grandes cambios, como consecuencia, estos también afectarían a la industria cultural, de esta manera los diferentes sellos Mayors —EMI; BMG (*Bertelsmann Music Group*); Sony Music; Warner Music— inyectarían grandes sumas de dinero¹⁴, ocupando un espacio privilegiado en la industria musical chilena.

En la década de los 90, una vez instalada la democracia en el país y ocurrido el fallecimiento de Ricardo García, ocupa la dirección artística del sello Alerce, su hija Viviana Larrea. El sello asume la tarea de proyectar y dar continuidad al concepto de rescatar “la otra música”. Ahora el desafío sería bajo un nuevo escenario político, cultural y social.

Para dar continuidad al trabajo realizado por Alerce, comienzan a fichar agrupaciones que se desprenden del género Rock, impulsando y siendo pionero de estilos musicales tales como el rap, punk y el funk, en ella podemos encontrar dos dimensiones: una discursiva y la otra sonora. Éstas se explican de la siguiente manera: en la primera con un mensaje contestatario, contenidos sociales y políticos, dando una continuidad a lo realizado en la década anterior, no obstante a lo anteriormente planteado, desde su sonoridad hay diferencias en cuanto a su propuesta, ya que ahora los sonidos no estarían relegados a inclinaciones folclóricas, sino más bien a la electrificación en el sonido, acompañados de altos estándares de decibeles, estos nuevos “códigos musicales” (García; 2013), serían la nueva propuesta estética, la cual traería

¹³ Ricardo García falleció el 2 de junio de 1990 en el contexto de un viaje realizado a Cuba.

¹⁴ Amaro Labra. Integrante y director musical del grupo Sol y Lluvia y ejecutivo del sello Alerce entre los años 1991 y 1999. Entrevista realizada en 16 de diciembre de 2016.

una nueva marca sonora para el sello Alerce. Todo lo anterior, se aboca en una seguidilla de campañas estratégicas de promoción.

Ya para 1993 el eslogan seria: “Un compromiso con el Rock Chileno”. Además se integran nuevas sonoridades desde el extranjero para dar forma a un catálogo Rock con simpatía a discursos contestatarios, como lo fueron representantes del denominado “rock radical vasco”, con bandas como Negu Gorriak¹⁵ y La Polla Records¹⁶, además de Mano Negra¹⁷ y Los Violadores¹⁸ (esta última agrupación pionera en el punk latinoamericano).

En su contexto, en la medianía de la década de 1990¹⁹, vuelven diferentes multinacionales a trabajar con músicas locales de interés juvenil, entre ellas destacan: EMI Odeón chilena S.A., PolyGram Discos Ltda. Chile, Sony Music Entertainment Chile Ltda. y BMG Chile. En ellas se destaca un amplio catálogo en cuanto a su multiplicidad de propuestas, algunas de carácter alternativas y otras más tradicionales, incluso alguno de ellos trabajando bajo subsidiarias como lo fueron: Krater²⁰ de Sony Music, Culebra²¹ de BMG y Bizarro Records²² de Warner. De los casos anteriormente mencionados, es la multinacional EMI quien destaca por tener el mayor número de agrupaciones adscritas al rock chileno²³, siguiendo en número el sello discográfico Alerce.

Por lo anteriormente enunciado, el sello discográfico Alerce, ocupa el concepto de “Nuevo Rock Chileno” para posicionarlo en los medios de comunicación y dar una mayor circulación radial. Por otro lado, la multinacional EMI utiliza el rótulo “Rock Nacional” como plan de marketing para hacer circular su variado catálogo de música local.

Como soporte a todas las agrupaciones adscritas en los diferentes medios de comunicación, comienzan a perfilarse diferentes medios de la industria cultural, quienes dan cabida a nuevas agrupaciones que se instalan en diferentes espacios. Entre los más destacados podemos nombrar al *holding* compuesto por la revista, radio y canal de televisión Rock & Pop, las revistas “El Carrete” y Extravaganza!, además de plataformas televisivas para la emisión de video-clips, destacando la cadena televisiva MTV Latino. Uno de los acontecimientos de relevancia para Alerce es el video de la agrupación La Pozze Latina, “Con el color de mi aliento” (Alerce,

15 Serie PRENSA Alerce del diario *La Nación*, 25 diciembre 1994.

16 La Polla Records, Salve. Año de publicación: 1984 (Alerce; 1996)

17 Mano Negra, Torino. (Alerce; 1996)

18 Los Violadores, Los Violadores. Año de publicación 1983 (Alerce; 1994)

19 Para levantar información relativa a la industria musical de los años ‘90, se realizaron entrevistas a: Viviana Larrea, Directora Artística de Alerce, Claudio Gutiérrez, *Product Manager*, y Amaro Labra, Director de Comunicaciones del sello.

20 Sello Krater, marca de estilo indie, iniciada por Sony Music Entertainment Chile Ltda. En 1996 lanza los álbumes de los artistas que están lejos del *mainstream* del catálogo de Sony Music. Comenzaron con el álbum de Mauricio Redolés, “Quién mató a Gaete? (Krater: 1996), en su primer año de operaciones. La etiqueta fue descontinuada por Sony Music Chile alrededor de 1999/2000. Fuente: www.discogs.com.

21 Sello Culebra, etiqueta especializada en rock pesado y música alternativa en español. Fue lanzado en 1992 por BMG en México. En 1994 también se introdujo en Chile. Actualmente la etiqueta es propiedad de Sony Music Entertainment. Fuente: www.discogs.com.

22 Sello Bizarro Records, sello discográfico independiente subsidiario de Warner Music Group, destacando trabajos con agrupaciones locales como Los Miserables, Makiza y Los Bunkers.

23 Sólo en 1995 EMI logra firmar 11 proyectos a su catálogo autodenominado “Rock nacional”. Entre las cuales podemos nombrar a: Lucybell con “Peces” (1995), Bambú y su EP homónimo (1995); Machuca “Hogar dulce hogar” (1995); Pánico, “Pornostar” (1995); Los santos Dumont “Un día en el ático (Y lo que encontramos ahí)” (1995); Los Tetas “Mama funk” (1995); Christianes “Ultrasol” (1995); Jano Soto “La luz del cuerpo” (1995); Los Barracos, “Barracos” (1995) y Terciopelo con “Anestesiado” (1995); Joe Vasconcellos, “Toque” (1995).

1994), el cual se convertiría en ser el primer video clip de estilo *hip-hop* emitido por la cadena MTV, el cual tendría rotación en toda Latinoamérica, convirtiéndose en un hito para este estilo musical de habla hispana.

Tras el fortalecimiento de la industria, con artistas circulando en radios, televisión y prensa a través de entrevistas y reportajes, se levanta información de los directores artísticos de los diferentes sellos, evidenciando su actuar frente al mercado, en ella se realiza una comparación con un sello independiente (Alerce) y su organización frente a este escenario adverso. Entre los involucrados se logra rescatar testimonio de la época, con personajes claves para entender el funcionamiento y desarrollo de la industria musical de los 90, de esta manera se cuenta con el relato de Oscar Sayavedra; Director artístico de BMG, Leo García; Director artístico del sello Sony Music, Carlos Fonseca; Director artístico de EMI y Viviana Larrea; Directora artística de Alerce²⁴.

Debido a la concentración de artistas en el Sello Alerce, este recibe ofertas económicas para ser adquirido desde la multinacional EMI. Luego del rechazo de esta venta por parte de Viviana Larrea, posteriormente recibirían ofertas desde Sony Music. Como resultado de estas conversaciones, se logra configura la alianza estratégica entre Alerce y Sony Music en 1995, la primera pondría su catálogo a disposición y la segunda se encargaría de dar circulación en los diferentes medios de comunicación. De esta manera, a través de esta alianza, la cual daría como resultado llegar a más escuchas, lo que se traduciría en dar mayor circulación en las diferentes plataformas que hasta el momento se tenían de las agrupaciones adscritas al sello Alerce.

En diciembre de 1995, Alerce y Sony Music organizan un recital en el Court Central del Estadio Nacional. No obstante, EMI logra enterarse por vías no oficiales y decide realizar un concierto con las mismas características y bajo el mismo concepto²⁵, este evento se realizó una semana antes en el mismo recinto capitalino²⁶.

Luego de la experiencia en el Court Central del Estadio Nacional y la pérdida de dineros que esta asociación produjo²⁷, en paralelo se van sumando un largo listado de agrupaciones que finalizan su relación contractual con Alerce dejando el sello (la mayoría a sellos majors), situación que se ve acentuada a mediados de los 90, transformándose en el ocaso del llamado “Nuevo Rock Chileno” para Alerce.

Hacia fines de 1999, se incorpora uno de los personajes más importantes de la escena musical chilena —Jorge González— quien publicaría su tercera placa bajo el sello Alerce²⁸. Por otro lado, comienza a trabajar la agrupación Mecánica Popular. En ella, su vocalista Manuel García,

²⁴ Revista Rock & Pop. (Mayo, 1995) *¿Aunque los busquen con velas?* Número 12. Se realiza un extenso reportaje sobre la industria nacional, junto a los directores artísticos de los sellos EMI, BMG, Sony Music y Alerce.

²⁵ Claudio Gutiérrez, Product Manager del sello Alerce. Entrevista realizada el 11 de enero de 2017.

²⁶ En la investigación se da una amplia cobertura a este evento, con levantamiento de información desde diferentes medios impresos de la capital, entre las fuentes podemos citar a: *La Nación*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera* y *La Cuarta*.

²⁷ Claudio Gutiérrez, Product Manager del sello Alerce. Entrevista realizada el 11 de enero de 2017.

²⁸ Mecánica Popular (1999), “La casa del Asterión” (2000) y “Fata Morgana” (2003). Luego vendría la separación de la banda, de esta manera Manuel García seguiría con Alerce con las producciones “Pánico” (2005) y “Tempera” (2008).

ocuparía un sitio privilegiado en la década del 2000, convirtiéndose en uno de los referentes locales de la música nacional representada por Alerce.

A comienzos del 2000, la tecnología vuelve a modificar el soporte sonoro y la industria musical se enfrentaría a nuevos desafíos, ahora la plataforma virtual llamada “internet”, daría nuevas formas de acceso a la música, de este modo la escucha instantánea a través de Napster (1999), la cual consistía en que los usuarios de la red podrían compartir sus canciones en formato MP3, esta nueva forma de relacionarse con la música traería como novedad para el usuario, que sería de manera “gratuita”, siendo sus más grandes detractores las sellos discográficos multinacionales.

Lo anterior traería como consecuencia —entre otros factores— que en la medianía del 2000 estos sellos multinacionales dejarían de trabajar en el país, estableciéndose en grandes mercados como el argentino y el mexicano, así como los 2000 traerían una variada cantidad de sellos discográficos independientes y autogestionados que nacerían en el plano local, ocupando el sitio de Alerce en los años 80 y 90²⁹.

La incursión de Alerce en el denominado “Nuevo Rock Chileno” dejó una clara impronta y mostró posturas juveniles de una década importante en transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales, develando inquietudes de una parte de la juventud desde el margen, la cual no se sintió representada por la institucionalidad y la forma de desarrollo de las políticas públicas modificadas “en la medida de lo posible”. En el plano musical, Alerce logra incorporar sonoridades que no tenían cabida en los medios comunicacionales masivos, de esta manera, el sello se instala como uno de los fundadores en proyectar estilos de música como el punk, el hip-hop, el hardcore y el funk, estilos que se caracterizan por tener una mirada crítica hacia los comportamientos sociales y las políticas de Estado, en este sentido, Alerce al igual que en la década pasada, se convirtió en ser el promotor de los que no tenían voz, mostrando lo que detonó como una declaración de principios, haciéndose cargo de “La otra música”.

Difusión del proyecto.

La difusión del proyecto se constituye desde dos instancias principales, más una tercera connatural a la naturaleza del fondo documental. Esta última se entiende como la disposición hacia todo el público, del conjunto de documentos vinculados al sello y donados por la empresa. Esta situación se consolidará en el momento en que la totalidad de los folios, cintas y soportes gráficos estén debidamente ordenados, catalogados y conservados según los criterios archivísticos básicos implementados por la dirección.

Respecto a las dos instancias principales aludidas, la primera de éstas consiste en la redacción de tres artículos de carácter académico, a ser publicados y difundidos en revistas del área. Éstos se han elaborado en el curso de los cuatro meses de duración del proyecto, aprovechando la relativa disponibilidad de la documentación en proceso de catalogación pertenecientes al fondo,

²⁹ Entre 1998 y el 2007 destacan los sellos locales: Quemnazuameza 1998, Bolchevique Records 1999, Big Sur Records 2000, Sello Azul 2001, Algo records 2002, Capsula Discos 2002, Mutante discos 2002, Jacobino discos 2002, Pueblo Nuevo 2005, Oveja Negra 2007 y Feria Music 2007 entre otros.

más la revisión de fuentes secundarias disponibles desde la Biblioteca Nacional y otros archivos de música e historia. El hecho de que el Fondo Sello Alerce sea un depósito documental en desarrollo en cuanto a labores de catalogación y conservación para su disponibilidad plena, implicó que éste se pude revisar en la medida de los posible según las indicaciones de los profesionales del Archivo de Música. En otras palabras, imposible fue sacarle provecho total a su potencialidad, producto de las condiciones referidas y el tiempo disponible.

Sin embargo se consiguió la redacción de, como se dijo, tres artículos cuyas temáticas fueron particularmente referidas al objeto del proyecto. El primero de ellos se refiere a la comprensión de la primera etapa del sello que, como se indicó anteriormente, corresponde al período comprendido en dictadura, entre los años 1976 y 1990. El segundo versa sobre el sello durante las dos décadas de transición hacia la democracia, entre los años 1990 y 2010. Éste se concentra el movimiento denominado Nuevo Rock Chileno y comprende la campaña promocional para promover a los nuevos artistas contratados y distribuidos por el sello en la década de los 90. Ambos artículos tienen un desarrollo desde una perspectiva musicológica-histórica.

El tercer artículo se sostiene en dos principios. Primero, una visión crítica del Fondo Sello Alerce en cuanto a las posibilidades que ofrecen sus fuentes para una comprensión de una historia musical de la sociedad chilena reciente. Segundo, la comprensión de un conjunto de fuentes para la historia cultural desde la reconstrucción de las etapas de vida de un fondo documental como parte de un archivo, reconociendo en aquél una historicidad que supera la de sus vestigios. En palabras coloquiales, se construye una historia de vida de un fondo documental. Esto último es particularmente atingente en este caso específico, pues el sello Alerce tiene una dimensión personal y familiar inusual en los archivos de similares características. La perspectiva de este último artículo es desde la historia cultural, incorporando algunos elementos de archivística.

La segunda instancia correspondía a la socialización del fondo y los resultados de las investigaciones vinculadas, a colegios u otras instancias de Educación Pública. Ésta fue imposible de realizar en vista de que el proyecto en su desarrollo regular, se extendió entre meses cuando los colegios se hallaban en etapas de finalización del año académico o derechamente de vacaciones, motivo por el cual la coordinación de reuniones o charlas explicativas fue imposible. El cumplimiento con este objetivo se realizará en el curso del mes de marzo de 2017, una vez que las instituciones educacionales regularicen su nuevo año académico.

CONCLUSIONES

El fondo documental sello Alerce ofrece, por cierto, un mundo de vestigios para conocer y comprender la historia musical de la sociedad chilena de los últimos cuarenta años. Su diversidad de soportes y cualidades de mensaje permiten establecer al sello como un protagonista de la historia cultural del Chile reciente, específicamente desde tres variables.

Primero, el sello se concibe desde la iniciativa de uno de los más importantes personajes de la historia de la música popular chilena: Ricardo García. Fue una iniciativa personal, hasta

íntima, que a la luz de su desarrollo se construyó desde una idea-fuerza: el rescate. Por ello, su historicidad no es irrelevante. El que haya surgido en 1976, año emblemático por situarse la dictadura cívico militar en un momento consular de la dinámica de su aparato coercitivo, lo consagra como el espacio de recuperación de un patrimonio musical que en ese momento estaba tambaleando por dos motivos estructurales: la implementación del modelo económico ultra liberal con el consiguiente deterioro y casi desaparición de la industria musical chilena; y la coerción manifestada en represión explícita a integrantes del movimiento Nueva Canción Chilena y censura de sus obras, en vista del compromiso político que aquellos habían asumido en apoyo al gobierno de la unidad popular. Ese compromiso social, el del rescate patrimonial, se evidencia en el simbolismo de su logotipo —el alerce erguido frente a aquél talado— y se manifestó en el rescate para su edición y divulgación del catálogo de la Nueva Canción Chilena, en la política de divulgación de la música popular chilena que se realizaba en el tiempo del régimen militar, sobre todo aquella canción de autor y de contenido social, y en la divulgación de músicas que eran concebidas por el sistema oficial como cuestionables o derechamente subversivas, como era el caso del cancionero de Silvio Rodríguez.

Este compromiso con el rescate se dio también acabada la dictadura política, por lo que no podemos decir que haya sido una opción circunstancial; al contrario, fue un principio fundamental. Esto se evidencia principalmente pues, una vez muerto su fundador y habiendo el país recuperado instancias de libertad y democracia, el sello siguió editando y promoviendo experiencias musicales con el mismo sentido de denuncia social y compromiso. La construcción del movimiento Nuevo Rock Chileno durante la década de 1990, da cuenta de ello. Esta vez la denuncia era expresada no desde la raíz folclórica latinoamericana, sino desde el rock, el rap o el reggae. La coherencia de la política de rescate patrimonial se hacía evidente.

La segunda variable: el sello estuvo directamente vinculado con el desarrollo de cuatro movimientos relevantes en la historia de la música popular en Chile de la segunda mitad del siglo veinte. Primero, Alerce recuperó para su edición y divulgación, todo el catálogo de la Discoteca del Cantar Popular Dicap. Ello implicó que se transformó en el canal de difusión de una tradición musical que había pretendido ser eliminada por la represión militar, y que gracias a su labor pudo ser reconocida por nuevas generaciones hasta el presente. Evidentemente que nos estamos refiriendo a la Nueva Canción Chilena. En ello la figura de Ricardo García fue fundamental, pues fue él quien bautizara el movimiento como gestor de aquel Primer Festival realizado en 1969 bajo el amparo de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la recién reformada Pontificia Universidad Católica de Chile, y por lo miso era él quien tenía el vínculo directo con los artistas y agentes vinculados a la industria musical correspondiente.

El segundo movimiento fue el sucesor natural del anterior: el Canto Nuevo. Éste adquirió cuerpo desde la edición del disco de larga duración homónimo, aparecido en 1976, y se prolongó por cuatro volúmenes posteriores. Esto, más el hecho de que los artistas constituyentes de esos compendios tenían contrato con el sello y por lo tanto sus obras individuales eran editadas por el mismo, significó que la historia del Canto Nuevo en cuanto a sus registros sonoros, se debió en gran parte a la política de difusión y rescate del sello Alerce durante las décadas de 1970 y 1980.

Un tercer movimiento fue el Nuevo Rock Chileno, que fue una etiqueta también generada por la industria, desde el momento en que en 1995 el sello Alerce y Sony Music consolidaron una alianza para editar y promover bandas de rock emergentes bajo el concepto referido. Fue así como irrumpieron en la escena musical chilena grupos como Chancho en Piedra, La Floripondio, Mal Corazón, Santiago Ludwig Band, Los Morton, Panteras Negras, Miserables y Pozze Latina, consagrando tal irrupción en un recital en el Court Central del Estadio Nacional el 16 de diciembre de 1995. El movimiento implicaba la apertura a nuevas sonoridades que podían generar controversia en cuanto a sus atributos identitarios, pero que para los nuevos tiempos eran evidentes testimonios de acontecer cultural nacional.

Un cuarto movimiento tuvo también vínculo directo con Alerce, aunque con una salvedad que, por lo demás, ayuda a comprender la música popular chilena como una experiencia histórica tan vinculada al auditor como al público: no era un movimiento de origen nacional. Efectivamente, el sello fue el responsable de la edición en Chile de fonogramas de la Nueva Trova cubana, uno de los más importantes movimientos de la música popular latinoamericana contemporánea. Específicamente Silvio Rodríguez tenía contrato de distribución con el sello, lo que implicó que su obra, y a través de ella la de sus compañeros músicos, tuviera gran presencia en la vida cotidiana del Chile de los años ochentas, inspirando vidas musicales que hasta el presente se podrían registrar en nuestra historia musical.

La tercera variable está constituida por una característica del sello que la hace una empresa atípica en la industria musical chilena del siglo XX. Ésta consiste en que Alerce tiene un importante componente personal y hasta familiar, lo que se plasmó en su modo de operar a lo largo de los años, su postura y compromiso político a lo largo de su historia, y su compromiso con el patrimonio musical chileno como idea-fuerza predominante. Como se adelantó en párrafos anteriores, el sello surgió como una iniciativa de Ricardo García y fue él su único referente hasta su muerte, acompañándose en el curso de su gestión con los personajes más cercanos y de confianza posibles, como lo eran sus hijas Viviana y Mónica, las que terminarían asumiendo la conducción del sello luego de su muerte en el año 1990. Así, desde principios y compromisos, el sello “era una verdadera familia”³⁰ donde se reunían directores, ejecutivos, artistas y público. Se concibió incluso la idea de un “ser alercista” para dar cuenta de aquellos que se veían representados en el acontecer del sello y sus registros. Fue también una forma consciente de generar una propuesta contraria desde la industria, donde lo más importante no era perfilar un *hit* radial o vender para capitalizar en la lógica imperante del lucro, sino dar espacio para iniciativas y desarrollos de excelencia en el ámbito de la música popular chilena.

