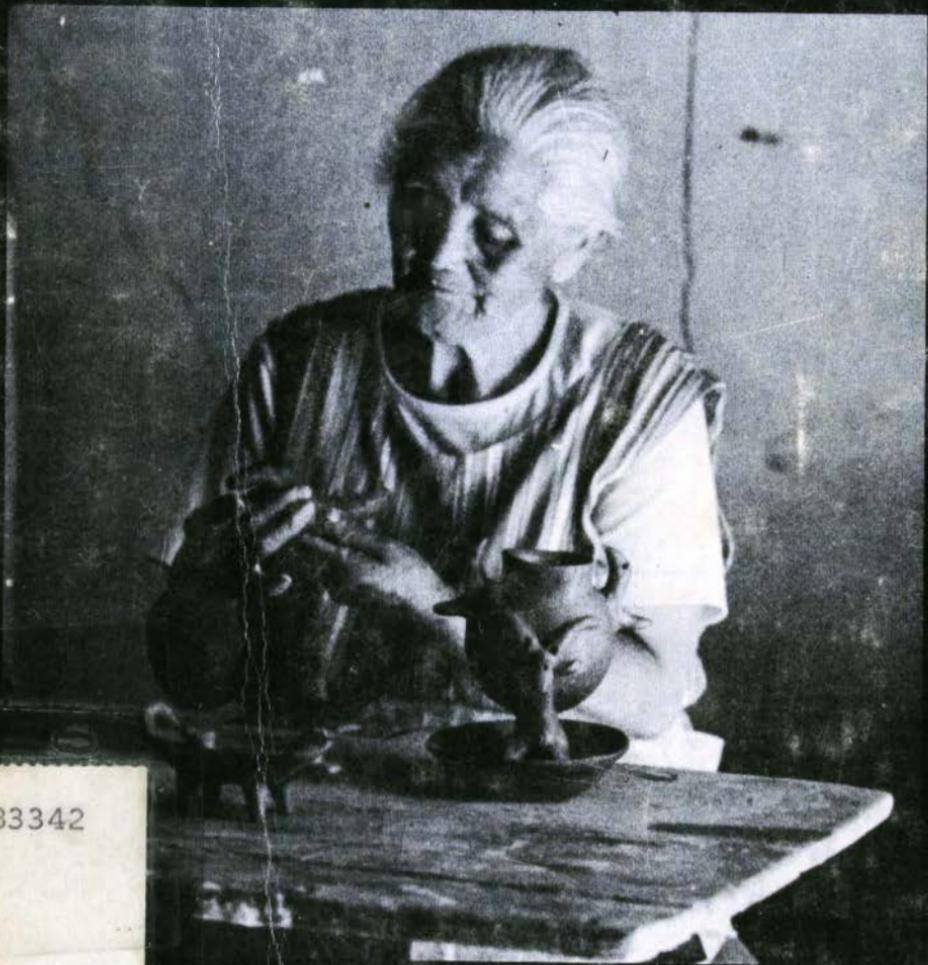


# QUINCHAMALI

## REINO DE MUJERES



0983342

14

**SONIA MONTECINO A.**  
CENTRO DE ESTUDIOS DE LA MUJER

58325

Inscripción N° 64.138  
Ediciones CEM  
Enero 1986

bnch  
305.40983342  
M773g  
1986  
c. 1  
AAA9144

Diagramación y portada: Juan Carlos Ramírez  
Fotos: Rolf Foerster, págs. (4, 8, 27, 32, 50, 68)  
Angélica Wilson, págs. (12, 14, 72, 82, 95)  
Imprimió: Arancibia Hnos. y Cía. Ltda.

# QUINCHAMALI

## REINO DE MUJERES



SONIA MONTECINO A.  
CENTRO DE ESTUDIOS DE LA MUJER



A Buenaventura Ulloa y Ramón Riquelme,  
a las mujeres de Quinchamáli.

# Introducción

El objeto de este texto es aportar algunos elementos sobre el modo en que se constituye la identidad femenina en un pueblo de loceras, Quinchamalí. Situado a más o menos 30 kilómetros de Chillán (hacia la costa) este territorio prodiga una de las manifestaciones más tradicionales del arte popular chileno. Lo que nos mueve, en este caso, es mostrar cómo se conjuntan factores históricos, culturales y económicos para generar un sujeto mujer perfectamente definido.

Hablamos aquí de Quinchamalí como un reino femenino, realidad que asalta a cualquier persona que conozca el lugar. Allí se despliega, quizás como en ningún otro sitio nacional, una identidad femenina poderosa que llama a la reflexión. Nos hemos situado en un análisis que intenta desentrañar la génesis de esta situación particular (Parte I); que indaga en las formas que adquiere la socialización en el rol productor y reproductor de la mujer quinchamaliana (Parte II); y por fin, elucidar desde las representaciones simbólicas de las figuras creadas, el universo cultural e ideológico que proponen las loceras (Parte III).

Queremos destacar, que cuando pensamos el reino quinchamaliano lo hacemos sabiendo que él se presenta como un “caso límite” de dominancia de lo femenino; por eso se nos hizo urgente la aventura de transitar por los múltiples avatares de su constitución. Y al posar nuestra mirada sobre estas mujeres concretas, pretendemos también, iluminar —por semejanzas y diferencias— la realidad femenina chilena en ge-

neral. Justamente por tratarse de un “caso límite”, de una suerte de “exacerbación de lo femenino”, se torna factible reconocer rasgos comunes, elementos que al ser potenciados muestran como los visajes de un espejo, resplandores y sombras, dibujan distancias y acercamientos, sonidos reconocibles o extraños, que van perfilando el cuerpo, aún fragmento, de la mujer en nuestro país.

El camino de este texto no ha sido fácil, superando numerosas carencias lo hemos ido escribiendo, casi “levantando” desde una tierra compleja, elaborándolo en la precariedad de la bibliografía, construyéndolo desde un modelado donde las manos de las alfareras, su memoria oral y nuestras obsesiones estructuraron su devenir. Historias de Vida, entrevistas en profundidad y permanencia en terreno, son la materia prima desde la cual compusimos el cuerpo, la imagen y el territorio que ocupan las mujeres de Quinchamalí.



## Agradecimientos

A las mujeres alfareras que me señalaron su mundo, abriéndose a las inquisiciones, mostrándome sus trabajos, narrándome sus sueños y comunicándome sus pensamientos.

A mi compañero, Rolf Foerster, lector, interlocutor, por sus valiosos aportes y comentarios, por su permanente valoración y estímulo en el sendero de descubrir los recodos de la cultura, la historia de las mujeres.