Esta última variable, si bien es particularmente sugerente, no debe interpretarse como una apología. Alerce fue también la muestra de una serie de deficiencias y problemas de gestión que también hablan de la cultura chilena de su tiempo, y en lo que la figura de García, sus hijas y las cualidades antes descritas son igualmente responsables.

Ha persistido en el tiempo una suerte de consenso al interior de la discográfica en señalar a Alerce como un “experimento o experiencia familiar”. No obstante, este “plano afectivo”—que

³⁰ Marisol González, funcionaria con más de veinte años en el sello Alerce. Entrevista realizada el 7 de diciembre de 2016.

en gran medida determinó las directrices del sello en una primera etapa—involuntariamente abrió brechas que en cierta forma jugaron en contra del sello y que muy probablemente impidieron una consolidación en el plano económico, algunas de las cuales han sido evidenciadas o sugeridas anteriormente. En efecto, el hecho de recaer la asignación de roles principalmente en el circuito más próximo de su fundador, impidió una visión estrictamente asociada al devenir de la industria discográfica local en ese momento y en la que Alerce ocupaba un sitio relevante.

Esta instancia, que podríamos asociarla con una falta de visión comercial o estrategia, impidió que existiera —por ejemplo— la figura del “productor musical”, actor relevante en cualquier producción discográfica y pieza clave en la jerarquización de un estudio de grabación de cualquier sello grabador en ese momento³¹. En el caso de Alerce, esta función la mayoría de las veces recaería en los propios artistas, dando como resultado en más de una ocasión una producción deficiente en términos sonoros y estéticos, quedando acotada su puesta en valor solamente al plano del registro.

De igual forma —y aquí quizás podemos entender mucho mejor esta instancia desde lo ideológico—, que García soslayara el hecho que uno de los músicos con mayor presencia radial a comienzos de los años ‘80 era Miguel Piñera, resulta al menos llamativo³². ¿Fue esto sólo una falta de visión comercial o una coherencia a ultranza con un ideario de izquierda? Certo es que el mencionado músico era resistido por muchos de los protagonistas que conformaban la nueva escena de la cantautoría principalmente por sus cuestionados recursos como músico, el pertenecer a una familia con tradición demócrata-cristiana, y hacer gala de un oportunismo pocas veces visto en el medio local³³. Sin embargo, su popularidad lo llevaría incluso al Festival de Viña del Mar el año 1983, ya en ese momento el evento por definición más popular y masivo del medio local y latinoamericano, del que Ricardo García había sido precisamente su primer animador³⁴. Quizás —y aquí Alerce marca un punto de inflexión respecto de los sellos tradicionales— esta decisión radicaba principalmente en el hecho que se trataba de una discográfica que al no operar con criterios comerciales, no buscaba —al menos en su primera etapa— el éxito masivo metaforizado por el *hit*. Esta visión recién empezaría a operar en la década siguiente, cuando tras la muerte de su fundador, Alerce modifique su forma de enfrentar el mercado e incorpore nuevos géneros orientados principalmente al segmento juvenil y se abra por primera vez —en términos administrativos— a una visión distinta a la experiencia familiar con la incorporación del músico Amaro Labra³⁵. Otra prueba de ello es la creación del cargo

31 Nombres como Rubén Nouzeilles y Jorge Oñate en EMI Odeón, Antonio Contreras en Discos Caracol y Camilo Fernández en Demond son ejemplos de una cuidada y visionaria producción musical que dieron entre otros resultados, la aparición de grupos y solistas como Peter Rock, Los Angeles Negros, Los Galos, Los Golpes, Los Cristales y José Alfredo Fuentes entre otros.

32 En entrevista publicada por el sitio www.rebeldelautaro.blogspot.com (accesado en junio del 2015), Mario Navarro, el entonces dueño del Café del Cerro —epicentro de la movida musical capitalina en dictadura— señala que Miguel Piñera “doblaba la convocatoria de cualquier otro artista” que se presentara en su local.

33 Su disco más exitoso incluía —además del éxito “Luna llena”, original del grupo Agua— algunas canciones de su autoría y versiones de “El alberto” y “Casamiento de negros” de Violeta Parra, “Los momentos” de Eduardo Gatti y “Los pasajeros” de Julio Zegers.

34 Miguel Piñera llegaría al Festival de Viña en 1983 con el disco “Fusión Latina”, grabado para el sello RCA Victor en el año 1982. Sus próximas producciones en la misma década serían registradas para el sello CBS o como autoediciones que tuvieron escasa o nula repercusión.

35 Fundador y voz principal de la agrupación Sol y Lluvia, agrupación que deriva en la música desde su experiencia en el taller gráfico que funcionaba en el sector de Sierra Bella, la que trasladaría posteriormente al sello para efectos de promoción y organización —por ejemplo— de los eventos denominados “El sonido de los suburbios”, reflejo de la división de la Región Metropolitana en seis áreas realizada por el sello, cada una a cargo de una banda consolidada cuyo espectáculo era abierto por una banda emergente.

Product Manager que ostentará el entonces estudiante de Publicidad Claudio Gutiérrez. Será él quien asuma la tarea de incorporar al catálogo tradicional de Alerce a bandas que cultivaban los nuevos estilos que empezaban a interesar a un segmento importante de la juventud, como el rap, el funky, el punk y el hip-hop³⁶.

No obstante lo anterior —y ya con el fenómeno del llamado Nuevo Pop Chileno saturando las radios locales después del espacio abierto principalmente por el músico argentino Charly García—³⁷ y la incipiente arremetida del formato digital del disco compacto, Alerce no lograba consolidar su producción en las radioemisoras ni en la televisión de la época al no tener incorporados como forma de trabajo elementos básicos de promoción como *singles* o video-clips³⁸. La estrategia del sello esta vez, sería instalar la idea de “el nuevo rock chileno” para diferenciarse de la sonoridad pop enarbolada por las transnacionales, aludiendo con ello al formato básico y tradicional de bajo-guitarra-batería. De esta manera, Alerce nuevamente lograba instalar la idea del “rescate”; esta vez de una sonoridad cruda que parecía darse sólo en los márgenes geográficos —reflejo además de una marginalidad política— y por ende de la industria discográfica y los medios de comunicación³⁹.

Ciertamente que las palabras finales de este informe deben concebirse como todo lo contrario a una conclusión; deben sugerir la proyección de nuevos temas y la profundización de los ya investigados, más aún cuando la disponibilidad plena de documentación del fondo para el investigador aún está en proceso. Hay un mundo de problemas nuevos y, por lo tanto, un mundo de nuevas respuestas a construir.

Por ejemplo, la misma documentación amerita un análisis mucho más concienzudo del que se pudo realizar. La disponibilidad total de los vestigios para el acceso público permitirá obtener un diagnóstico más completo de sus atributos. Se advirtió, por ejemplo, variación en el uso de algunos códigos de registro, así como también en un momento se advirtió la “modernización” del logo. En fin, el análisis total del fondo y sus documentos merecen una profundización sobre lo ya realizado.

En términos temáticos, la investigación deja abiertos al menos dos flancos que bien se pueden transformar en objetos de estudio. Primero, la historia de la industria musical chilena durante las últimas dos décadas del siglo XX, desde la comprensión de la trayectoria del sello Alerce como el catalizador de una sociedad que se incorporaba a la globalización y asumía la cotidianidad de la mediación audiovisual.

³⁶ Incorporará también —por primera vez— el trabajo fotográfico de otro profesional para sesiones de promoción y/o confección de carátulas de fonogramas.

³⁷ En la presentación en vivo de su disco *Clics modernos* —noviembre de 1983 en el estadio Luna Park de Buenos Aires— se haría acompañar por músicos que luego formarían la agrupación GIT. Esta banda, junto a Soda Stereo y Virus, se transformaría en una verdadera avanzada de música en español derivada del bloqueo argentino a la música en inglés producto de la Guerra de las Malvinas del año 1982.

³⁸ En entrevista realizada a Claudio Gutiérrez en enero 17 del 2017, se consigna que el sello —a diferencia de otras discográficas— entregaba a las radios discos o casetes con la producción íntegra, en un claro acto anti-comercial que además no lograba resultados.

³⁹ Muchas de las bandas asociadas al Nuevo Pop basaban su sonido en la gran revolución tecnológica de la época: el sintetizador. Este factor los hacía sonar muchas veces “a la manera de” —generalmente grupos extranjeros— restando sentido identitario a su propuesta.

Un segundo objeto está constituido por una arista que se ha encontrado, se ha discutido, pero el estado de la investigación no permite aún acreditarlo: la relación entre el sello Alerce y la política, específicamente el Partido Comunista de Chile. Distintos testimonios han insinuado aquella relación, así como diversos antecedentes permiten pensar en un vínculo efectivo, pero aún las fuentes no nos permiten aseverarlo de modo definitivo. Esto no es sólo un tema marginal. Su entendimiento cabal permitiría conocer desde las propias fuentes, una relación entre cultura y política de resistencia u oposición en nuestra historia reciente, que bien puede dar la pauta para nuevas problemáticas y nuevas investigaciones.

AGRADECIMIENTOS

Nuestros agradecimientos a todas las personas entrevistadas.

Nuestro reconocimiento y agradecimiento por su dedicación y trabajo en esta investigación a Andrés Durán; Ivette Rapaport; Vanessa Laverde; y a los pasantes del Archivo de Música de la Biblioteca Nacional Pablo Maldonado, musicólogo; Nicolás Galindo y Susana Navarro, periodistas.

REFENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Nano, *Los ojos de la memoria*. Santiago de Chile: Cantoral Eds., 1995.
- Araya Alfaro, Sergio, *Aproximación a la producción discográfica en Chile (1973–1989). Nuevas prácticas y escuchas*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2016.
- Carrasco, Eduardo, *La nueva canción en América Latina*. Santiago: CENECA, 1982.
- Díaz-Inostroza, Patricia, *El canto nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Bolivariana, 2007.
- Escárate, Tito, *Canción telepática: rock en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 1999.
- Fuenzalida, Valerio, *La industria fonográfica chilena*. Santiago, Chile: CENECA, 1985.
- García, Marisol, *Canción valiente 1960–1989: tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago, Chile: Ediciones B, 2013.
- Godoy, Alvaro, ed, *Música popular chilena. 20 años: 1970–1990*. Santiago: Ministerio de Educación, 1995.
- González Farfán, Cristian, *Ecos del tiempo subterráneo: las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973–1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.
- González, Juan Pablo, “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En: *Revista musical chilena*. 2001, vol. 55, n. 195.
- González Rodríguez, Juan Pablo. Rolle, Claudio, *Historia social de la música popular en Chile: 1890–1950*. Santiago, Chile: Eds. Universidad Católica de Chile, 2005.
- Gutiérrez, Paulina, *Radio y cultura popular de masas*. Santiago: CENECA, 1983.
- La Bicicleta*. Santiago: Sociedad Edit. Granizo, 1978–1990.
- Morris, Nancy E, *Canto porque es necesario cantar: the new song movement in Chile, 1973–1983*. Albuquerque: The University of New Mexico, 1984.

- Osorio, José. (Ed.). (1996), *Ricardo García, un hombre trascendente*. Santiago: Pluma y Pincel.
- Pancani, Dino, *Los necios: conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago: LOM Eds., 1999.
- Peralta, Eduardo, *100 Canciones*. Santiago, Chile: Genus, 2007.
- Rivera, Anny, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario. Chile: 1973–1982*. Santiago: CENECA, 1983.
- Rivera, Anny. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA, 1984.
- Rock & Pop*. Santiago: Compañía Chilena de Comunicaciones, 1994–1998.
- Salas Zúñiga, Fabio, *El grito del amor: una actualizada historia temática del Rock*. Santiago: LOM Ediciones, c1998.
- Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre: cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Scott, Scottie ... [et al.], *La producción de música popular en Chile*. Santiago: CENECA, 1987.
- Torres, Rodrigo, *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA, 1980.

Entrevistas realizadas por los autores:

- Marisol González: administrativa Sello Alerce; Santiago, 07 de diciembre del 2016.
- Viviana Larrea: directora Sello Alerce; Santiago, 07 de diciembre del 2016.
- Mónica Larrea: diseñadora; Santiago, 07 de diciembre del 2016.
- Amaro Labra: músico y ejecutivo Sello Alerce, 16 de diciembre del 2016.
- Claudio Gutiérrez: Product Manager Sello Alerce; 17 de enero del 2017.
- Rudy Wiedmaier: músico y productor; 28 de febrero del 2017.

Participantes de mesas de conversación realizadas:

- Horacio Salinas, integrante del Grupo Inti Illimani; Eduardo Carrasco, integrante de Quilapayún; Eduardo Yañez, cantautor; Luis Torrejón, ingeniero en sonido de gran actividad en las décadas de 1960 y 1970
- Javier Osorio, historiador; Ignacio Ramos Rodillo, Doctor (c) en Estudios Latinoamericanos; Simón Palomínos, sociólogo, Marisol García, periodista especializada en temas de música popular; Gerardo Figueroa, músico electrónico y scholar fan; Patricio Aliste, comunicador radial; Gonzalo Cuadra, cantante lírico e investigador; Felipe Solís, sociólogo, Karen Donoso, historiadora; y Patrice McSherry, politóloga.

ELBA CECILIA ASTUDILLO ROJAS

Investigadora Responsable

Archivo de Música de la Biblioteca Nacional

CÉSAR ALBORNOZ

Co-investigador

Historiador

JORGE CANALES

Co-investigador

(c) Musicólogo

SERGIO ARAYA

Co-investigador

Musicólogo

INFORME:**RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA TEXTIL
DEL ARCHIPIÉLAGO DE CHILOÉ Y DE SU ÁREA
DE INFLUENCIA CULTURAL**

Era de ciprés las vigas... las mismas vigas con que se hacían las casas.

Mi papá nos hizo unas vigas más chicas y las clavaba al piso...

Las vigas son las que están en el piso...esas son las vigas, los quelwos son los que sostienen el hilado... el ñerehue, cuando uno teje, el parampahue para levantar; el tonón es la hebrita que se pasa en la caña, las pititas que nosotros tenemos, a esa les decían pichilhues, al varalhue, la varita que va abajo. Si yo urdo una tela de ochenta para que termine en ochenta, llevo mi varalhue, eso es lo más común, las piezas que tiene el telar... ah y los horcones...

Rosa Adriana TureunaTureuna. Comuna de Quemchi (2016).

Si, a esto se le llamaba pichilhue y para la trama, como le decía, ese se llamaba el ihuelle y después venía la caña, el ñirihuera' pasar la lana, venía el quelgwo. El quelgwo era primero po, con eso se urdía y después se venía, se terminaba de urdir y se ponía el tonón que le dicen y después se le ponía la caña. Se escogía el tonón en una caña, en un palito redondo, usted lo sabe, y después se ponía un cordelito y la caña se amarraba por lado y lado, entonces, después, uno empezaba a tejer.

Maritza del Carmen Calisto Barría. Comuna de Carelmapu (2016).

Y aquí yo puedo tejer sentada y para las frazadas tengo que hincarme para tejer.

Antiguamente se tejía arrodillada no más.

Se armaba el quelgwo y se usaba ahí no más. Andarlo trayendo para un lado y otro era difícil porque esas vigas son pesadas.

Amada Ofelia Galindo Barrera. Quemchi urbano (2016).

Estos son los palos, aquí están los quelgwos, las vigas ya se me pudrieron. Tenía estos para ponchos chicos y para frazadas que son más largos. Yo antes que le ponga esto a mi casa, que lo arreglé, tejía acá adentro. Cuando ya arreglamos yo no quise romper el piso porque ya la viga me rompía la cosa abajo. Me rompía el linóleo. Acá en la pared también yo tenía que tener algo para sostenerlo, ya que se me corría para allá. Me ponía en un asiento para tejer.

Rosbita Cárcamos Hernández. Comuna de Maullín (2016).

INTRODUCCIÓN

La investigación realizada buscaba, principalmente, reconstruir la memoria textil del archipiélago de Chiloé y de su área de influencia cultural. Mientras que los objetivos específicos eran 1) Documentar la colección textil del Museo Regional de Ancud con información bibliográfica y etnográfica en base a dimensiones históricas, socioculturales y tecnológicas; 2) Caracterizar y establecer un registro de la tradición textil del archipiélago de Chiloé y su área de influencia cultural, desde una mirada histórica, sociocultural y tecnológica; 3) Construir un glosario de técnicas, prendas y usos, que complemente la actual nomenclatura textil que orienta la investigación en esta área; y 4) Construir un muestrario técnico textil de la tradición del archipiélago de Chiloé y su área de influencia cultural.

La hipótesis investigativa señala que el tejido en telar horizontal denominado, en Chiloé y su área de influencia, como tejido en telar quelgwo, puede ser considerado un **sistema tecnológico**. Este sistema integra una cadena operativa llena de significados que se desprenden de la relación entre: materia prima, energía, herramientas (artefactos), gestos y conocimientos específicos (Lemonnier, Pierre, 1992). Los conocimientos específicos de esta cadena operativa se reflejan en una nomenclatura local que indica: a) nombres y tipos de técnicas; b) nombres y tipos de prendas y, c) relaciones entre estos dos elementos y sus usos (vestimenta, abrigo, intercambio, comercio, entre otros).

PROBLEMA DE ESTUDIO

No existe un estudio que aborde la tradición textil del archipiélago y su zona de influencia, como un sistema tecnológico compuesto por la relación entre: **materia prima, energía, herramientas (artefactos), gestos y conocimientos específicos**. En este contexto, es importante recuperar la memoria de las comunidades vivas, la cual está directamente relacionada con los **conocimientos específicos**, que hablan de la relación entre **técnicas, prendas y sus usos**.

Si bien existen estudios que tratan los textiles de Chiloé, en términos generales, haciendo revisión de relatos históricos y algunas descripciones de prendas y sus usos (Van Meurs et al 2007), estas no consideran información sobre tipos de técnicas, nomenclaturas locales, diferencias de prendas y sus usos, entre otros aspectos. Cárcamo (2014) hace relaciones tecnológicas con la cultura Mapuche a través del estudio de las fajas de Chiloé, tema que requiere ser profundizado desde la memoria local. A estos estudios bibliográficos se suma la producción de material audiovisual que ha comenzado a registrar y difundir una tradición local desde las propias portadoras del conocimiento (Gutiérrez y Zambelli, 2013).

El área de influencia cultural de Chiloé, es una temática que tiene directa relación con el territorio que comparte una tradición textil de *tejido en quelgwo* con el archipiélago de Chiloé.

Ximena Urbina (2014: 15) plantea que desde la fundación de Castro en 1567, las tierras al sur de Chiloé, tanto costa como interior, pertenecieron jurídicamente a la provincia de Chiloé. Barrientos amplía el territorio de Chiloé hasta Valdivia, mencionando que en 1776 “(...) los

límites de la provincia de Chiloé continuaron, por el norte, con los de Valdivia y por el sur con el Cabo de Hornos” (Barrientos, P, 2013: 219). Un mapa de Chile de 1786 muestra sus Intendencias, siendo la más grande la de Chiloé, extendiéndose desde La Unión hasta el Cabo de Hornos (Sagredo R., J.I. González *et al.*, 2016: 14–15).

Administrativamente, la provincia de Chiloé fue incorporada a la naciente república de Chile recién en 1826 (Tratado de Tantauco), hasta ese año se mantuvo además en Chile la división político-administrativa colonial definida entre 1784 y 1786.

Desde 1826 en adelante, la nueva provincia de Chiloé aumenta y disminuye su territorio en diferentes momentos, llegando a su máxima extensión en 1925, cuando, aunque pierde los territorios al norte del Canal de Chacao, su extensión hacia el sur alcanza los 47°. Durante el siglo XX, el territorio de la provincia de modifica en varias ocasiones, en algunos momentos incluyendo parte de “Chiloé continental”, desde el Fiordo Comau hasta al norte del volcán Chaitén, pero manteniendo siempre las islas Guaitecas y el archipiélago de los Chonos.

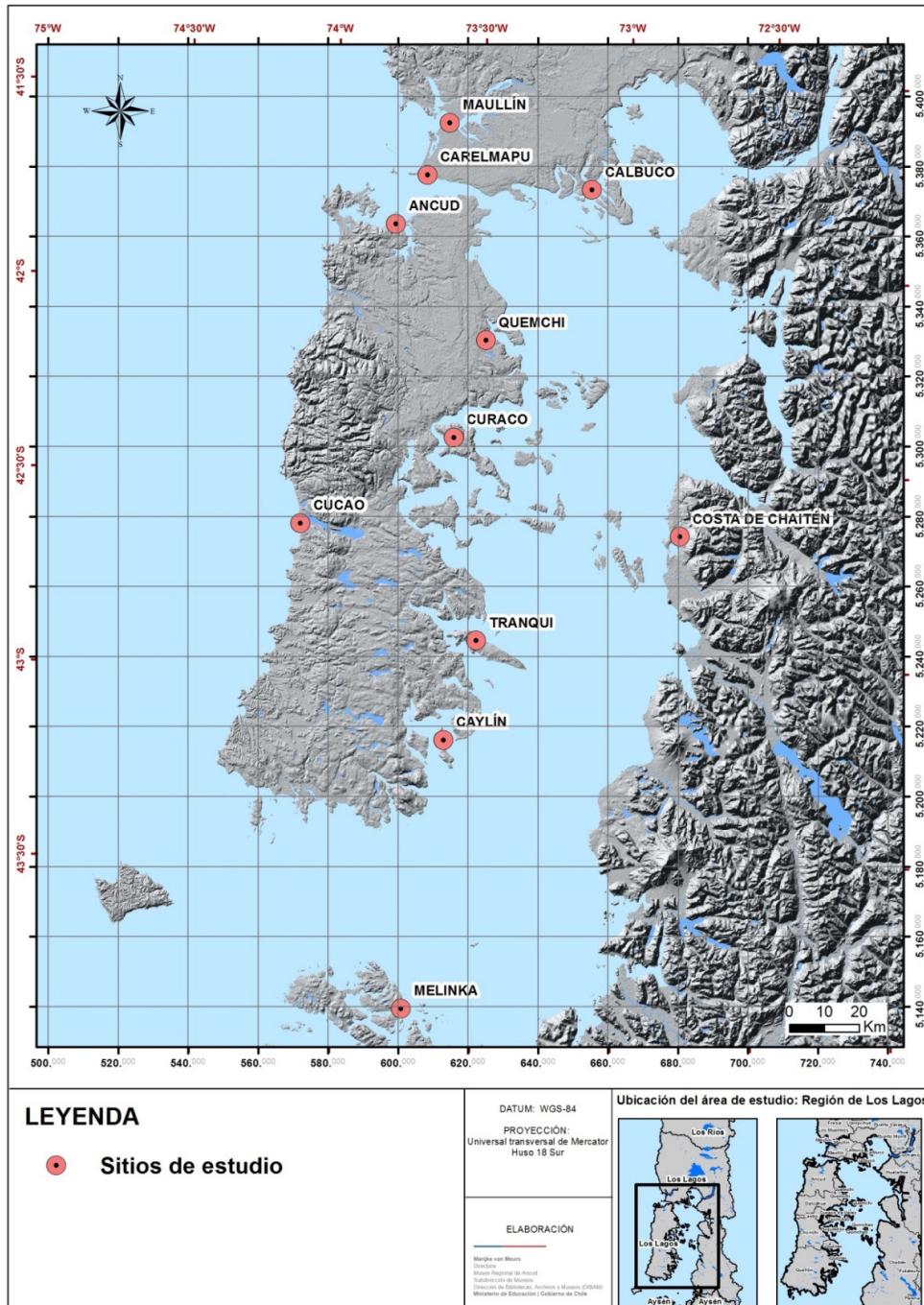
A su vez, Ximena Urbina considera que “La Patagonia, en su vertiente del Pacífico, es un territorio de impronta marítima históricamente conectado con el archipiélago de Chiloé, con quien comparte un pasado común” (Urbina, X, 2014: 15).

La victoria indígena en Curalaba (1558) tiene como resultado la destrucción de las siete ciudades de arriba, entre ellas Osorno, por lo que sus moradores se ven obligados a huir a Chiloé. De esta época datan los fuertes de Calbuco, Carelmapu y después Maullín, territorios que van a conformar una unidad política y administrativa con Chiloé.

Actualmente Chiloé es una provincia de la región de Los Lagos, mientras que gran parte del territorio austral de lo que fue Chiloé, forma parte de las regiones de Aysén y Magallanes.

Las actuales divisiones político-administrativas no responden a elementos culturales. Esto se pudo constatar en Melinka donde sus habitantes se consideran melincanos de origen chilote, conservando memorias y prácticas culturales de sus lugares de origen. Aunque forma parte de la región de Aysén, los habitantes de Melinka dependen más de Chiloé para la solución de sus problemas cotidianos.

En el radio de influencia cultural de Chiloé, encontramos los siguientes territorios: al norte del Canal de Chacao, están las localidades de Carelmapu, Maullín y Calbuco. Al este de los Golfos de Ancud y Corcovado, encontramos el llamado Chiloé continental, donde están los territorios que conforman la costa de la provincia de Palena (Chaitén y Hornopirén) e islas Desertores. Finalmente, hacia el sur se encuentran los archipiélagos de las Guaitecas y de los Chonos, y la costa de la región de Aysén.



Gentileza Álvaro Montaña, geógrafo.

En esta zona de influencia, la actividad textil encierra toda una tradición heredada y transmitida, que habla del cómo sus protagonistas comienzan a habitar sus espacios, utilizando los recursos de su entorno e integrando las influencias foráneas provenientes de las distintas colonizaciones que llegan al territorio. Realidad que toma importancia al momento de analizar la influencia histórica que ha tenido una colonización *chilota* y *Huilliche* que ocupó la huella marítima de los *Chono*originarios en la costa.

Como bien se sabe a través de los distintos estudios que se han realizado en la Patagonia, el poblamiento histórico de este territorio tuvo dos grandes corrientes: una ligada al desarrollo de compañías ganaderas (Región de Aysén) y la otra, una colonización espontánea protagonizada por familias *Mapuche-Huillichey* chilenas provenientes del centro y sur del país (desde la VII a la X región), que ingresan al territorio en dos oleadas migratorias. La primera oleada penetra desde tierras argentinas, utilizando diversos pasos fronterizos con ese país, asentándose en diferentes puntos al oeste de la frontera. La otra oleada, compuesta por familias provenientes principalmente de Chiloé, llega por vía marítima al litoral y a las costas tanto de la Región de Aysén como de los Lagos, internándose en el territorio en sentido este-oeste, para luego movilizarse a lo largo y ancho de la zona (Osorio 2006).

Esta ocupación territorial es la que permite comenzar a vislumbrar zonas patrimoniales ricas en influencia. La tradición en las localidades de Chumeldén, Loyola y Casa de Pesca (costa de la provincia de Palena) contiene en su hacer textil una clara influencia chilota. La forma de tejer mediante el *telar quelqwo* y las prendas que actualmente confeccionan las maestras artesanas, nos remiten a la tradición del archipiélago de Chiloé, como tan bien lo describe el historiador Rodolfo Urbina.

METODOLOGÍA

Con el fin de dar cumplimiento a los objetivos, se diseñará un plan metodológico con las siguientes etapas:

Primera etapa:

Mejoramiento en el proceso de documentación de la actual colección de Textiles de Chiloé. La colección textil que resguarda el museo, cuenta con **131 piezas** del inventario permanente y **4 piezas** del inventario transitorio. De este universo total, se clasificarán las prendas tejidas para profundizar en su documentación, haciendo hincapié en:

- Descripción de técnicas textiles de manera detallada (construcción de un documento técnico de caracterización tecnológica).
- Descripción de formatos y materia prima.
- Aspectos socioculturales: usos, relaciones de género, tradiciones asociadas.
- Registro fotográfico de las prendas cuando sea necesario.

Segunda etapa:

Casi de manera paralela se propone el *registro bibliográfico* y *registro etnográfico* de la tradición textil del archipiélago y su zona de influencia.

MÉTODOS Y TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

1. Revisión bibliográfica

Con esta técnica se buscó revisar documentación y obtener información existente, sobre aspectos relacionados con las dimensiones de análisis planteadas.

Considerando las investigaciones que el Museo Regional de Ancud ya ha realizado es que se buscó profundizar la documentación, desde el universo textil del archipiélago y su área de influencia cultural. Esta etapa investigativa permitió construir un relato textil de esta práctica cultural.

2. Herramientas cualitativas de investigación

El levantamiento de información se realizó a partir del *enfoque metodológico cualitativo*, el cual permitió lograr una caracterización más profunda de las dimensiones identificadas. Esta información se levantó mediante:

Entrevista semiestructurada

Las entrevistas son un proceso de comunicación dinámica entre dos personas, entrevistador y entrevistado, bajo el control del primero. La finalidad es obtener información sobre las opiniones de las y los entrevistados frente al objeto de análisis planteado que, en este caso, apunta a la caracterización de la práctica textil desde una perspectiva histórica, sociocultural y técnica.

Muestra investigativa:

- χ Aplicación a un universo mínimo de 10 tejedoras que habiten los distintos territorios que conforman la tradición textil dentro del archipiélago de Chiloé, relevando sectores insulares (Comuna de Ancud, Quellón, Quemchi, Castro, Queilen y Chonchi).
- χ Aplicación a un universo de 10 tejedoras en el área de influencia de Chiloé (costa norte del canal de Chacao, costa de Palena y territorios insulares como Melinka en el archipiélago de las Guaitecas y las islas Desertores).

El perfil de la muestra investigativa se orientó en base a:

- Mujeres que actualmente tejan o hayan tejido en *telar quelqwo*.
- Familiares de maestras textiles (hijas o parientes cercanos) que ya están fallecidas y hayan heredado el conocimiento.
- Representatividad por territorio.

DIMENSIONES DE ANÁLISIS

Con el objetivo de facilitar el levantamiento de información y su posterior sistematización, se han definido las siguientes dimensiones de análisis:

Dinámica histórica

Se refiere a los procesos de construcción social del grupo de tejedoras a través del tiempo, o del entorno donde se realiza esta práctica, destacando los hitos o eventos más relevantes que hablan del origen y proyección de la actividad.

Dinámica sociocultural

Se incluyeron preferentemente temáticas ligadas a las costumbres y creencias de las tejedoras y de qué manera estas inciden en el desarrollo del quehacer textil. Se establecieron relaciones entre el desarrollo de este saber y otras dimensiones o áreas culturales donde se desenvuelve el habitante de este territorio: relaciones entre hacedores, prácticas, oficios, tradiciones, relaciones de género, entre otras.

Dinámica tecnológica

Se incluyeron preferentemente todos los elementos tecnológicos que componen la cadena operativa de la actividad (desde la esquila hasta la elaboración del producto final), para ver las relaciones y particularidades que tiene esta actividad patrimonial dentro de un sistema cultural. Se establecen relaciones entre: técnicas, prendas y usos, relevando la denominación local.

ANTECEDENTES

Hernán Gallego, el primer español en avistar Chiloé, en el año 1553, menciona que las islas que denominaron de los Coronados era tierra llana “...muy poblada de indios e bien vestidos de ropa de lana” (ms. 1553).

Por su parte, Ercilla quién llegó a la zona en febrero de 1558 como parte de la expedición de García Hurtado de Mendoza, describió el vestuario masculino en el Canto XXXVI de “La Araucana”:

*De manto, y floja túnica vestida.
La cabeza cubierta, y adornada
con un capelo en punta rematado...
...de fina lana de vellón rizada,
Y el rizo de colores variado,
quelozcano, y vistoso parecía
señal de ser el clima, y tierra fría
(1610: 437–438)*

Hasta la ocupación española de Chiloé (1567), la lana para el vestuario se obtenía del *chilihueque* u oveja de la tierra, seguramente hilada con husos, cuyas torteras se han encontrado en contextos arqueológicos (colección museo).

En 1558, Miguel de Goizueta, escribano de la expedición de Francisco Cortés Ojea y Juan Fernández Ladrillero, relata acerca de la forma en que se pastoreaban en la provincia de Ancud los por parte de la población Huilliche

...é tienen á seis, éá cuatro, éá ocho ovejas cada indio, é los
caciques á doce, éá quince, é a veinte; é solo una oveja atan, é
todas las otras ovejas andan sueltas tras ella, no meten en casa
más de las que son lanudas; las demás quedan en el prado
con la que atan en un palo que tienen hincado, cuales tienen
cada uno señaladas; y el que las hurtá, lo mata el cacique,
quejándose a él el que la pierde. (1558: 235).

Investigaciones recientes de ADN de restos óseos del sur de Chile han permitido identificar esta especie como guanaco (*Lama guanicoe*). (Becker, 1997).

Sobre la obtención de lana del guanaco en la provincia de Neuquén, Millan de Palavecino cita a un informante “...el cuero de éste era enterrado durante aproximadamente una semana, luego de lo cual se lo desenterraba y el pelo podía desprenderse con facilidad” (1960: 22–23). La misma autora menciona también que cuando recibían el cuero de un animal muerto, este se esquilaba con tijeras o arrancándole el pelo del cuero con las manos y al calor del fuego, si el animal estaba recién muerto, se obtenía el pelo a tirones.



Brouwer, 1643

El *chilihueque* fue rápidamente exterminado en el sur de Chile y reemplazado por una especie introducida desde Europa, la oveja.

Los corsarios holandeses describen por primera vez el telar con que tejían sus vestimentas los indígenas de Chiloé en 1643: “Estos habitantes de Chiloé hacen y tejen los géneros para sus vestidos, y son sobre todo las mujeres las que se ocupan de este trabajo, las que siempre llevan consigo su telar (que se arma fácilmente) para no quedar ociosas.” (Brouwer, 1646).

En 1553, Goizueta menciona para Chiloé un segundo grupo humano de nómadas canoeros, los Chono, que se diferenciaban culturalmente de los horticultores y pastores Huilliche, emparentados lingüísticamente con los Mapuche. Solo estos últimos fueron de interés para los españoles ya que al ser entregados en encomienda, estaban obligados a proveer a los españoles de productos. Por su parte, las dalcas de los grupos canoeros fueron el principal medio de transporte de los colonizadores en sus viajes de reconocimiento hasta el extremo sur del continente.

El sistema de encomienda implementado por los españoles debe ser visto como una velada forma de esclavitud, mediante el cual la población indígena debía pagar tributo al español en mano de obra, a través de la elaboración de productos, principalmente textiles y tablas.

Los corsarios holandeses que permanecieron en el archipiélago en 1643 relatan que los encomenderos de Chiloé ocupaban a los indígenas a su servicio “(...) en hacer camas y frazadas (...)” y que los productos traídos desde tierra firme se pagaban entre otros con “(...) tejidos y otros efectos de este género de variados colores (...)”, entre ellos ponchos y sobrecamas. El diario de viaje de los holandeses menciona

“(...) que en estas islas de Chiloé existen cerca de cien encomenderos, algunos de los cuales tienen 28 a 30 indígenas a su servicio, i los que menos de 5 a 6, los cuales les sirven como esclavos, ocupados en hacer camas, cubiertas, en la agricultura (...) en cuidar de las ovejas, que tienen en gran cantidad (...) Los españoles saben apropiarse de todo lo que tienen los indígenas, sin que reciban éstos por los servicios otra cosa que alimento, vestidos e instrucción en la religión cristiana (...)” (Brouwer, 1646).

Casi cien años más tarde del relato holandés de 1643, el marino inglés Byron (1742), describe todavía el maltrato y explotación de los indígenas “(...) los mantienen bajo tal sujeción, en una esclavitud tan laboriosa, a fuerza de castigos y malos tratamientos (...).” Según este marino inglés, desde Chiloé se comercializaban “(...) carpetas, colchas y ponchos” (Byron, 1901: 117), entre otros productos, con el resto de Chile y el Perú.

Cabe destacar que los textiles eran producto del trabajo de mujeres, como bien menciona a fines del siglo XVII el marino español José de Moraleda, quien hace referencia a la laboriosidad de las mujeres de Chiloé mencionando además que “La pereza domina con exceso a los hombres, y casi se puede decir que, oprobio del propio sexo, subsisten a expensas del sudor y fatigas que las mujeres emplean en los telares, sembrados y playas...”(2014: 214).

En el año 1782 se termina en Chiloé con el sistema de encomienda y por ende con la tributación en servicio personal de la población indígena. Con posterioridad, y hasta 1813, los indígenas continuaron obligados a pagar tributo a la corona, en especies como tablas de alerce y tejidos.

En 1790 “El indio paga cinco pesos por persona desde 18 años arriba hasta 52 (...) Cada pueblo tiene un número fijo de contribuyentes proporcionado al de los habitantes, y el alcalde está obligado presentar el importe aumente o disminuya la población (...). Este sistema, que se paga en dinero o especies, es considerado por el navegante italiano Malaspina “(...) equivalente de la servidumbre que tributaban a los criollos, que los tenían casi como esclavos en encomiendas trabajando para ellos sin lucro propio (2004: 270). Moraleda describe también

“Las manufacturas de industria de estos insulares y de que forman su comercio, tanto interior como exterior, consisten en la tablas de alerce dichas; los diez o doce mil jamones citados; de seis a ocho ponchos finos, de valor aquí de sesenta a ochenta pesos; de novecientos a mil de los que llaman toltenes, de valor de diez a doce pesos; cosa de dos mil bordillos, que el rey abona a peso en el cobro de tributos; cien colchas bordadas, de valor de ocho a nueve pesos (...)" (Moraleda, 2014: 223).

Como hemos visto, la vestimenta de los habitantes del archipiélago era originalmente fabricada con lana de *chilihueque* y posteriormente de oveja, seguramente en los telares simples que las mujeres llevaban consigo, a decir de los holandeses.

RESULTADOS

Acerca de la horizontalidad del Quelgwo

Sobre la época de contacto, Vásquez de Acuña postula que

(...) es muy posible que hubiesen tenido un primitivo telar para fabricar la tela de sus ropas, pero no se tienen noticias de cómo sería, pudiendo colegirse que poca variación habría con el usado en la actualidad, similar al araucano hasta en los nombres de sus diversas partes, pero distinto en su posición, ya que el de Chiloé es horizontal con cierta inclinación y el araucano vertical.

Por los holandeses sabemos que en 1643 el telar de Chiloé, se armaba fácilmente y las mujeres lo llevaban consigo.

Malaspina es el primero que describe aspectos técnicos del telar del archipiélago en 1790:

Las mujeres trabajan la lana, el lino y el poc o algodón que se coge, de que tejen los ponchos, bayetas, mantas, manteles, sabanillas ó sarga bastante buena, y sobre-camas bordadas; todo en telares los más sencillos que pueden darse.

El telar es una especie de bastidor cuadrilongo, formado de cuatro palos de dos varas de longitud, y una y cuarta de ancho. Cuelgan del techo dos peines que suben y bajan la urdimbre. Las tejedoras, que son dos en un mismo telar¹, meten á mano la trama de los hilos de varios colores para que formen las diversas labores. Esta máquina, recomendable por su poco costo y facilidad de su construcción, pide de parte del fabricante mucha paciencia y tiempo para los tejidos. (Malaspina, 1885).

Las primeras imágenes del *quelgwo* datan del siglo XIX y corresponden a dibujos realizados por artistas europeos que visitaron el archipiélago en ese siglo.

El primero es un bosquejo realizado por Conrad Martens, acuarelista inglés que visitó Chiloé junto a Darwin en 1834 (Cambridge University Library).



Mujer de Punta Arenas (Ancud) tejiendo en quelgwo.

¹ Es indispensable que participen dos personas en el proceso del urdido, pero cuando se trataba de piezas grandes era común que dos personas tejieran también juntas.

El segundo es un dibujo del pintor alemán Carl Alexander Simon (Museo Histórico Nacional).



Mujer tejiendo en quelgwo en la casa de Anselmo Millaculo, Cucao (Chonchi), 17 de enero de 1852.

“En realidad el indio Chilote conocía los telares de mano, y fabricaba la tela de sus vestidos. Burdo era el tejido; pero abrigaba tanto como las mejores pieles con que hoy se cubren nuestras damas” (Schwarzenberg, J. y Mutizabal, A., 1926: 63).

“De esos rudimentarios telares salen los fuertes e impermeables ponchos de abigarrados colores, las frazadas llenas de caprichosos dibujos, alfombras, fajas, sabanillas, ponchos, bordillas, alforjas, chamallas i las curiosas gorras sin viceras. De allí sale también en género negro i burdo, superior al barragan español, que llaman carro, con que se viste el campesino” (Weber, 1903: 117).

Según Ramírez,

“El quelgwo [kélyo] consiste en una estructura de madera, conformada por un marco rectangular con el que la labor se realiza horizontalmente sobre el piso. La posición de la forma de trabajo es, sin duda, el rasgo distintivo entre el telar de Chiloé y el de Cautín, por ejemplo. El telar de Cautín se apoya contra una pared, quedando en forma diagonal frente a la tejedora; el quelgwo de Chiloé lo hace horizontalmente sobre el suelo de la vivienda o en el patio de la casa. En este caso, la tejedora trabaja sentada sobre un piso muy bajo o simplemente arrodillada, posición que resulta fatigante luego de un par de horas de labor”.

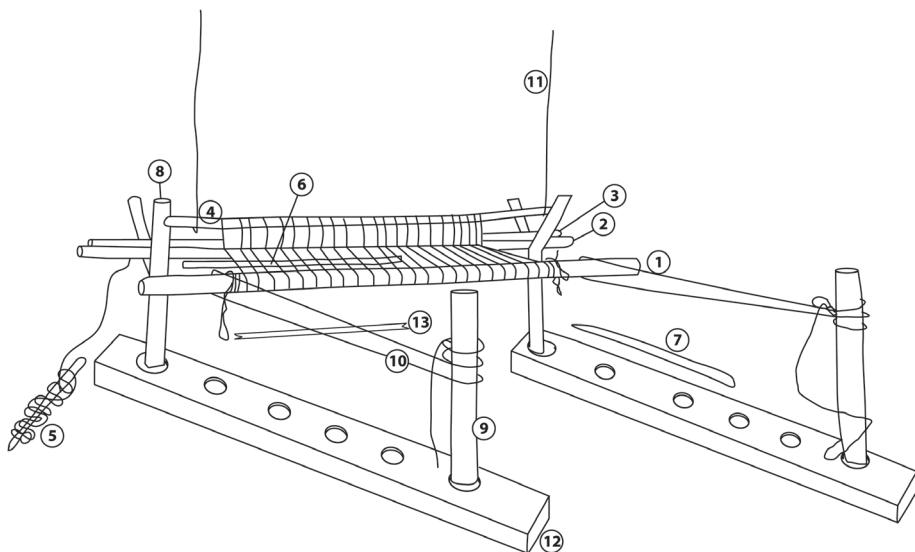
Existe un consenso entre las fuentes, en relación a la posición del *quelgwo*, que destaca la horizontalidad de los palos estructurales que actualmente lo conforman: vigas y *quelgwo*s. Esta horizontalidad hace que la tejedora accione su herramienta desde una posición perpendicular

al quelgwo, estando de rodillas o sentada. También hay acuerdo al momento de describir las prendas que se confeccionan principalmente para el abrigo de las personas y de las casas, tema que excede el alcance de este artículo.

A este consenso, se suman distintas denominaciones y descripciones que hablan del telar y de las partes que integran la herramienta.

El quelgwo y los elementos que lo conforman

En base a los registros de la memoria oral de las maestras tejederas entrevistadas, se elaboró el siguiente dibujo del *quelgwo* y sus partes.



QUELGWO

1. **QUELGWO INFERIOR.** Madera cilíndrica que tiende la urdimbre.
2. **QUELGWO SUPERIOR(ES).** Madera(s) cilíndrica(s) que tiende(n) la urdimbre.
3. **TRONCOL.** Tejido enrollado en *quelgwo*s superiores.
4. **TONÓN.** Caña que sujet a escogido del urdido.
5. **IHUELLE.** Varita cilíndrica con puntas redondeadas en sus extremos. En ella se enrolla la lana. Se utiliza para tejer la trama.
6. **PARAMPAHUE.** Tablita rectangular usada para cruzar los hilos de la urdiembre, haciendo que unas suban y otras bajen.
7. **ÑEREHUE.** Tablilla del mismo largo que el *parampahue*, utilizada para mantener las hebras levantadas y poder pasar el ihuelle con lana y así tejer la trama.
8. **CHAULLO.** Horcón que sujet a el *quelgwo*.
9. **ESTACA.** Pieza inferior en la que se amarra el *quelgwo*.
10. **SOGA DE TIRAR.** Soga de manila (*Phormium tenax*) utilizada para unir el *quelgwo* inferior con las estacas.
11. **PICHILHUE.** Soga de manila (*Phormium tenax*) utilizada para colgar el tonón.
12. **VIGA.** Pieza de madera donde se fijan los chaullos y estacas.
13. **VARALHUE.** Elemento de madera utilizado para mantener el ancho del tejido.

Diferentes autores escriben de diferentes formas el nombre del telar horizontal de Chiloé y sus partes (Álvarez Sotomayor, A., 1947; Cañas Pinochet, A., 1911; Cavada, F., 1910, 1914, 1921; Lenz, R., 1905–1910; Plath, O., 1973; Quintana, E., 1977; Tangol, 1967; Van Meurs, M., 2014, 2016; Vázquez de Acuña, I. 1960); no obstante, al no existir una investigación acabada sobre cómo escribir tales denominaciones, ni tampoco un consenso por parte de las comunidades indígenas del territorio sobre la normalización de la lengua a través de un grafemario, hemos decidido, por el momento, usar el castellano para tales denominaciones.

Quelgwo

Maderos cilíndricos de superficie lisa y suave que conforman la estructura del telar. En base a las fuentes gráficas y escritas estudiadas, se postula que originalmente se fijaban al suelo a través de estacas u *horcones*, *chaullo*, *chaulle* o *chahue*. Esto era posible en espacios con suelo de tierra, ya que los horcones —que tienen forma de Y—, se enterraban directamente al suelo.

Postulamos que los cambios en la arquitectura de los espacios domésticos, en este caso la incorporación del suelo de tablas, generaron la integración de las *vigas* a la estructura del quelgwo. Manteniéndose el uso de estacas y horcones.

La función de los *quelgwo*s es la de sostener la estructura de los hilos verticales o de urdimbre que forman parte de la tela que será confeccionada. Existe un *quelgwo* superior y otro inferior. El primero está instalado más cerca de la tejedora y, el segundo, a una distancia mayor, marcando además el largo del tejido.

“Las tejedoras buscan sus diferentes herramientas y comienzan a urdir, es decir a disponer los hilos verticales o estructurales de las piezas que conforman su tradición textil. Dependiendo de la dimensión o anchor de la prenda, se elegirán o clasificarán los quelgwo o palos horizontales. Dicen que los más largos son los usados para tejer las famosas y abrigadas frazadas. El anchor de la pieza, delimita la dimensión de los maderos horizontales, lo cual antiguamente era medido por varas. La acción de urdir es realizada por dos personas. Para el quelgwo, las mujeres o ayudantes están agachados o de rodillas, mirándose de frente en una orientación horizontal. Cada una o uno, desde el extremo que le tocó, va manipulando y tirando el ovillo” (Loayza, 2017: 62).

Troncol

Concepto que indica el acto de envolver o enrollar la tela tejida en la medida que se va avanzando en el acto de tejer. Esta acción permite, por una parte mantener la tensión en los hilos de urdimbre, como también ayuda a la tejedora a mantener el tejido lo más cercano a su cuerpo posible. Para realizar esta acción se utiliza un tercer quelgwo auxiliar, el que se ubica por debajo del quelgwo superior.

“De este modo se habla de un choncol, ‘una vuelta de tejido terminado’, o de dos choncoles, ‘dos vueltas’”(Ramírez, 1998–99: 1036).

Tonón o tononhue

Es un hilo que se sujet a una caña y que sirve para amarrar una selección de hilos de la urdimbre. Este escogido permite generar las capas o sistemas de hilos del tejido a telar.

Higüelle o igüeye

Es el palito donde se enrolla la lana que va pasando de un extremo a otro de la urdimbre, en el acto de tejer. Este palito tiene además la función de formar, junto a la tortera, la herramienta de hilado llamada tradicionalmente huso.

Parampawe, parranpahue, parampahue, perampahue

Tabla que se ubica en la parte inferior del telar y cuya función es marcar uno de los cruces que dan vida al movimiento de los sistemas de hilos de que se compone el tejido a telar. Esta tabla cumple un rol fundamental al momento de tejer tejidos complejos como el de *tres cañas*².

² La mayoría de los tejidos simples se realizan con dos sistemas de hilos. El inferior es accionado por la caña del tonón y, el superior es accionado por el parampawe. Este principio básico puede ser alterado con la incorporación de otros sistemas o capas de hilos. Estas nuevas capas presentan un escogido o selección de hilos distinto al realizado en la estructura textil básica y varía según la figura que se quiera lograr. Estos escogidos son accionados por otras cañas o palos que hacen también de tonón. Cada caña o palo (que en este caso son tres), se va levantando en el proceso de ir construyendo figuras o diseños como líneas diagonales y rombos (Loayza, 2017: 72). Se postula que este tipo de tejido tradicional recrea las telas fabricadas en telares industriales de más de un peine o lizo.

El concepto de peine o lizo corresponde al de tonon en el quelgwo.

Ñerehue, ñireo, neregüe, ñerewe o ñirehue.

También denominado por su funcionalidad como fijador o afijador.

“Este palo que presenta una forma de bote, con puntas pronunciadas o cortadas y, con un cuerpo con menor diámetro en el lado que se tiene contacto con la lana, era casi exclusivamente de luma, ya que la dureza de esta madera facilita la función que tiene esta herramienta, que es, apretar el tejido. (...) Otro dato interesante es que, por el lado que apreta o golpea la trama tejedora, presenta una textura tipo serrucho, lo que habla del cómo el constante contacto de ésta con la lana o los hilos del telar, va modificando su forma y dejando una huella de uso” (Loayza, 2017: 27).

Este palo presenta diferentes tamaños dependiendo de la prenda que se tejerá.

Estacas

Enterradas en el suelo o fijadas en los orificios de los maderos estructurales denominados vigas, es que se ha registrado este elemento. La función que tienen es la de sostener los quelgwoes, mediante tientos de cuero, sogas de fibra vegetal o hilados gruesos. Las estacas que sostienen el quelgwo inferior son amarradas por la denominada *soga de tirar*.

Se registran en mayor medida sosteniendo al quelgwo inferior, o sea al palo que está a mayor distancia de la tejedora. Sin embargo Martens dibujó en Punta un telar quelgwo fijado con cuatro estacas al suelo en 1834 (ver más arriba).

Pichilgue, piquihueo pichilhue

Cuerda elaborada antiguamente de fibras vegetales, cuya función es la de sujetar y fijar la caña del tonón o tononweal punto más alto y accesible del espacio donde se teje (techo, árbol, entre otros). Vazquez de Acuña (1960:54) registra un quelgwodonde esta cuerda se fija a una viga estructural ubicada perpendicularmente a las vigas horizontales del suelo, por lo que su posición es diagonal.

Vigas

“Son los maderos verticales que van botados al suelo y, que sostienen las estacas o chaullos a los que se amarran los quelgos o palos horizontales, donde se instala la tela que será tejida. Presentan distintos orificios que permiten poner las estacas eirlas moviendo en la medida que se avanza en la confección del tejido” (Loayza, 2017:32).

Como se mencionó, su uso responde a cambios arquitectónicos, en este caso la construcción de pisos de madera que reemplazan el suelo de tierra.

Varalhue, varralhue, o baralhue

Palo de madero auxiliar o vara que permite ir manteniendo el ancho del tejido en la medida que se avanza. Se pone por debajo de la tela y se engancha a los extremos (Loayza, 2017: 33). Su postula que la denominación de esta pieza, proviene del concepto español “vara”, medida de longitud utilizada tradicionalmente en Chiloé.

CONCLUSIÓN

A través del proyecto FAIP, denominado *Reconstrucción de la memoria textil del archipiélago de Chiloé y su área de influencia*, ejecutado durante el año 2016, se pudo caracterizar la práctica textil en base a distintas dimensiones de análisis que permitieron conocer tanto la historia del oficio como los aspectos tecnológicos asociados a la cadena productiva de este oficio.

La zona de estudio dentro de la provincia de Chiloé, abordo las comunas de Ancud, Quemchi, Achao, Dalcahue, Castro, Chonchi, Queilén y Quellón. A estos territorios se sumaron, al norte del canal de Chacao, las comunas de Maullín y Calbuco, pertenecientes a la Provincia de Llanquihue. Dentro de la Provincia de Palena, se consideró la costa de la Comuna de Chaitén. Finalmente y aunque esté ubicada en la Región de Aysén, Comuna de Melinka en el Archipiélago de las Guaytacas.

La gran mayoría de los territorios en estudio, a partir de la voz de las maestras tejedoras, se reconocieron como parte de la cultura chilota y en específico, con un origen indígena común, relacionado a la cultura Huilliche.

Como se puede apreciar, los elementos que conforman el quelgwo o telar horizontal de Chiloé son principalmente de filiación mapuche, con influencia del español.

En base a estos antecedentes, el estudio de los orígenes del telar quelgwo, nos llevó a buscar la relación con el tejido a telar en la cultura Mapuche. Esta relación se expresa en la mayoría de las denominaciones de las diferentes partes estructurales del telar mapuche o wuitral. Para Joseph (1931), los palos horizontales que reciben los hilos de la urdimbre se llaman *quilvo o colohe*. Reconoce la existencia de un tonón, planteando *que sirve para atraer la mitad de los hilos hacia la tejedora*. Por otra parte identifica la existencia del ñerehue al caracterizar la herramienta que aprieta el tejido. Otros autores coinciden con lo descripto por Joseph.

Lenz (1905–1910:664) no encuentra una etimología aceptable, pues esta voz no aparece documentada en los diccionarios especializados, pero considera que quelou es étnimo satisfactorio del mapudungun para quelgo o “quilvo, ‘los cuatro palos del telar que se usa en la industria casera’; en algunas partes solo los dos palos horizontales. Los verticales se llaman entonces largueros (Ramírez, 1998–1999:1033).

El concepto que no aparece en la bibliografía chilena revisada para la zona Mapuche (Alvarado 1998, 1999), Joseph (1931), Mege (1990), Lira (1999) es el de parampahue. Esta herramienta es caracterizada por las maestras de la zona de estudio, como la tabla encargada de separar sistemas de hilos escogidos en la parte inferior del telar. Es una pieza fundamental que permite aplicar técnicas textiles complejas como el tejido de tres cañas.

Chertudi y Nardi (1961) investigaron los tejidos Araucanos y encontraron referencias bibliográficas al uso de un telar horizontal con cuatro estacas. Moesbach relata que “los cinturones de hombres y mujeres, las vendas para la cabeza y la faja antigua para las huahuas se tejían en telares tendidos a lo largo del suelo” (1961: 115) y Cooper (1946) refuerza esta idea mencionando el uso de un telar tendido horizontalmente en el suelo para confeccionar cintos y fajas.

En las pampas argentinas se reconoce la existencia de un “telar para tejido pampa” que podría corresponder con el mencionado anteriormente. Según Méndez (2009), este telar fue descrito por varios antropólogos, estudiosos, viajeros y aborígenes de otros tiempos (Kermes, 1893; Joseph, 1931; Moesbach, 1931; Taillard, 1949; Millan, 1960; Chertudi y Nardi, 1961) quienes afirmaban que la urdimbre era horizontal y se ubicaba alrededor de palitos clavados en el suelo, siendo el paso de la trama vertical.

Chertudi y Nardi (1961) plantean que existirían telares horizontales en América cuya dispersión habría de ser estudiada “(...) el *de cintura*, el *fijo a estacas* y el *horizontal con lizo estático* (estacionario o apoyado)”. (p 105). Este último, cuyo lizo³ “(...) está fijado mediante dos estacas ubicadas en el centro del telar (...)” podría tener afinidad con el quelgwo, pero no ha sido documentado entre los Mapuche.

Estos hallazgos de posibles relaciones entre las diferentes tradiciones textiles, en cuanto a la herramienta y su posición (horizontal-vertical), abren un área de investigación. Los estudios regionales, en este caso, los realizados por el Museo Regional de Ancud, aportan nuevos antecedentes.

Las imágenes de Martens y Simon en Chiloé, que muestran a mujeres tejiendo en quelgwo, grafican una manera de tejer similar a la practicada en el área andina mediante el telar de cuatro estacas. Este telar también presenta una orientación horizontal y está conformado por dos travesaños paralelos, fijados al suelo por estacas.



Pellegrini, 1841

³ Lizo: concepto que corresponde al tonon del quelgwo.

El telar de cuatro estacas, al igual que el de las imágenes estudiadas en las dos fuentes citadas, carece de palos verticales o vigas, y es usado para tejer prendas de mayor dimensión que las elaboradas mediante el telar de cintura andino tradicional. Este último telar, es usado para confeccionar prendas de como cinturones o fajas. En su extremo más lejano a la tejedora, se amarra a un punto fijo, que sirve de soporte. El otro soporte lo da la zona lumbar de la tejedora, quién se convierte en parte fundamental de la estructura ya que es el movimiento de su cuerpo el que permite el acto de tejer.

En todas estas formas de tejido, el cuerpo de la tejedora ocupa una posición cercana a la herramienta, arrodillada o sentada en el suelo con las piernas estiradas. Con esta postura, la mujer prolonga su cuerpo horizontalmente en el telar.

El territorio de estudio, archipiélago de Chiloé y su área de influencia, tiene en su origen una vertiente Mapuche-Hullache. A pesar de esto, en la práctica textil nos enfrentamos a un tipo de herramienta que no da cuenta de la tradición vertical del huítal Mapuche, aunque la mayoría de las denominaciones de las partes de ambos tipos de telares coincidan.

Aunque este artículo no tiene por objetivo discutir las técnicas textiles, concordamos con Millan de Palavecino, en que más allá de la posición horizontal o vertical de la herramienta, existe un sustrato técnico compartido. Esta autora plantea: *la diferencia entre telar vertical y telar horizontal (...), carece de sentido técnico. Se trata de colocar vertical u horizontalmente el bastidor de maderas delgadas o gruesas (travesaños), más ello no afecta de ninguna manera al sistema de entrecruzamiento de los planos de hilos de la urdimbre o del tramo, porque en ellos los hilos de la urdimbre, están colocados con el sistema de cruce que afecta la forma de un ocho alargado, y que tiene por fin dar una ubicación justa a cada hilo dentro de una organización de muchos de ellos. (...) Puede decirse, eso sí, que en algunas regiones prevalece la costumbre de parar el bastidor y en otras, la de colocarlo en posición horizontal* (1963:446).

La reconstrucción de la memoria textil, nos permite plantear que la presencia de la tradición textil del telar quelgwo sigue vigente en toda el área de estudio. Si bien es innegable la pérdida de conocimiento en las nuevas generaciones, las mujeres mayores, que en algún momento fueron protagonistas de este oficio, aún atesoran tejidos hechos en épocas pasadas, cuando la actividad era vital para la economía familiar. Con las prendas tejidas, abrigaban a los miembros de sus familias y abrigaban la casa, pero también tejían piezas para otros, las que eran vendidas o intercambiadas por otros productos.

En algunos casos nos encontramos con maestras que aún tejen en su quelgwo, como en la Isla Tranqui, la isla Quehui, las localidades de la Comuna de Quemchi, la costa de Chaitén, la isla Quinchao y en la Comuna de Ancud. En estos casos, se trata de tejendeadas que además de realizar las tareas tradicionales de la mujer chilotá (trabajar la huerta, marisca, ordeñar, picar leña, cocinar, etc), tejen con un fin comercial.

En aquellos lugares donde hoy en día no se teje a quelgwo, existe entre aquellas que lo hicieron, una memoria viva y emocional vinculada al rol y la valoración positiva que le

dan a su pasado como tejedoras. Atesoran parte de las herramientas en sus casas, guardan principalmente los quelwos y algunas herramientas auxiliares como el ñerehue y el parampahue.

De las tareas relacionadas con la práctica textil, solamente se mantiene la hiladura. Esto, incluso en lugares de la Comuna de Melinka, donde las mujeres tienen que comprar la lana para hilar.

La búsqueda de mujeres tejedoras de quelgwo en los territorios de estudios, dio cuenta de un origen chilote e indígena. Tanto ellas como sus mayores, especialmente en la Costa de Chaitén, Melinka y en los territorios ubicados al norte del canal de Chacao, provenían del archipiélago. La descendencia de las últimas mujeres que tejieron, en las zonas de influencia cultural de Chiloé, practican el tejido en muchos casos bajo formatos modernos y en la mayoría de los casos desarraigados de la cultura local. A través de capacitaciones, las Municipalidades han introducido, por ejemplo, el telar de clavo y el huitral. Cabe mencionar aquí experiencias reconfortantes como las capacitaciones de maestras tejedoras en quelgwo realizadas en las zonas rurales y territorios insulares por la I Municipalidad de Quemchi y procesos similares gestionados en la zona costera de la Comuna de Cahitén.

A pesar de esta realidad, este proyecto permitió gatillar memorias en las mujeres mayores; generando interés en sus familias y especialmente, en las mujeres más jóvenes.

En relación a la herramienta, apoyamos lo planteado por Lenz, en cuanto a que la palabra quelgwo, provendría de la palabra mapuche quilvo, que es parte estructural del huitral mapuche. En este sentido, el resto de las denominaciones de las partes del telar quelgwo son compartidas con el telar vertical, menos la herramienta llamada parampahue. Esta palabra si bien denota un origen Mapuche, no está presente en la bibliografía que describe el telar huitral y sus partes.

El parampahue, es para la tecnología textil chilota, de suma importancia. Debe profundizarse el estudio de su función y su relación con las técnicas textiles más complejas, en especial el tejido de tres cañas, tan usado en el pasado para la confección de los chales, pantalones tradicionales del hombre y otros.

Se hace necesario también realizar estudios sobre el origen del quelgwo y su posición horizontal. Si bien la posición de la herramienta no influye en el desarrollo tecnológico de la actividad textil, el estudio de la horizontalidad podrá aportar al conocimiento de las influencias culturales entre diferentes zonas geográficas, en este caso, Andes Centrales-Chiloé.

Finalmente, mediante este proyecto se pudo identificar al quelgwo como un elemento diagnóstico, presente en el área de influencia cultural de Chiloé.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, M., (1998). Recursos y procedimientos expresivos en el universo textil mapuche: una estética para el adorno. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79858.html>. Accedido en 26/10/2016.
- (1999). La tradición textil mapuche y el arte del tejido. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79862.html>. Accedido en 26/10/2016.
- Álvarez, A., (1947). *Vocablos y Modismos del lenguaje de Chiloé*. Anales de la Universidad de Chile. Pág. 69–171.
- Barrientos, P., (2013). *Historia de Chiloé*. 1ra Edición, 1932. Imprenta La Provincia. 2da Edición, 1949. Imprenta La Cruz del Sur. 3a Edición, 2013. Ancud. Ediciones Museo Regional de Ancud.
- Becker, Cristian. 1997 “*Los antiguos mochanos, cómo interactuaron con la fauna que hallaron y llevaron a la isla*”. En “La Isla de las Palabras Rotas” Compiladores Daniel Quiroz y Marco Sánchez, Colección Antropología, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Biblioteca Nacional, pp 159–167, Santiago.
- Brouwer, E., (1646). *Diario y narración histórica del viaje ejecutado desde el Este del estrecho de Le Maire hacia las costas chilenas, al mando del general Hendrick Brouwer, en los años 1643, comprendiendo las propiedades, el comercio y las costumbres de los chilenos*. Amsterdam.
- Cañas Pinochet, A., (1911). *Estudios de la lengua Velyche*. Publicación del IV Congreso Científico, Trabajos de la II Sección, Vol. XI, U. de Chile.
- Cavada, F., (1910). *Apuntes para un vocabulario*. Provincialismos de Chiloé. Punta Arenas. (1914). *Chiloé y los chilotes*. Estudios de folklore y llingüística- de la provincia de Chiloé. (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve Reseña Histórica del Archipiélago. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Chertudi, S y Ricardo L.J. Nardi. (1961). “Tejidos araucanos de la Argentina”. En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigación Folklórica*. T 2: 97–182. Buenos Aires.
- Cooper, J.M., ‘The Araucanians’, en: Steward, J.H. (ed.), *Handbook of South American Indians*, Bureau of American Ethnology, (143) vol. 2, pp 687–760, Washington, 1946.
- Ercilla, A. de, (1610). Primera, segunda y tercera parte de la araucana de D. Alonso de Ercilla y Zuñiga (...), Madrid, en Casa de Juan de la Cuesta.
- Gallego, Ms. (1553) En: The Kraus Collection. www.araucoorg/SAPEREAUDE/terraaustral-lincognita/interiordelapatagonia/gallego/html. Consultado 4/10/2016.
- Goizuela, M. de, (1558). En: Francisco Cortés Ojea. Colección de Documentos Inéditos, 1901, p 201.
- Joseph, C., (1931). Los tejidos araucanos. Padre las Casas: Imprenta San Francisco.
- Lira, M., (1999). *Recuperación de las tecnologías textiles Mapuches y su aplicación al arte Contemporáneo*. Proyecto Fondart, Universidad de Chile, Facultad de artes, Departamento de artes plásticas, Santiago, Chile.
- Loayza, C.; (2017). *Memorias textiles de la provincia de Palena: un patrimonio vivo de costa y de cordillera*. Puerto Montt. Imprenta Gráfica Andina.
- Malaspina, A. y Bustamante y Guerra, J., (1885). Viaje político-científico alrededor del mundo por las Corbetas Descubierta y Atrevida al mando de los capitanes de navío (...) desde

- 1789 a 1794. Madrid, Imprenta de la viuda e hijos de Abienzo.
- Mege, P., (1990). *Arte Textil Mapuche*. Santiago de Chile, Chile, Museo chileno de Arte Precolombino.
- Méndez, P. M., (2009). AIBR *Revista de antropología iberoamericana*. [Www.aibr.org](http://www.aibr.org). Volumen 4, numero 1, enero abril. Pp 11–53, Madrid Antropologos Iberoamericanos en red.
- Millaldeo, C., (2003). Presencia indígena en Aisén. En: *Actas Seminario Un encuentro con nuestra historia*. Serie de Anales del Centenario de Aisén (pp 84–94).Casa de la Cultura-Municipalidad de Coyhaique. Coyhaique
- Millán de Palavecino, M.D., (1963). “Área de expansión del tejido araucano”. En: *Separata del Congreso del Área Araucana Argentina (413–448)*. San Martín de los Andes, Neuquén.
- Moraleda J. de, (2014), *Diarios de navegación a Chiloé, archipiélago de los Chonos y costa occidental de la Patagonia (1786–1796)*, Temuco, Ofki editores.
- Museo Regional de Ancud, (2006). *Catálogo de exposición temporal “Textiles de Chiloé”*, Sala Challanco, Ancud, Chile.
- O'Donnell H., (1990) *El viaje a Chiloé de José de Moraleda (1787–1790)*. Madrid, Editorial Naval.
- Pellegrini, C. H., (1841). Recuerdos del Río de la Plata”. Buenos Aires, Litografía de Las Artes, 1841.
- Plath, O., (1973). *Arte Tradicional de Chiloé*, Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, Santiago de Chile. Cuadernos de Divulgación Nº3.
- Quintana de García, E., (1977). *Voces del archipiélago*. Vocabulario chilote.
- Schwarzenberg, J. y Mutizabal, A
- Tangol, N., (1967). *Diccionario Etimológico Chilote*. Editorial nacimiento. Primera y segunda edición.
- Tortera (en exhibición), Museo Regional de Ancud, Ancud., Colección textiles de Chiloé.
- Urbina, X., (2014). *Fuentes para la Historia de la Patagonia Occidental en el período colonial. Primera parte: siglos XVI y XVII*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Van Meurs, M., (2014). *Conrad Martens en Chiloé, 1834*. Editorial Museo Regional de Ancud.
- (2016). *Carl Alexander Simon en Chiloé, 1852*. Editorial Museo Regional de Ancud.
- Vázquez de Acuña, I., (1960). *Artesanía Textil de Chiloé*. Boletín Americanista 4, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, pp 49–61.
- Sagredo R., J. I. González y J. Compán (2016), *La política en el espacio. Atlas histórico de las divisiones político-administrativas de Chile 1810–1940*. Santiago.

ANNEMARIKE VAN MEURS

Investigadora Responsable

Magíster en Arqueología e historia de las culturas de América Indígena,
Universidad de Leiden
Directora Museo Regional de Ancud

CARLA LOAYZA CHARAD

Investigadora independiente

Magíster en Estudios Sociales y Políticos Latinoamericanos,
ILADES – Universidad Alberto Hurtado

INFORME:**INFLEXIONES DE LA MEMORIA LOCAL: EL TRÁNSITO DESDE EL FOLCLORE HACIA EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL. NUEVAS METODOLOGÍAS DESDE LA DIBAM****INTRODUCCIÓN**

El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares ha sido la unidad de la Biblioteca Nacional que ha asumido desde 1992 la labor de documentar las expresiones de la cultura tradicional y popular, siendo una instancia de vanguardia en estas materias en nuestro país. Los materiales conservados en esta sección dan cuenta de su misión y objetivos, centrado en la gestión documental: “Su misión es recopilar, preservar, investigar y difundir expresiones asociadas a la cultura tradicional y popular de Chile contenidas en diversos soportes, con el fin de posibilitar el acceso a estos documentos a los usuarios que deseen conocer, comprender y valorar estas manifestaciones”. El quehacer de ALOTP, relacionado principalmente con tareas de recopilación y registro, se puede enmarcar de manera amplia en las definiciones y metodologías del folclore como disciplina, pero por otra parte, las relaciones que ha mantenido durante años con cultores, artesanos y artistas populares acercaría su labor a lo que en la actualidad se engloba en el concepto de patrimonio cultural inmaterial, en donde la dimensión comunitaria en el desarrollo de las expresiones es más importante que la sola dimensión práctica o material de estas manifestaciones.

Estos nuevos alcances conceptuales y metodológicos se han desarrollado en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en los últimos años, en los que se ha pasado de la dimensión material de la conservación del patrimonio —centrada en colecciones de objetos— al trabajo con las comunidades. En Contenidos Locales, iniciativa del programa BiblioRedes, es posible ver el cambio de paradigma. Esta plataforma dinámica y colaborativa funciona en torno a la creación y difusión de contenidos digitales desarrollados y compartidos por los habitantes del territorio nacional, fundamentalmente a través de sus bibliotecas públicas. Sus objetivos son la búsqueda constante del fortalecimiento de las comunidades —poniendo en juego una multiplicidad de miradas, genuinas y diversas, tradicionales y recientes que, a través de la tecnología, interpreten culturalmente el territorio nacional— y la transformación de las bibliotecas en centros de recopilación y creación colectiva de su acervo cultural que pretende expandirse hacia toda la comunidad.

PROBLEMA DE ESTUDIO

El patrimonio cultural inmaterial (PCI) se conceptualizó como una categoría dentro de los bienes culturales establecidos por la UNESCO a partir de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, recogiendo en su definición años de reflexión en torno a la consideración de otros aspectos que caracterizan ciertas manifestaciones desarrolladas por las comunidades, que dan cuenta de una cultura dinámica que recrea constantemente un

acervo colectivo. Anterior a esa fecha, era frecuente en Chile, y en otros países, el uso del término folclor para referirse a este tipo de expresiones, pero la definición misma de este concepto, y sobre todo sus metodologías disciplinarias, evidenciaron su poca efectividad para problematizar su dimensión social.

Un conjunto documental inédito conservado en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares (ALOTP), que consiste en recopilaciones sobre expresiones culturales locales enviadas desde bibliotecas públicas del país, daría cuenta que su producción debe tanto a una concepción clásica de lo que se entiende por folclor como de un incipiente trabajo más colectivo y participativo de parte de las comunidades, reflejado en la labor de estas bibliotecas. Además, se inserta en un punto de inflexión que refleja los cambios que en materia cultural se estaban produciendo en nuestro país, en un contexto de post-dictadura, y en el ámbito internacional, materializado en los lineamientos de la UNESCO. El propósito de este proyecto es problematizar el concepto de folclor, en el entendido que habría sido el marco teórico que guió los primeros trabajos de estudio en torno a las manifestaciones culturales comunitarias y locales, para ponerlo en revisión y relación con el nuevo paradigma conceptual que a nivel mundial se ocupa de estos bienes culturales, el de patrimonio cultural inmaterial. Nuevas instancias surgidas desde la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), como Contenidos Locales, serían depositarias de este nuevo paradigma.

La hipótesis de trabajo del proyecto de investigación supone que la revisión de un conjunto documental inédito de ALOTP da cuenta del uso del término folclor para conceptualizar las expresiones tradicionales de las culturas locales. Sin embargo, el carácter complejo de estas expresiones ha requerido no solamente emplear nuevos términos como el de patrimonio cultural inmaterial, sino también involucrar de manera más activa a las comunidades en la gestión de sus propios patrimonios incidiendo, así, en el trabajo de esta unidad de la DIBAM como en otras más que han surgido en los últimos años.

El objetivo general del proyecto es poner en valor el conjunto documental inédito de ALOTP y relacionarlo con el actual trabajo colaborativo de Contenidos Locales —a través de la descripción de ambos acervos—, en tanto estas iniciativas dan cuenta del desplazamiento conceptual desde el uso del término folclor al de patrimonio cultural inmaterial al interior de la DIBAM. De esta manera se aborda no solo el problema antes expuesto, también se generan instancias de difusión de sus resultados a diferentes niveles y orientadas a personas de diversas edades, para contribuir a la comprensión, y proyección, del trabajo que la institución realiza en materia patrimonial.

METODOLOGÍA

El proyecto fue desarrollado en tres etapas de trabajo. La primera parte se centró en un trabajo de descripción y análisis de los objetos de estudio definidos, la colección inédita “Los tesoros de nuestro folklore” conservada desde el año 1994 en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares y los sitios ingresados desde el 2009 hasta la actualidad a Contenidos Locales, utilizando como marco teórico la clasificación de la ciencia del folclor propuesta

por el investigador brasileño Paulo de Carvalho-Neto (1989) y la conceptualización y clasificación de patrimonio cultural inmaterial desarrollada por la UNESCO (2003). De esta manera se pudo realizar la comparación entre los dos grupos de documentos, en el entendido de que se originaron bajo paradigmas conceptuales diferentes pero por comunidades similares, y obtener conclusiones respecto a su cercanía o lejanía de los términos folclore y patrimonio cultural inmaterial.

De manera paralela, se realizó una revisión bibliográfica de los conceptos estudiados, su problematización en el ámbito internacional, con énfasis en Latinoamérica y en específico en nuestro país, con lo que se dio el marco para el estudio de los documentos.

Una segunda etapa consistió en la realización de múltiples conversaciones y entrevistas a Micaela Navarrete, creadora del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares y gestora de la convocatoria realizada a los encargados de bibliotecas públicas que dio origen a la colección “Los tesoros de nuestro folklore”, así como la revisión de los principales lineamientos de la DIBAM en el trabajo del patrimonio cultural, en especial en Contenidos Locales.

Por último, se realizó un análisis tanto de la bibliografía como del trabajo de la institución con el objetivo de identificar las conceptualizaciones utilizadas, y se los confrontó con los documentos analizados.

RESULTADOS

Los resultados de este proyecto se relacionan con la investigación propiamente tal y sus formas de difusión. En cuanto a la investigación, se logró estudiar el origen y desarrollo conceptual de los términos analizados, “folclore” y “patrimonio cultural inmaterial”, identificando y confrontando autores y/o instituciones en el ámbito internacional y en específico en Chile. Luego, con este marco teórico, se realizó una revisión y comparación de los documentos generados o gestionados en las bibliotecas públicas, con el fin de obtener conclusiones en cuanto al paradigma conceptual que delineó su trabajo y relacionarlo con los ejes programáticos actuales de la DIBAM.

La realización del proyecto nos ha permitido comprobar que, además de los conceptos analizados, se ponen en juego otros, centrales o periféricos, que enriquecen e influyen en el grado de profundidad de la investigación, resultando, también, en una multiplicidad de miradas desde las cuales se puede abordar el problema de estudio. Factores como la modernidad, el nacionalismo, la identidad, la transnacionalización, la globalización y la diversidad cultural, entre otros, aparecen recurrentemente en la bibliografía; el énfasis en cualquiera de ellos puede dar origen a otros estudios por lo que en el presente informe hemos decidido enfocarnos en la problematización del folclore y del patrimonio cultural inmaterial. Fue necesario detenerse, sí, en unas categorías que se podrían considerar intermedias entre estos dos conceptos, “cultura popular” y “cultura tradicional”, importantes en el contexto latinoamericano y en este estudio en específico. Por otra parte, las nociones de conservación, preservación y salvaguardia derivan como acciones metodológicas en el estudio y/o gestión de las manifestaciones culturales y las

comunidades que las practican, los que son definidos solo en cuanto constituyen paradigmas programáticos en el contexto institucional pero no son mayormente desarrollados.

En la práctica, esto ha decantado en la realización de estudios específicos (documentos de trabajo) realizados por los investigadores Manuel Guevara y Karen Donoso, abriendo la posibilidad de seguir trabajándolos en un futuro cercano. De forma inmediata, se realizará un sitio en la página de Memoria Chilena, la que por su formato digital estará dirigido a un público amplio que brindará la oportunidad de conocer y consultar la mayoría de los documentos analizados correspondientes a “Los Tesoros de Nuestro Folklore” que fueron digitalizados en el marco de este proyecto.

Otro de los productos de difusión es una publicación digital dirigida a niños en edades pre-escolar y escolar, realizada con el apoyo de Chile para Niños de Memoria Chilena, sitio donde se alojará este producto descargable para ponerlo a libre disposición de los usuarios que, promoviendo un marco educativo y lúdico, se acompaña de una serie de ilustraciones que buscan ser una interpretación visual de las temáticas y conceptos abordados (imágenes 5 y 6). Para su contenido se seleccionaron expresiones y tradiciones orales tales como leyendas, adivinanzas y canciones recopiladas en los documentos inéditos, las que se presentan y definen enmarcándolas en el concepto de patrimonio cultural inmaterial que, además de ser el término en boga tanto en Chile como en el extranjero, permite enseñar a los niños y niñas una dimensión dinámica de la cultura, enfocada en las comunidades y sus manifestaciones colectivas.

Para la realización de esta investigación se adquirió material bibliográfico de autores internacionales que desarrollan el tema de la cultura en un amplio espectro, con énfasis en los procesos de globalización y su relación con la identidad y diversidad, entre otros temas. Estos libros quedarán para la consulta en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

Por último, señalar que el desarrollo de este proyecto nos ha permitido continuar y en algunos casos comenzar un fructífero trabajo en conjunto entre diferentes unidades de la DIBAM. Dentro de la Biblioteca Nacional, el trabajo entre el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares y Memoria Chilena ha sido constante; entre el Archivo y Contenidos Locales de BiblioRedes, por otra parte, se abren oportunidades para seguir realizando proyectos a futuro. A continuación, se presentan y desarrollan las principales líneas de la investigación, los resultados teóricos alcanzados y su aplicación al análisis documental.

1. Folclore y Patrimonio Cultural Inmaterial

Desde que la palabra “folklore” hizo su aparición, utilizada en 1846 por el arqueólogo inglés William John Thoms al unir las palabras *folk*—pueblo o gente—y *lore*—saber, conocimiento—, su aceptación, conceptualización y evolución siguió por muchos años. El término se oficializa con la fundación de la Folklore Society en Londres, Inglaterra, en 1878; en Estados Unidos, en 1888 se funda la American Folklore Society; y en América Latina, hacia fines del siglo XIX se dan las primeras discusiones acerca de la necesidad o conveniencia de establecer el

folclore¹ como disciplina científica, fundándose en 1909 la Sociedad del Folklore Chileno, considerada la primera en su tipo en la región (Pereira, 1951, p 11).

No obstante, desde sus inicios este concepto fue debatido, aceptado con reticencias o no aceptado del todo en ciertos países, en especial los que contaban con experiencia en los estudios sobre los “conocimientos del pueblo”, como literal y básicamente se puede traducir la palabra folclore. El Folclore ha tenido muchas definiciones dependiendo de autores, escuelas o corrientes y su proceso de sistematización como disciplina se llevó a cabo de manera desigual, tanto en la profundidad de la reflexión teórica como en los estudios prácticos, pudiendo distinguirse tendencias de acuerdo a investigadores y/o académicos (Corso, 1966; Blache, 1983). De manera general, las discusiones se dieron en torno a la definición, o más bien delimitación, del “folk” —el grupo humano— y la definición del “lore” —los conocimientos o expresiones—, con el fin de identificar el objeto de estudio. Como característica común se dio que, aún cuando se llegara al objeto de estudio a través de la delimitación del *folk*, las investigaciones ponían el acento en los hechos más que en las personas o comunidades que los practicaban, y la recolección era la principal labor de los investigadores. En la revisión histórica que del concepto, sus principales teóricos, estudiosos y escuelas realizó el autor italiano Raffaele Corso en la primera mitad del siglo XX, define “Folklore” como “El estudio de las tradiciones populares” enunciando más adelante que éstas serían “la vida popular de la ciudad y del campo, y de las leyendas y costumbres de las clases humildes” (Corso, 1966, p 1). Años después, Paulo de Carvalho Neto, estudioso del folclore en América Latina, define la “Ciencia folklórica” como la que “estudia el hecho folklórico” (1989, p 49), definiendo, a su vez, “Hecho folklórico” como “El hecho social que se caracteriza, principalmente, por ser anónimo y no-institucionalizado² y, eventualmente, por ser antiguo, funcional y prelógico” (1989, pp 118–119).

Este concepto también ha sido revisado en el ámbito internacional, en congresos³ y encuentros apoyados por instituciones culturales, con el objetivo de proseguir en su definición y por la necesidad de enfrentar nuevos desafíos relacionados con la conservación de las expresiones folclóricas y su posible protección jurídica, como ya se hacía con el patrimonio cultural, casi siempre enfocado en manifestaciones materiales, en el marco de las disposiciones de la UNESCO⁴. En 1973, el gobierno de Bolivia hizo una petición especial a este organismo de las Naciones Unidas para que los bienes culturales folclóricos se incluyeran dentro de la Convención Universal sobre Derecho de Autor y así lograr su protección legal (Guevara, 2011). Esta solicitud en específico no prosperó pero sí dio paso a una serie de reuniones con el objetivo de seguir discutiendo este concepto en el contexto de ésta y otras complejidades emanadas de

1 Para el desarrollo de este informe se utilizará la voz “folclore”, versión castellanizada de la palabra *folklore* que la Real Academia Española incluyó en la vigésima versión de su Diccionario, el año 1984. Se respetará, no obstante, las formas que utilicen los autores citados, las instituciones mencionadas y/o como se encuentre escrita en los documentos y libros.

2 En realidad debería decir “no-institucionalizado”, concepto que define más adelante en su diccionario: “Espontáneo. Condición indispensable del hecho folklórico. Expresión tomada a la Pedagogía y aplicada al aprendizaje no organizado, no dirigido y no graduado. Por esta vía se transmite el folklore: la de lo no oficial, no universitario, no aristocrático...” (Carvalho-Neto, 1989, p 153)

3 El primer Congreso Internacional de Folklore se realizó en París, Francia, en 1889; en Latinoamérica se realizó otro congreso internacional en Buenos Aires, Argentina, en 1960.

4 A través de varias Convenciones, siendo la más importante en esta materia la del año 1972, Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural.

nuevos procesos sociales que repercutían en el ámbito internacional, principalmente asociados a los fenómenos de transnacionalización y globalización. Por otra parte, en 1982 se dio un paso importante en la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales realizada en México, en la que se discutieron las nociones que hasta ese entonces se tenía de la cultura centrada en las artes y letras y, en específico, se consideró al folclore como un componente fundamental del patrimonio de una nación y de la cultura tradicional de un pueblo, recomendando su consideración como una parte esencial de cualquier programa que buscara afirmar la identidad cultural y otorgar el mismo reconocimiento y atención que de manera general se les daba a los bienes artísticos e históricos (Guevara, 2016).

En este contexto se daría inicio a la aparición y desarrollo del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) como una nueva categoría al interior de la UNESCO⁵, que fue desplazando progresivamente el concepto de folclore que tenía definiciones e implicancias diferentes en cada país. Hacia fines de la década de 1990, se recomendó que se realizara un instrumento de protección jurídica para las “prácticas y tradiciones vivas”, que involucrara activamente “a los grupos y comunidades depositarios de éstas” en este proceso, además de adoptar ‘la expresión ‘patrimonio cultural inmaterial’ para el nuevo instrumento normativo, en vez del término ‘folclore’ que algunas comunidades estimaban degradante” (CRESPIAL, 2011, p 16).

El año 2003, la UNESCO adoptó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la que se definió este concepto como:

“los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO, 2003, p 3).

Se detalla que el patrimonio cultural inmaterial se manifiesta en cinco ámbitos: “a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2003, p 3).

De manera general, se puede decir que esta definición de PCI engloba lo que se entiende por Folclore y sus expresiones, al tiempo que amplía los alcances de sus ámbitos de acción y sobre todo la importancia de las comunidades para su permanente revitalización. En términos

⁵ Son varios los artículos que se han escrito sobre la entrada en vigencia del concepto de “patrimonio cultural inmaterial” en la UNESCO. En el marco de este proyecto se consultó Brugman, Fernando, “La Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En: Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad, Consejería de Cultura, (Sevilla), 2005, pp 54–66 y CRESPIAL, “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En: CRESPIAL, *Curso virtual sobre registro e inventario del patrimonio cultural inmaterial*, 2011.

operativos, se pasa desde la consideración de hechos folclóricos relacionados con acciones de conservación y preservación⁶ hacia la consideración de expresiones patrimoniales relacionadas con acciones de salvaguardia, definidas como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (UNESCO: 2003, 2 y 3).

En estas acciones, además de la protección de los bienes, se pone énfasis en su transmisión a las generaciones futuras con la participación activa de las personas que las practican. La mayor participación de las comunidades y los vínculos que ellos mismos establecen con sus manifestaciones tradicionales deriva en el protagonismo que adquieren las nociones de herencia, memoria e identidad como elementos fundamentales y diferenciadores de lo que las propias personas consideran su patrimonio. “El PCI está ligado al pasado como herencia, pero es, por medio de la memoria, reactualizado en el presente y un referente indiscutible para el futuro; al tiempo que constituye parte importante de los rasgos identitarios de los pueblos” (CRESPIAL, 2011, p 13). Herencia, como el “conjunto de bienes que una persona, en este caso un pueblo, recibe de sus antepasados” y que es un “proceso continuo de transmisión generacional de saberes, prácticas y tradiciones”; memoria, la memoria colectiva, como el medio que reactualiza el pasado; e identidad, como un “proceso dinámico y en constante construcción, por medio del cual los individuos y los grupos adquieren un sentimiento de pertenencia y, al mismo tiempo, de diferencia ante los otros” (CRESPIAL, 2011, p 15). Sin incorporar estas dimensiones, un bien no es patrimonial sino tan solo cultural.

El carácter dinámico y social del concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, en comparación al de Folclore, ha sido visto por algunos como una oportunidad para la valoración y visibilización de las propias comunidades. Sería esta su principal novedad y no solo la ampliación de expresiones con respecto a las manifestaciones folclóricas, como lo señala la investigadora Victoria Quintero:

“A pesar de los discursos que defienden la innovación de lo inmaterial, de la acción o práctica, lo novedoso de esta idea de “lo inmaterial” no reposa en que se muestren, documentan y/o conserven rituales, narraciones, trabajos o paisajes. La innovación tiene que ver con el paso que media entre la muestra de lo exótico a la reivindicación de la diferencia. La primicia radica en los procesos de reivindicación en pro de la participación social y la democratización de la sociedad en general y del patrimonio como parte de ella” (2005, p 74).

6 En el Comité de expertos sobre la protección legal del Folklore, realizado en Túnez en 1977, se definieron dos acciones principales para la conservación de las manifestaciones folclóricas: “el mantenimiento del medio social que produce el fenómeno de folklore y el registro de estas manifestaciones por todos los medios adecuados”, y se precisó que la preservación, a diferencia de la conservación, “implica la existencia de una amenaza”, siendo las dos principales el tiempo y el hombre, estableciéndose, también, dos acciones principales: “(i) la preservación del folklore adoptando medidas que aseguren su existencia continua y desarrollo; y (ii) la preservación del folklore contra el riesgo de distorsión” (UNESCO, 1977, p 10-II).

Para Quintero, la clave de la diversidad cultural se debe buscar precisamente en el patrimonio intangible:

“En general, la noción de patrimonio inmaterial, tal y como está siendo usada en la actualidad, hace entrar en escena a grupos cuya producción material es cuantitativamente menor a la de los occidentales o tiene un carácter más perecedero. Estos grupos estaban antes ausentes de las producciones patrimoniales a no ser que sirvieran para ilustrar el poder colonial o las teorías científicas de la modernidad. Así pues el patrimonio inmaterial da un nuevo protagonismo a colectivos subordinados, a grupos étnicos denominados primitivos... Es decir, hablar de patrimonio inmaterial supone cambiar de perspectiva respecto a los grupos minorizados en el escenario global” (2005, p 75).

Esta concepción del patrimonio, o nuevas concepciones del patrimonio, dan cuenta de la diversidad y dinamismo social, sobre todo en el contexto de globalización, en el que son las comunidades las que establecen elementos para su representación, visibilización y reivindicación, en sincronía con lo que investigadores como George Yúdice han visto en fenómenos culturales más amplios, en los que ya no importa tanto la definición de la cultura sino lo que puede lograr en términos sociales, que el autor enuncia “la cultura como recurso” (2002). De manera similar, no importaría tanto la definición e identificación de “los patrimonios” de las personas sino lo que significan para ellos en la actualidad y sus alcances socio-culturales.

2. Los estudios de Folclore y Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile, su conceptualización y alcances

La disciplina del Folclore se desarrolló en Chile a principios del siglo xx, pudiendo identificarse hasta la actualidad diferentes tendencias, definiciones y metodologías de acuerdo a la reflexión teórica y/o práctica de los estudiosos y la época de su quehacer, como lo plantea la autora Karen Donoso, especialista en este tema, señalando que la conceptualización del folclore como categoría “ha estado condicionada por el contexto político-cultural en el cual se han desarrollado los investigadores que lo han definido, incidiendo directamente en su definición la industria musical, las políticas culturales y el debate científico-académico” (2017)⁷. Algunos investigadores y su obra han influido de manera importante el estudio del folclore —incluso hasta la actualidad—, estableciendo líneas metodológicas que han guiado de manera directa o indirecta tanto la práctica personal como institucional, cuyas bases fueron sentadas con la fundación de la Sociedad del Folklore Chileno por el filólogo alemán Rodolfo Lenz en 1909. En el programa de la Sociedad se define la disciplina, el objeto de estudio y la metodología de la siguiente manera:

“El folklore es aquella rama de la “ciencia del hombre” que busca la mayor parte de los materiales que se necesitan para la aplicación del método inductivo y comparado en la etnología. Recoge los mitos y todas las manifestaciones de las creencias populares, las leyendas, las consejas, los cuentos, cantos i proverbios,

⁷ Documento de trabajo realizado para la elaboración de este proyecto FAIP, inédito.

las supersticiones y costumbres. Mientras la etnología general debe siempre tomar en cuenta a todas las naciones del mundo, cualquiera que sea su grado de civilización y parentesco, el folklore se limita a una sola nación o un grupo de naciones que tienen historia común, pero puede también limitarse hasta a una sola provincia y aún a una sola clase de individuos: podría, por ejemplo, hablarse de un folklore de los pescadores chilotas, del minero, del marinero o del bandido chileno”⁸.

Lenz propone la recolección y el estudio de los materiales bajo el método inductivo y comparativo desarrollado por la etnología, abarcando cuatro temas: literatura (poesía y prosa); música-coreografía y artes plásticas; costumbres y creencias (fiestas y diversiones, costumbres y creencias, vida material, ocupaciones sociales); y el lenguaje vulgar (Donoso, 2017). Una característica de esta institución fue la realización de estudios folclóricos de las comunidades originarias de nuestro país. En torno a la Sociedad se reunieron estudiosos de diversas formaciones, logrando producir valiosos trabajos que fueron difundidos en un medio propio, la *Revista del Folklore*, hasta que comenzó a funcionar bajo el alero de la Sociedad de Historia y Geografía, hacia la década de 1920.

Años más tarde, un nuevo grupo de investigadores operó en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, creado en 1944, realizando una serie de estudios centrados en lo musical, época en que eran comunes los programas de radio y presentaciones de artistas y grupos con repertorio principalmente campesino y el desarrollo de muchas expresiones artísticas bajo la corriente del llamado “costumbrismo” o “criollismo”. En este contexto, el folclore se redefinió en función de lo criollo y los investigadores se preguntaron por el origen y contenidos de sus manifestaciones. Uno de los trabajos desarrollados en esta época fue *Los orígenes del arte musical en Chile*, del historiador Eugenio Pereira Salas. En esta obra, Pereira desconoce o soslaya los sustratos indígena y negro africano en la configuración de las manifestaciones musicales populares chilenas, destacando con amplia primacía, en cambio, lo hispano. Debido a la influencia del autor y su obra, “provocó que los estudios del folclore se abocaran a aquellos elementos y manifestaciones culturales de origen español o bien, algunos de carácter mestizo, apartando la investigación de las culturas de los pueblos originarios hacia el terreno de la etnografía” (Donoso, 2017).

Este periodo fue importante también en las tareas de recopilación y difusión en los espacios universitarios, que permitieron abarcar estudios desde Tarapacá hasta el Biobío. Donoso señala que este proceso se dio de manera tan rápida “que hubo muy poca teorización entre los académicos de nuestro país, y por ello resulta tan gravitante la influencia que ejercieron dos investigadores argentinos que tuvieron contacto directo con la academia universitaria chilena. Nos referimos a Carlos Vega (1898–1966) y Augusto Raúl Cortázar (1910–1974)” (2017). Estos investigadores eran reconocidos por sus trabajos de campo al interior de las provincias trasandinas, labor que materializaban sus enunciados teóricos acerca de la disciplina. Ambos autores se detienen en la definición de los hechos, coincidiendo en que su principal característica es el cruce entre su condición de ser popular —del pueblo, folk— y ser tradicional —transmitido

8 Citado en Donoso, 2017.

de generaciones anteriores—, pudiendo, de esta manera, incluso ser fenómenos transversales a las clases sociales; pero mientras Vega profundizó más en su teorización, definiendo al Folclore como la “ciencia de las supervivencias”, Cortázar se interesó más por los usos del folclore, definiendo el concepto de “proyección folklórica”:

“a) Son expresiones de fenómenos folklóricos; b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural; c) por obra de personas determinadas o determinables; d) que se inspiran en la realidad folklórica; e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras; f) destinadas al público en general, preferentemente urbano; g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época”⁹.

Augusto Raúl Cortázar tendría una influencia directa sobre Oreste Plath, uno de los investigadores más reconocidos en nuestro país por sus numerosas obras de difusión sobre folclore. Casi siempre entrando de lleno en el estudio de diversas manifestaciones sin realizar teorizaciones ni plantear metodologías, Plath habría realizado una de las pocas reflexiones en torno a la disciplina en la revista *En Viaje*, publicación de los Ferrocarriles del Estado de Chile, en la que escribía frecuentemente, siendo una importante plataforma de difusión de sus artículos sobre el tema. En 1950 planteaba lo que entendía por folklore:

“Es el pensar, el hablar y el hacer del pueblo en su sinceridad absoluta; es decir, lo que el pueblo siente, hace, encerrándolo en fórmulas breves, de admirable precisión y gran belleza.

Es decir, la **sabiduría popular**¹⁰. Es decir, todos los artistas sin nombre y sin cultura, porque ellos son los generados fundamentales de la expresión popular.

El folklore es la ciencia de la tradición. Es también la comparación e identificación de supervivencias, antiguas creencias, costumbres y tradiciones en tiempos actuales. Es el estudio de la mentalidad popular, el carácter, del alma del pueblo, a través de sus manifestaciones artísticas, religiosas, de vida material y psicológica.” (Plath, 1950, p 32)

Es imperativo conocer el pensamiento de Oreste Plath por ser uno de los autores más conocidos en esta materia, a juzgar por la cantidad de ediciones que de muchos de sus libros se hacen con bastante periodicidad. Baste señalar lo que escribe su propia hija, Karen Müller, en el comentario de la decimoquinta edición de su obra *Folclor Chileno*, publicada originalmente en 1962: “Este libro ha sido material de consulta durante cuarenta y siete años. Hoy día, en su nueva casa editorial, Fondo de Cultura Económica Chile, esta obra pasa a ser la quinta de Oreste Plath y se incorpora a su colección Biblioteca Chilena, tal como las anteriores” (Plath, 2009, p 9). Esta obra se podría considerar, también, una especie de hoja de ruta de sus investigaciones folklóricas. En ella, las diversas recopilaciones se dividen en los siguientes temas: personajes populares, habla popular, folklore urbano, leyendas, tradiciones,

⁹ Citado en Donoso, 2017.

¹⁰ Destacado en el texto original.

casos, faenas camperas, juegos, folklore infantil, folklore religioso, cantares (Plath, 1962).

En la misma línea de la “sabiduría popular” de Plath, aunque con alcances reflexivos más profundos, se encuentra el pensamiento y obra de Juan Uribe Echevarría, desde la Universidad de Chile, y de Fidel Sepúlveda, desde la Pontificia Universidad Católica. Uribe Echevarría se aleja del concepto de folclore y, en cambio, utiliza el de “cultura popular” para enmarcar sus estudios que se desarrollaron principalmente en el ámbito de la literatura y las fiestas religiosas, realizando un trabajo que conjugaba la recopilación y análisis documental con las salidas a terreno. Donoso señala de la obra de este autor que “Cada artículo y libro publicado entre 1950 y 1980, es un importantísimo testimonio de la cosmovisión del pueblo, de su manera de pensar, de entender el mundo y de comprender los sucesos de la realidad” (2006, p 126). Si bien el concepto de “cultura popular” puede parecer mucho más amplio, y difícil, que el de “folclore”, los alcances en las investigaciones de este autor claramente sobrepasaban la sola recopilación y caracterización de hechos, para adentrarse, en cambio, más profundamente en la comprensión integral de las comunidades, del pueblo, su pensamiento, sentir y manifestaciones.

Sepúlveda, por su parte, en la década de 1980 y desde el marco teórico de la disciplina de la Estética, plantea que la clave para entender “el folclore como obra artística, pero la cual no responde a los cánones de la cultura occidental, es comprenderla en el marco de la cultura tradicional, la cual es la antítesis de ella y que toma valor en un contexto de extremo materialismo y modernidad” (Donoso, 2017). Define, en 1985, el folclore como “arte-vida”:

“(...) signo de una cultura en que no hay división del trabajo, ni escisión ni antagonismo, sino integración entre ética y estética y en que los ritmos y formas de asumir la naturaleza no están en contra de los ritmos y formas de la naturaleza sino que acordados” (Sepúlveda en Donoso, 2017).

Paralelamente a la labor de Uribe y Sepúlveda, Manuel Dannemann, en la Universidad de Chile, conceptualizó y desarrolló una metodología de la ciencia del folclore junto a la investigadora Raquel Barros, en la década de 1960, tomando distancia de los estudios descriptivos que hasta el momento eran los más realizados y, en cambio, proponen comprender el folclore como “cultura folklórica”, enfatizando en los “hechos” y “comportamientos” sociales:

“Nuestro planteamiento metodológico (...) considera que la esencia del folklore emana del comportamiento del elemento humano, cuya cohesión en torno a la práctica de los hechos constituye las comunidades folklóricas. El comportamiento folklórico es un complejo de funciones culturales que satisface la necesidad de expresión tradicional por medio de bienes comunes, capaces de representar y aglutinar a una comunidad (...) dicho comportamiento se traduce en un estado anímico que se exterioriza en los fenómenos, otorgándoles su carácter folklórico”¹¹.

11 Citado en Donoso, 2017.

Entre los hechos que este autor ha estudiado, sistematizados en su obra *Enciclopedia del folclore de Chile*, se cuentan: los ceremoniales, el teatro, el cuento, la música, los deportes y los juegos, el refrán, las creencias, el apodo y el sobrenombramiento, las comidas y bebidas, la plástica y la vivienda (Dannemann, 1998). El trabajo de Dannemann ha sido uno de los más eficazmente transmitidos desde su formulación, siendo enseñado en talleres, cursos universitarios y cursos realizados a profesores de música y danzas folklóricas e integrantes de agrupaciones artísticas.

Entre los autores nombrados, y muchos otros dedicados al estudio y difusión de manifestaciones folklóricas en Chile, se pueden identificar ciertas tendencias y líneas de pensamientos predominantes que guiaron los estudios de esta disciplina, de acuerdo a las coyunturas sociales. El Folclore se relacionó con el proceso de “construcción” de identidad en la medida que nuestro país se constituía en un estado moderno hacia mediados del siglo XX, llegando en ocasiones a ser instrumentalizado para la imposición de ciertas expresiones culturales como representativas de los chilenos, especialmente en la dictadura militar de 1973 a 1990 (León, 2011). De esta manera, en la constitución de este campo se habría dado una lucha de ideas con el fin de hegemonizar, o tan solo integrar, parte de la cultura nacional, como lo señala Donoso:

“Este debate adquirió un matiz distinto durante la dictadura militar, debido a la hegemonía que obtuvo una de las representaciones: la defendida por la élite conservadora-nacionalista. Es allí donde se gestó la ‘batalla del folklore’, dada por quienes optaron por defender las raíces populares del folklore, negadas por la primera interpretación” (Donoso, 2006, p 16).

La autora afirma que la interpretación defendida por la élite conservadora-nacionalista era la que relacionaba la identidad chilena, y aun la cultura chilena, con la figura del huaso y las costumbres del campo de la zona central de nuestro país, consideradas “supervivencias” de los grupos superiores, la élite, que se conservaban en el pueblo (Donoso, 2006 y 2017). Identidad tempranamente “construida” hacia la década de 1930, a través de la difusión y de la “re-interpretación de canciones campesinas en los teatros y radios de la ciudad (...): Del rescate de ciertos elementos del arte popular, y la incorporación de elementos de técnica artística, surge la estilización del canto campesino, evocado por cuartetos masculinos, generalmente caracterizados con el atuendo del ‘huaso’” (Donoso, 2006, p 31). En cambio, lo que fue dejado de lado era lo que se relacionaba con la figura del “roto” y en general con las manifestaciones y costumbres de las clases sociales pobres que vivían (y viven) en las ciudades.

Esta noción fue constantemente rebatida tanto en el discurso como en la práctica por algunos investigadores, abogando por la inclusión no solo de lo popular sino también de lo indígena y africano: estudiosos como Pablo Garrido, con una perspectiva musicológica-histórica; Violeta Parra, desde la investigación y creación artística; Margot Loyola, en la investigación, enseñanza y proyección artística del folclore; Gabriela Pizarro y Héctor Pavéz desde la investigación y práctica artística y, más recientemente, Patricia Chavarría, investigadora que se desmarca del concepto de folclore para utilizar, en cambio, el de cultura tradicional (Donoso, 2017). Patricia Chavarría fue alumna de Gabriela Pizarro, y junto a ella logró “conformar una interpretación del folklore que resistió las imposiciones de la élite conservadora y el gobierno militar” (Donoso, 2006, p 135), dedicándose no solo a la recopilación e investigación de las manifestaciones del

pueblo sino que a su comprensión integral para, desde este conocimiento profundo, difundirlo en un tipo de proyección artística que se alejaba de las estilizaciones características de los conjuntos folclóricos en boga en el contexto de la dictadura militar. Como señala Karen Donoso, “El folklore estudiado por Gabriela y Patricia no estaba a la ‘venta’. Por esencia no fue un producto comercial, sino una necesidad de expresión del pueblo” (Donoso, 2006, p 148).

El concepto de Folclor y lo que en general representaba su práctica estaba siendo revisado en el contexto latinoamericano paralelamente a la realización de reuniones de expertos en la UNESCO con el propósito de definirlo teóricamente y establecer mecanismos para su conservación y preservación. El investigador Néstor García Canclini, en la década de 1980, criticaba la forma idealista de ver el folclore como la expresión del pueblo así como la reducción que se hacía, de esta forma, de la cultura popular:

“Hay que abandonar entonces la visión que reduce las artesanías a una colección de objetos y la cultura popular a un conjunto de tradiciones, así como al idealismo folclórico que cree posible explicar los productos del pueblo como “expresión” autónoma de su genio. En enfoque más fecundo es el que piensa la cultura como instrumento para comprender, reproducir y transformar el sistema social, para elaborar y construir la hegemonía de cada clase” (García Canclini, 1989, p 27).

García Canclini y otros autores como Jesús Martín-Barbero han visto en el folclore una construcción salida a escena junto con lo popular en el contexto de desarrollo y modernización de los estados latinoamericanos, tanto como una de las “operaciones científicas y políticas” de este proceso, como señala García Canclini, o como una revalorización e idealización del pasado provocado como reacción a la ilustración, como plantea Martín-Barbero (Donoso, 2017). La mirada crítica y discusiones teóricas sobre estos temas que se daban en otros países latinoamericanos llegaron con dificultad a nuestro país y prácticamente no tuvieron eco en la enseñanza universitaria, debido a la situación político-social de la época¹². A nivel más general, social, las ideas que prevalecieron en cuanto a expresiones folclóricas se relacionaban principalmente con la cultura campesina de la zona central, reforzada por hechos como la declaración de la cueca como baile nacional. Esta postura oficial en cuanto a lo campesino como el sustrato fundamental de nuestra identidad se presentaba con el correlato de la religiosidad como otro de los elementos característicos de la “chilenidad”, en especial la religión católica, con énfasis en las manifestaciones populares de la devoción (Larraín, 2014, pp 180–184).

Esta instrumentalización del discurso identitario y de algunas expresiones culturales durante la época de la dictadura en nuestro país fue uno de los factores que, a juicio de la antropóloga Sonia Montecino, retrasó la ratificación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, que ya era el marco teórico y metodológico que se comenzaba a implementar a nivel internacional, como se vio anteriormente:

¹² Néstor García Canclini señalaba, en la década de 1980, que en países como Chile y Argentina, “las dictaduras eliminaron de las universidades el pensamiento crítico y a quienes lo ejercían” por lo tanto “el riesgo de academizar las cuestiones populares es casi inexistente. (...) Dichos temas pasaron, entonces, a ser tomados por grupos privados, a veces dentro de las alas postconciliares de la Iglesia, a veces en relación con fondos provenientes de agencias o fundaciones internacionales interesadas en promover el desarrollo latinoamericano”. En: García Canclini, Néstor y Rafael Roncagliolo (eds), *Cultura transnacional y culturas populares*, IPAL Instituto para América Latina, Lima, 1988, p 311.

“Agrava esta situación el hecho que durante los largos años de dictadura militar ciertas expresiones del ‘folclor’ y algunos emblemas patrios fueron reappropriados por los discursos y ritualidades oficiales, lo cual provocó que un gran sector de la población los rechazara, olvidara o relegara en tanto símbolos del poder militar” (Montecino, 2008, p 202).

Para Montecino, la percepción que vincula el patrimonio cultural inmaterial con el folclore, y con otras categorías como lo marginal, impedía un desarrollo propicio de esta categoría en cuanto a su conceptualización y definición de políticas en torno a su investigación, desarrollo y difusión en el contexto nacional:

“el propio énfasis colocado en lo que algunos relacionan estereotípicamente con ‘folclor’ y la asociación del PCI con ‘lo otro’ (pobre, campesino, indígena) a veces en una actitud paternalista y esencialista, hayan contribuido a que la valorización de la riqueza del patrimonio inmaterial no haya podido traspasar aún las fronteras de lo ‘residual’ o ‘relictual’ y que la comprensión de que todos(as) contribuimos a mantenerlo, cambiarlo y construirlo no haya logrado afincarse como una conciencia amplia en la sociedad chilena” (Montecino, 2008, p 209).

La característica de construcción y permanente transformación es una de las principales en esta categoría del patrimonio, a las que se sumaría una nueva relación con el pasado y las experiencias colectivas, pasando desde una dimensión predominantemente materialista, cuyos intereses a nivel institucional radicaban y culminaban en la conservación de un bien tangible, hacia una en la que interesa más el proceso social que involucra a la comunidad en la constante actualización de su historia o historias. Tal como señala el investigador Mauricio Rojas, “emerge una nueva concepción que deja de mirar al patrimonio como representación monumental de una determinada cultura nacional y como un acervo estático, para considerarlo como un bien cultural construido (...) en forma dinámica, por ende, en constante transformación” (2015, p 126), lo que ha resultado, también, en un cambio de percepción con respecto a las connotaciones que nos provoca nuestro propio pasado:

“el pasado asociado a grandes hombres y a situaciones excepcionales es reemplazado por hechos de la gente común y sus creaciones, la búsqueda de héroes nacionales es sustituida por experiencias colectivas, y la contemplación de monumentos y antigüedades nobles es abandonada por la experiencia de los objetos propios, que se liberan del aura estético para adquirir funciones simbólicas y socio espaciales” (Rojas, p 118).

Es posible apreciar esta nueva concepción de patrimonio en las definiciones y líneas programáticas que ha desarrollado la DIBAM. A principios de la década de 1980, se realizaron una serie de acciones que permitieron definir y conceptualizar su labor como “patrimonial”, en un primer momento enfocado en las colecciones (de objetos) de los diversos organismos que agrupaba para luego incorporar un trabajo más relacionado con las comunidades (DIBAM,

2013), acorde al proceso de cambio que el concepto de patrimonio ha experimentado en los últimos años¹³:

“Uno de los esfuerzos realizados en estos años ha sido comprender y trabajar con un concepto profundo, integral, complejo e inclusivo de patrimonio cultural; esto es asumir en toda su envergadura que está constituido por una diversidad de bienes, oficios, prácticas y representaciones simbólicas. Un patrimonio cultural que no hace sólo referencia a edificios, lugares con valor histórico, arquitectónico o arqueológico, como tampoco sólo a objetos con valor histórico, artístico o antropológico; sino que también incluye el patrimonio inmaterial o intangible, un territorio cultural amplio y complejo” (DIBAM, 2007, p 111)

El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, que desde su creación en 1992 ha conjugado el trabajo documental con la integración de las comunidades —los cultores— en la investigación y difusión de las expresiones, el trabajo constante con iniciativas implementadas en bibliotecas públicas para estimular la participación de los vecinos —creación de los “rincones patrimoniales” o “rincones de la memoria” en la década de 1990—, programas como Memorias del siglo XX o la creación de Contenidos Locales en el año 2007, cuyos contenidos son generados y valorados por las comunidades, son ejemplos que dan cuenta de la nueva noción de patrimonio desarrollada al interior de la DIBAM¹⁴.

Con la ratificación por parte de Chile, en 2009, de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de UNESCO, el país se compromete a tomar una serie de medidas para la protección, el registro y promoción de las expresiones del patrimonio nacional. Desde la creación del Consejo de la Cultura en el año 2005 se han desarrollado diversas iniciativas que promueven la convergencia de esfuerzos públicos y privados por llevar a la práctica dichos compromisos tales como el reconocimiento “Tesoros Humanos Vivos”, el Sistema de Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA) e incluso la reciente declaratoria de los Bailes Chinos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, hito que posiciona la dimensión inmaterial del patrimonio en el mismo nivel que antes ostentaba exclusivamente el patrimonio material.

Asimismo, la proliferación de una conciencia patrimonial se ha expandido fuera de los límites institucionales llegando a ser bandera de lucha para múltiples causas ciudadanas como los ya reconocidos movimientos de barrios tradicionales como Yungay o Matta Sur, entre otros; que por defender en un principio la dimensión material de sus barrios, es decir, su edificaciones,

13 Acerca de la problematización y ampliación del concepto de patrimonio cultural en el ámbito latinoamericano, ver Zubiría Samper, Sergio de, “Diversidades y patrimonio en clave latinoamericana”, en: *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, (Sevilla), 2005, pp 156–163, artículo en el que se reseña sintéticamente el pensamiento de autores como R. Tovar, E. Florescano, N. García Canclini y G. Bonfil.

14 Más allá de la práctica institucional, desde la DIBAM se intentó conceptualizar y discutir políticas a nivel nacional sobre el patrimonio cultural inmaterial con la creación, en 2001, de la Comisión Nacional Asesora de Patrimonio Cultural Oral e Intangible. Sonia Montecino, integrante de esta Comisión, la sindicaba como “el único antecedente manifiesto de clara voluntad oficial por abrir un camino hacia la constitución de un discurso y de acciones específicas en torno al PCI en el país”, pero reconoce que “dejó de funcionar alrededor del año 2003 y su impacto al interior de la sociedad chilena fue mínimo” (Montecino, 2008, pp 205–204).

buscan generar conciencia ciudadana apelando a la identidad, la memoria colectiva, estilos de vida enmarcados en una dimensión inmaterial. En palabras de Rosario Carvajal:

“Nosotros hablamos de un estilo de vida, donde la gente se conoce, donde hay redes de solidaridad, hay un tejido social y eso genera un estilo de vida. (...) Yungay desde sus orígenes es un barrio pluriclasista, donde siempre se ha tenido un ambiente muy cultural, donde residen artistas y creadores que se forjan acá dentro de un estilo de vida determinado, (...) es un lugar para un buen vivir, esto facilita que el barrio tenga identidades, y un vínculo”¹⁵.

3. Los tesoros de nuestro folklore y Contenidos Locales

Como estudio de caso para la presente investigación se han contrastado el conjunto documental “Los tesoros de nuestro folklore”, conservado en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, y los contenidos digitales desarrollados en su conjunto por los diversos usuarios de Contenidos Locales¹⁶, tomados como referentes que ejemplifican tanto las nociones conceptuales en boga al momento de su creación —folklore y patrimonio cultural inmaterial respectivamente— como el amplio trabajo patrimonial desarrollado al interior de la DIBAM.

La colección “Los tesoros de nuestro folklore” se origina en 1994 por una petición que se realizó desde la Biblioteca Nacional a encargados de bibliotecas públicas para colaborar en la realización de la exposición “De la raíz a los frutos”, cuya organización recayó en Micaela Navarrete, jefa del ALOTP en ese entonces. El objetivo de la exposición era dar cuenta de la literatura popular que pasó a América desde la península ibérica, concretamente a nuestro país, y de su vigencia, a través de una muestra bibliográfica con materiales provenientes de las colecciones de la Biblioteca Nacional, complementada con objetos y/o documentos conservados en museos y archivos, pero también involucrar en esta tarea a otras unidades de la DIBAM, “y no solamente para concretar la muestra en Santiago, sino que cada Museo y Biblioteca tenga la oportunidad de realizar actividades relacionadas con los valores de nuestra identidad durante el mismo periodo”¹⁷. En concreto, la convocatoria se habría realizado a través de un formulario titulado “Los tesoros de nuestro folklore” (Imagen 1) y/o a través de la petición directa a los encargados de bibliotecas públicas realizadas por las Coordinaciones regionales.

La colección está compuesta por 55 documentos provenientes de 48 bibliotecas públicas o instituciones comunales de cuatro regiones de Chile: Coquimbo (2 documentos), Valparaíso (32), Biobío (19) y Los Lagos (1). Se puede clasificar a los documentos en tres grandes tipos: el formulario de la convocatoria entregado con información manuscrita, y en algunos casos con hojas o documentos anexos, donde es común que los autores, o más bien informantes, sean varios y se consigne sus nombres (Imágenes 1 y 2,); documentos administrativos con una breve reseña de la información solicitada, realizado por los encargados de las bibliotecas

¹⁵ R. Carvajal, vecina del barrio, presidenta de la Fundación Patrimonio Nuestro y miembro de la junta de vecinos del barrio Yungay, comunicación personal, 6 de junio de 2013 en Uribe, 2014.

¹⁶ Para el análisis, se generaron bases de datos con la descripción cualitativa de los documentos.

¹⁷ Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, “Exposición De las raíces a los frutos”, documento administrativo conservado en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

(imag. 3); y documentos más extensos realizados por los encargados de las bibliotecas u otras instituciones, donde también se pueden encontrar diferentes autorías o informantes (imag. 4).

Utilizando la clasificación folclórica de Paulo de Carvalho-Neto¹⁸, se puede señalar una clara preponderancia de recopilaciones sobre festividades (en 39 documentos), dentro de las cuales más de la mitad son religiosas¹⁹; en segundo lugar, se ubicarían los documentos que contienen leyendas (21); y en tercero, sobre cocina (14). En menor número y gran variedad, sobre indumentaria, habitación, productos artesanales (utilitarios o decorativos), ocupaciones, música y canciones, y expresiones poéticas como adivinanzas y refranes. La referencia puede ser directa o tangencial, y la extensión es variable. La mayoría de los documentos están escritos en tercera persona, siendo la generalidad la reseña o descripción de un hecho.

Además de los temas y manifestaciones folclóricas, es posible identificar en un amplio número de documentos una tendencia al turismo, incluso con una estructura de contenido parecido a un folleto, en la que se introduce con una reseña histórica de la comuna (en 22 de ellos), en menor medida se hace referencia a condiciones geográficas y demográficas, y se destacan paisajes naturales, localidades y lugares típicos.

La muestra de Contenidos Locales seleccionados para este análisis proviene de las mismas localidades y bibliotecas públicas que participaron en la convocatoria de “Los tesoros...”. En contraste, es posible advertir diversidad de temas, estilos y formatos, donde la identidad local aparece representada como una dimensión porosa y cambiante, en permanente transformación.

Si bien es posible generar vínculos entre estos Contenidos Locales y las categorías temáticas de Carvalho-Neto, nos aventuramos a utilizar los conceptos que hoy se asocian al PCI sobre todo por ser originados con un fuerte componente comunitario, que es la base de esta categoría conceptual. A modo de agrupar las temáticas encontradas, utilizamos las mismas categorías que se usan actualmente para clasificar los sitios que ingresan a Contenidos Locales. Dentro de los casos estudiados, es posible encontrar contenidos relativos a ecología y paisaje, creencias, tradiciones, diversidad cultural, memoria e historia local, literatura, cultura alimentaria, oficios, turismo y organizaciones sociales.

Entre los casos analizados se pueden encontrar similitudes temáticas pero diferencias en cuanto a la extensión y formato, así como en la perspectiva desde la que se aborda la descripción de los contenidos. Por ejemplo, los documentos de “Los tesoros...” provenientes de la Biblioteca Pública N° 295 de Hijuelas, en la región de Valparaíso, se refieren a múltiples leyendas de la localidad, las que se repiten, se dan variaciones y se suman otras leyendas, además de contenidos con temas similares, en los actuales contenidos de la misma biblioteca en Contenidos Locales. En la mayoría de los casos se han adicionado elementos visuales como ilustraciones, fotografías, tipografías o colores alusivos a dichas leyendas que permiten conectar

¹⁸ Carvalho-Neto, 1989. Se utilizó esta clasificación debido a su sistematicidad y por ser una de las últimas teorizaciones propuestas en el ámbito latinoamericano, elaborado este diccionario originalmente en 1977 y aumentado para la edición de 1989 que se utilizó en este proyecto.

¹⁹ Carvalho-Neto clasifica estas fiestas específicamente como “católicas”, pero debido a que muchas de ellas contienen ritos que en algunas ocasiones no son reconocidos por la Iglesia Católica, se prefiere utilizar el concepto más genérico de “fiestas religiosas”.

con un público juvenil por medio de la asociación narrativa y visual al género de suspenso o terror. Además, la presencia de un desarrollo narrativo más acucioso y rico en detalles permite especular que sus creadores no sólo responden al encargo de poner en valor su patrimonio cultural, sino que también consideran a los posibles destinatarios digitales.

Otro caso interesante es el de la Biblioteca N° 55 de San Esteban, igualmente ubicada en la región de Valparaíso. El documento de “Los tesoros…”, un texto de carácter informativo escrito en tercera persona, busca describir y pormenorizar las diversas actividades que se realizan en la “Fiesta Huasa de San Esteban”, así como una breve descripción de índole turística sobre las propiedades de las aguas de las termas “El Corazón” y de las características arqueológicas del museo de sitio “Paidahuen”. Hoy en día, en Contenidos Locales, la Biblioteca de San Esteban aborda temáticas similares provenientes del mundo campesino, pero miradas desde otra perspectiva. Con esto nos referimos a la presencia de un componente vivencial mucho más exacerbado, donde el abordaje de las personas y comunidades, con sus oficios e historias de vida, son fundamentales a la hora de retratar la identidad local. En este sentido, el video “Campos de Ahumada”²⁰ no solo presenta a Agustín Ojeda, oriundo de la localidad cordillerana de ese mismo nombre, y su oficio tradicional de cabrero, sino que da cuenta, a través de elementos audiovisuales y narrativos, de un punto de vista crítico y reflexivo, que transforma a este trabajador en un elemento vivo del paisaje, un componente activo del patrimonio cultural local.

CONCLUSIONES

Los documentos estudiados, “Los tesoros de nuestro folklore” y una selección de Contenidos Locales, se podrían considerar representativos del acervo y trabajo que se realiza en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional y en Contenidos Locales de BiblioRedes, respectivamente; asimismo, en su concepción subyacen los paradigmas conceptuales en boga en la época, “folklore”, a principios de la década de 1990, y “patrimonio cultural inmaterial”, hacia mediados de la década de 2000. Sin embargo, estas correspondencias se complejizan si se atiendan al contexto y condiciones específicas de su realización, el contenido heterogéneo de estos conjuntos documentales y la forma en que se materializaron.

En primer lugar, como conclusión acerca de la conceptualización de folclor y patrimonio cultural inmaterial, constatamos que en el primer caso se pueden encontrar muchas teorizaciones y metodologías asociadas, desarrolladas por escuelas y autores e incluso con tendencias en cada país. En Chile, se pueden encontrar también muchos autores, algunos que han formado escuela, pero en general la reflexión teórica no ha sido muy profunda, a excepción del pionero de esta disciplina, Rodolfo Lenz, y de Manuel Dannemann. La mayoría de las obras de los teóricos abordan, también, los temas o hechos folclóricos como listas de recopilación, por lo que se ha dado con más fuerza y frecuencia la práctica de la recolección y estudio de los fenómenos folclóricos, siendo muy reconocida e influyente la labor de Oreste Plath y la publicación de obras de variados autores a lo largo de Chile siguiendo de manera general esta metodología.

²⁰ Ver Contenido Local “Campos de Ahumada” En <http://www.contenidoslocales.cl/content/29470/campos-de-ahumada>

Con respecto al patrimonio cultural inmaterial, por su parte, el desarrollo conceptual se ha realizado mayormente en el ámbito institucional internacional (UNESCO); en nuestro país, la adopción de la Convención de la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial ha operado a través del Consejo de la Cultura y las Artes, y la reflexión teórica ha estado relacionada más bien con su implementación y estudios críticos de casos emblemáticos, pero no tanto en su definición.

En el ámbito latinoamericano y chileno en específico, tienen bastante protagonismo conceptos que se ubicarían entre medio de estas dos categorías estudiadas, incorporando las nociones de lo popular y lo tradicional: “cultura popular”, “cultura tradicional” o la combinación de ambas, otorgando, de esta forma, preponderancia a las comunidades que dan vida a las manifestaciones y a la forma de su transmisión. El uso de estas categorías ha permitido la profundización en el estudio de los sujetos y poner el acento en otros temas además de las expresiones, con el objetivo de enriquecer su conocimiento; no obstante, estas nociones todavía son objeto de definición —sobre todo la de “popular”—, dependiendo su significado de los investigadores que las utilizan.

En segundo lugar, como conclusiones acerca del análisis de los conjuntos documentales, podemos señalar que “Los tesoros de nuestro folklore”, tal como su nombre lo indica, daría cuenta de expresiones folclóricas en cuanto a los temas que se abordan y sobre todo en la metodología utilizada para su desarrollo y presentación. En estos documentos es posible advertir un trabajo de recopilación, en la mayoría de los casos escrito en tercera persona, lo que en términos discursivos anula o disminuye la presencia de la comunidad en la caracterización de sus propias expresiones; se da protagonismo, en cambio, a un “recopilador”, ya sea los encargados de las bibliotecas públicas, un grupo folclórico o escolar que, aun cuando pertenezcan a la comunidad, en algunos casos imprimen una mirada externa a los hechos reseñados. Esta mirada un tanto lejana se puede ver claramente en la tendencia turística de algunos documentos, en la que el patrimonio cultural propio de cada localidad se vería más como un “atractivo” pensado para los otros que como un bien cultural constitutivo y reivindicativo de su identidad cultural. Así, la diferencia y diversidad cultural quedan en un mismo nivel que los paisajes y lugares “típicos”, por ejemplo, insertándose en la modalidad de “turismo cultural” que, a la “identificación de atractivos, entendiéndose por estos como elementos o lugares con belleza y sentido cultural”, se suman las costumbres y lo que se podría enmarcar como folclórico para entregar una experiencia diferente a los visitantes (Gómez, 2000: 295).

Con respecto a la representatividad de “Los tesoros...” del trabajo de ALOTP, se podría señalar que representa solo parte del variado acervo y labor que esta unidad ha realizado durante casi veinticinco años de funcionamiento. Los materiales que se conservan en el Archivo responden en general a los temas desarrollados en estos documentos, pero no en cuanto al trabajo de recopilación: las colecciones de ALOTP corresponden en un gran porcentaje al trabajo de campo que investigadores, y también Micaela Navarrete, realizaron en contacto con las comunidades, en donde se registran de primera fuente sus testimonios; existen, además, colecciones de manuscritos y otros documentos escritos por los propios cultores que dan cuenta de su quehacer, así como cuentos y relatos locales, igualmente escritos por las propias personas, entre otros fondos. Su registro, conservación y gestión documental, por su parte,

respondería a los preceptos que instituciones como la UNESCO constantemente recomendaban para la conservación de las manifestaciones folclóricas.

Se podría señalar que las diversas colecciones del Archivo dan cuenta de las líneas conceptuales y estrategias que Micaela Navarrete desarrolló para un quehacer que ha ido más allá de lo documental en el entendimiento y práctica del trabajo patrimonial. Influenciada fuertemente por la labor de investigadores como Juan Uribe Echevarría, Fidel Sepúlveda y Patricia Chavarría, privilegió un acercamiento integral a las manifestaciones culturales, en la que son tanto o más importantes las personas o comunidades que las realizan, alejándose, a la vez, de lo que comúnmente se entendió como folclore en tanto trabajo de recopilación y/o proyección artística: “el Archivo no se dedicaba a hacer cosas folclóricas en el sentido que tiene hoy el folclore, que es una cosa pintoresca, de postal. No. Queríamos trabajar, dentro de lo posible, con cultores. La idea era no, porque ya escenarios para folcloristas podía haber en otros lados”, y agrega:

“el folclore, siendo una palabra, que es tan bello no, el saber del pueblo, en los últimos años no se usa como eso, solamente se reduce a la proyección folclórica (...). Generalmente se ridiculiza al campesino que habla mal en un canto, representan fiestas en que el campesino es un borracho, siempre es un propasado con la mujer, entonces, si eso es folclore, lo folclórico ahora pasa a ser peyorativo”²¹.

Micaela Navarrete prefiere hablar, en cambio, de “saberes orales, tradición oral”, acusando la influencia de los investigadores antes nombrados pero también de las experiencias internacionales que desde la década de 1980 pudo conocer y de la que dio cuenta en el documento “Proyecto para crear un Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares en la Biblioteca Nacional”, sin fecha, en el que nombra organismos que “recogen todas las formas de cultura tradicional” en países como España, México, El salvador, Venezuela y Argentina, además de referenciar especialmente el proyecto de las Naciones Unidas para constituir un “Archivo del saber tradicional” a nivel mundial.

En los Contenidos Locales, por su parte, aun cuando se conserva de manera general un interés por las mismas temáticas de “Los tesoros...”, la manera de abordar estos temas cambia radicalmente, dando cuenta de una apropiación social del patrimonio, que tiende a ir más allá de los conceptos de folclore e incluso de patrimonio cultural immaterial. Por otro lado, la inmersión en el horizonte de la cultura digital hace de Contenidos Locales un lugar donde los criterios estéticos, técnicos y discursivos responden a la mirada particular de los propios habitantes de cada territorio, que en su intento por traducir las singularidades de su cultura local ofrecen nuevas interpretaciones. Nuevas miradas que poco a poco van ampliando los límites de lo que entendemos por patrimonio cultural, sin reparar necesariamente en las distinciones y categorías institucionalizadas, propuestas por el Estado o la Academia.

²¹ Entrevista a Micaela Navarrete realizada por Gabriel Quinteros, 18 de marzo de 2016.

Finalmente, podemos señalar que la hipótesis que guió esta investigación y análisis responde de manera parcial a su postulado, ya que efectivamente los conjuntos documentales darían cuenta tanto en su contenido como en su forma de paradigmas conceptuales diferentes, no obstante no los representan de manera exclusiva y por lo tanto no han derivado en propuestas operativas específicas. En el acervo del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares se pueden encontrar manifestaciones folclóricas y ejemplos de recopilación, pero no ha sido ésta la metodología que ha delineado su labor, sino que una mucho más compleja, en la que se ha conjugado la gestión documental y el trabajo comunitario a través de diversas estrategias. Como señalaba un estudio realizado por el Consejo de la Cultura y las Artes realizado en 2009, poco después de que en nuestro país se ratificara la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, las manifestaciones culturales patrimoniales “requiere(n) de (un) procesamiento taxonómico cuyas herramientas sobrepasan en complejidad a aquellas utilizadas en la sistematización de corpus estáticos, como pueden ser una colección o un archivo”, lo que “significa contar con instrumentos que no sólo apunten a la constante recreación de los conocimientos que dan sentido a las manifestaciones, sino también identificar los factores de riesgo provocados por situaciones coyunturales o colindantes, ajenas al sistema relevado” (CNCA, 2009, p 36). El Archivo fue creado en una época en que la perspectiva material del patrimonio era la predominante —aún cuando en la práctica se hayan realizado actividades que sobrepasan con creces esta concepción— y su misión y herramientas de gestión todavía responden a ese paradigma, por lo tanto se hace necesario una reflexión profunda con miras a incorporar a las comunidades más allá de investigar y/o difundir sus manifestaciones, como se señala en el documento antes citado,

“la labor de una política pública no consiste en reducir al Estado en un agente organizador y patrocinador de expresiones tales como fiestas y rituales, festivales culinarios y gastronómicos o encuentros de cantores y poetas populares, sino disponer de los medios convenientes para que la organización de estos procesos sigan siendo parte del sentido colectivo, o bien, cuenten con los instrumentos legales que inhiban las situaciones emergentes que obstaculicen, transgredan o atenten contra la materialización de dichas expresiones o manifestaciones” (CNCA, 2009, p 36).

La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos ha enriquecido sus líneas programáticas en el trabajo con el patrimonio incorporando nuevas perspectivas que se agregan a su tradicional labor de conservación material de su variado acervo y de la gestión documental, desarrollando una dimensión social, comunitaria, que va más allá del concepto mismo de patrimonio cultural inmaterial, como se puede ver en Contenidos Locales. A través de éste y otros programas y unidades, incluso desde el mismo Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, se puede fortalecer su quehacer con miras a la implementación de políticas que involucren no solo la parte social del patrimonio sino también política, ser unidades al servicio de la comunidad de manera integral.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, y de manera especial, agradecer el trabajo y colaboración de Manuel Guevara, con quien elaboramos la formulación de este proyecto en conjunto con el equipo de Contenidos Locales. Desarrolló una primera reflexión en torno a los conceptos analizados y participó en el 2º Encuentro de Contenidos Locales: Los lugares de la diversidad, realizada los días 8 y 29 de julio de 2016, en la mesa “Memoria e Historia Local” presentando este proyecto.

De manera especial, también, a Karen Donoso, historiadora especialista en temas de folclore, quien colaboró en este proyecto elaborando el documento “El concepto de folclor en la academia universitaria chilena durante el siglo xx”.

Gabriel Quinteros, alumno en práctica de la carrera de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, que realizó la primera descripción de los documentos “Los tesoros de nuestro folklore” y otros relacionados (sobre la exposición “De la raíz a los frutos”); revisó y caracterizó la bibliografía existente sobre el tema en el Archivo de Literatura Oral; y realizó la entrevista a Micaela Navarrete.

Yanny Santa Cruz, historiadora, también revisó y caracterizó los documentos “Los tesoros de nuestro folklore”.

Ignacio del Real, artista que realizó las ilustraciones que acompañan el contenido del libro sobre el tema dirigidos a niños.

Daniela Varas, pasante licenciada en Literatura de la Pontificia Universidad Católica, quien colaboró en la revisión y descripción del contenido del libro para niños, así como también realizó un artículo en torno a las nociones de folclore y de patrimonio cultural inmaterial en el aprendizaje de los niños.

María José Ferrada, quien fuera la encargada del programa Chile para Niños de Memoria Chilena al momento de iniciar el proyecto, con quien definimos el enfoque de la publicación para los niños y trabajamos en su contenido.

Memoria Chilena, por su constante colaboración y plataforma en la que se publicará un sitio con los principales planteamientos de esta investigación, que pondrá a disposición los documentos digitalizados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blache, Martha, “Conceptualización del folklore en Hispanoamérica y en la Argentina”, en: *Aisthesis*, N° 15, 1983, pp 37–46. En línea: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis15/conceptualizacion%20del%20folklore%20en%20hispanoamerica%20y%20en%20la%20argentina_marta%20blache.pdf. Consultado en febrero de 2017.
- Brugman, Fernando, “La Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”.

- En: *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Consejería de Cultura, (Sevilla), 2005, pp 54–66.
- Carvalho-Neto, Paulo de, *Diccionario de teoría folklórica*, ABYA-YALA, MLAL, Cayambe, Ecuador, 1989.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), *Registrar la identidad. El patrimonio cultural inmaterial en Chile. Estudio del proceso institucional en el levantamiento de inventarios, catalogaciones y registros*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2009.
- Corso, Raffaele, *El folklore*, tr. de Myrtha Roquette y Jorge Fernández Chiti, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.
- CRESPIAL, “La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En: CRESPIAL, *Curso virtual sobre registro e inventario del patrimonio cultural inmaterial*, 2011.
- Dannemann, Manuel, *Enciclopedia del folclore de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998.
- DIBAM, *Guía de sus instituciones*, DIBAM, Santiago, 2013.
- DIBAM, *Memoria Dibam 2006/2007*, DIBAM, Santiago, (2007). En línea: <http://www.dibam.cl/614/w3-article-5371.html>. Consultada en marzo de 2017.
- Donoso, Karen, “El concepto de folclore en la academia universitaria chilena durante el siglo XX”, documento de trabajo, 2017 (inédito).
- Donoso, Karen, *La batalla del folklore: Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*, Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2006.
- García Canclini, Néstor y Rafael Roncagliolo (eds), *Cultura transnacional y culturas populares*, IPAL Instituto para América Latina, Lima, 1988.
- García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1989.
- Gómez, J. Mauricio, “Los saberes populares como elemento diferenciador del turismo rural”, en: 4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino, *Ponencias 4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso (Salesianos Impresores), Santiago, 2000.
- Guevara, Manuel, “Orígenes del Patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973”, en: *Revista Apuntes* N° 24 (2), Colombia, 2011.
- Guevara, Manuel, “Primer Informe. Inflexiones de la memoria local: el tránsito desde el Folclore hacia el Patrimonio Cultural Inmaterial. Nuevas metodologías desde la DIBAM”, documento de trabajo, 2016 (inédito).
- Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, LOM ediciones, Santiago, 2014.
- León Villagra, Mariana e Ignacio Ramos Rodillo, “Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile”, en: *Revista Musical Chilena*, Año LXV, N° 215, Enero–Junio, 2011, pp 23–39.
- Montecino, Sonia. “Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial. Chile”. En: CRESPIAL. *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial*. CRESPIAL, Cusco, 2008.
- Plath, Oreste, *Folklore chileno*, Ediciones PlaTur, Santiago de Chile, 1962.
- Plath, Oreste, *Folklore chileno*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 2009.
- Plath, Oreste, “Significación del folklore”, en: *Revista En Viaje*, vols. 202 y 204, Empresa de los Ferrocarriles del Estado, Santiago, agosto y octubre de 1950, pp 32–33 y 45–46.

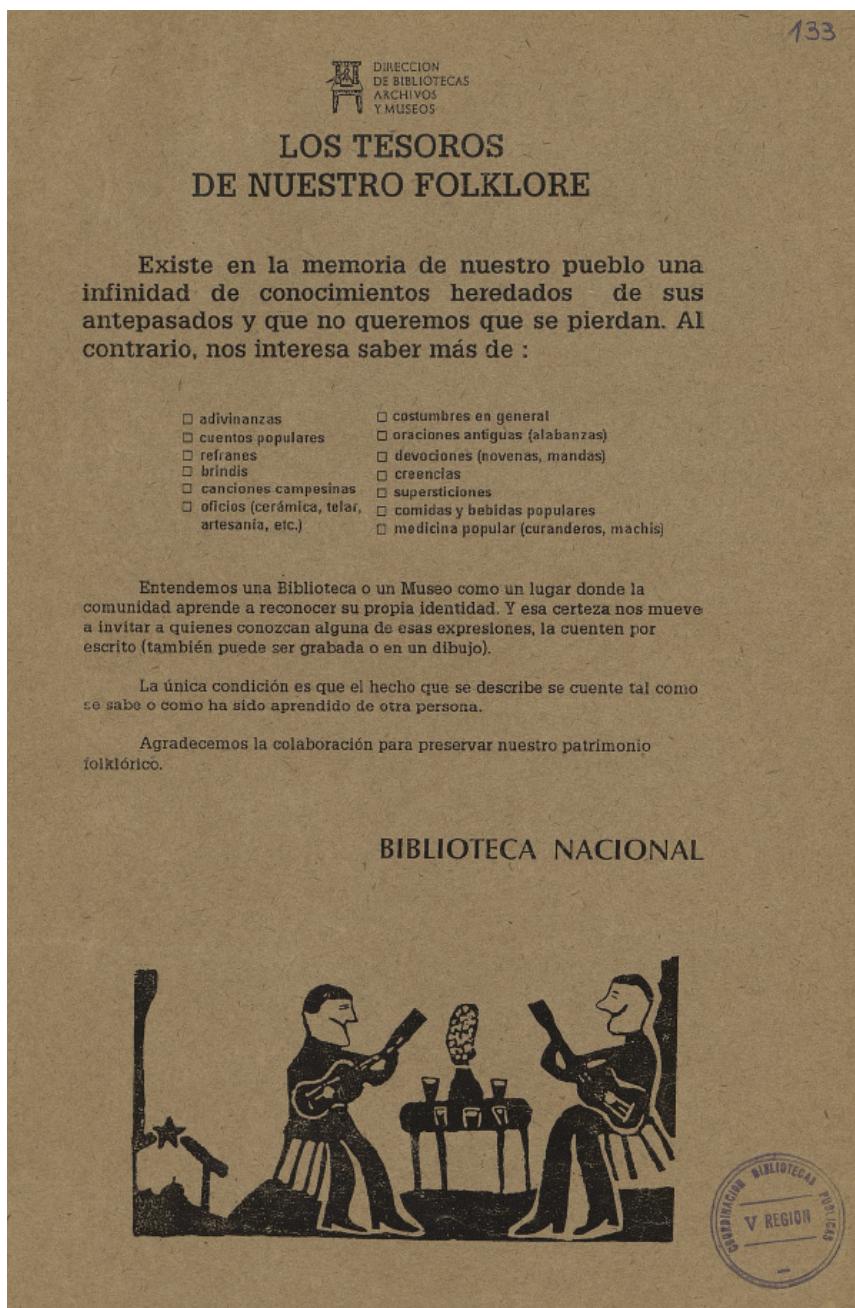
- Pereira Salas, Eugenio, “Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno”, en: *Archivos del folklore chileno*, fascículo N°4, Instituto de Investigaciones Folklóricas “Ramón A. Laval”, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, Santiago, (1951), pp 7–112.
- Quintero, Victoria, “El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural ¿una alternativa posible?”, en: *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, (Sevilla), 2005, pp 68–83.
- Rojas Alcayaga, Mauricio, *Dialéctica del patrimonio. Modernizaciones y cultura activa en disputa*, Ediciones del Lirio, México, 2015.
- UNESCO, *Committee of experts on the legal protection of folklore*, Tunis, 1977. En línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000280/028098EB.pdf>. Consultado en febrero de 2017.
- UNESCO, *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*, París, 17 de octubre de 2003. En línea: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>. Consultado en febrero de 2017.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.
- Uribe, Natalia, “Patrimonialización comunitaria en barrios de Santiago: Los casos de las zonas típicas de Viel y Yungay”, en: *Apuntes*, 27(1), 2014, pp 80–93. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.APC27-1.pcbs>
- Zubiría Samper, Sergio de, “Diversidades y patrimonio en clave latinoamericana”, en: *Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, (Sevilla), 2005, pp 156–163.

CAROLINA TAPIA VALENZUELA
Investigadora Responsable
Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares
Biblioteca Nacional

ANTONIA GIRARDI BUNSTER
Co-investigadora
Contenidos Locales, Programa Biblioredes Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas

NATALIA URIBE CARRASCO
Co-investigadora
Contenidos Locales, Programa Biblioredes Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas

ANEXO: IMÁGENES



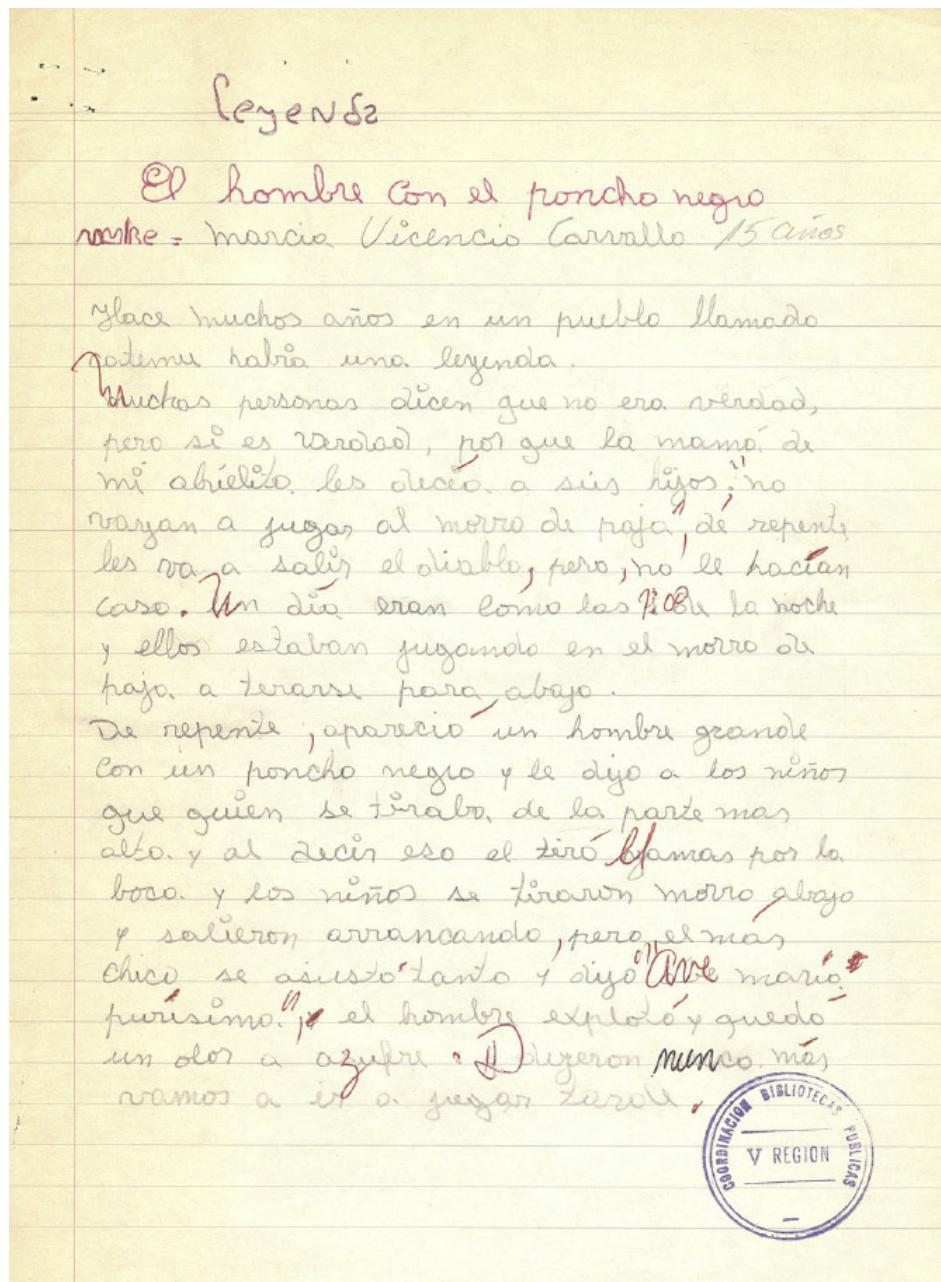


Imagen 2 Documento enviado por la Biblioteca Pública N° 50, de Catemu.

MINISTERIO DEL INTERIOR
ILUSTRE MUNICIPALIDAD
LLAY-LLAY
DEPARTAMENTO EDUCACION
BIBLIOTECA PUBLICA N.87

DE : ENCARGADA BIBLIOTECA PUBLICA N.87 DE LLAY-LLAY.
A : COORDINACION DE BIBLIOTECAS PUBLICAS V REGION.

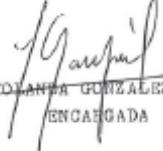
En respuesta a su solicitud sobre asuntos típicos de la zona de Llay-Llay, informo a Ud. lo siguiente:

- La traducción de la voz indígena Viento Viento refleja fielmente la característica especial y muy propia de esta ciudad, por cuanto en toda estación del año y a distintas horas del día, sus campos, sus árboles y en general todo el valle, se sienten acariciados y a veces golpeados por las ráfagas de vientos. Este fenómeno molesta y fastidio al viajero que visita Llay/Llay, no así a sus habitantes acostumbrados a la tradicional ventolera.
- Las Venteras: Damas que al paso de los trenes lucían gallardamente vestidas de blanco y ofrecían los productos de la zona junto a unos apetitosos panes amasados. Hoy quedan 1 o 2.
- Las Victorias y Goches: Antiquísimas calezas que esperaban a los pasajeros del tren para llevarlos a sus casas. Hoy queda una.
- Nuestros Productos Agroindustriales como son los Ajos y las Cebollas famosos por su calidad de exportación.



Sin otro particular.

Saluda Atte. a Ud.


YOLANDA GONZALEZ G.
ENCARGADA

LLAY-LLAY, Junio de 1993.

Imagen 3 Documento enviado por la Biblioteca Pública N° 87, de Llay-Llay.



Imagen 4 Documento enviado por la Comunidad de Chonchi (Escuela F 985 de Chonchi).

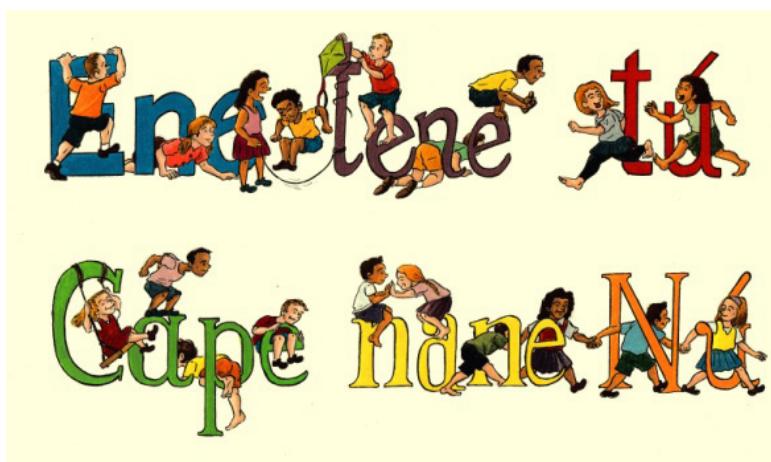


Imagen 5 Ilustración de Ignacio del Real para "cuentas".



Imagen 6 Ilustración de Ignacio del Real para leyenda "La laguna El toro".

DISEÑO Y PRODUCCIÓN



G R Á F I C A
METROPOLITANA

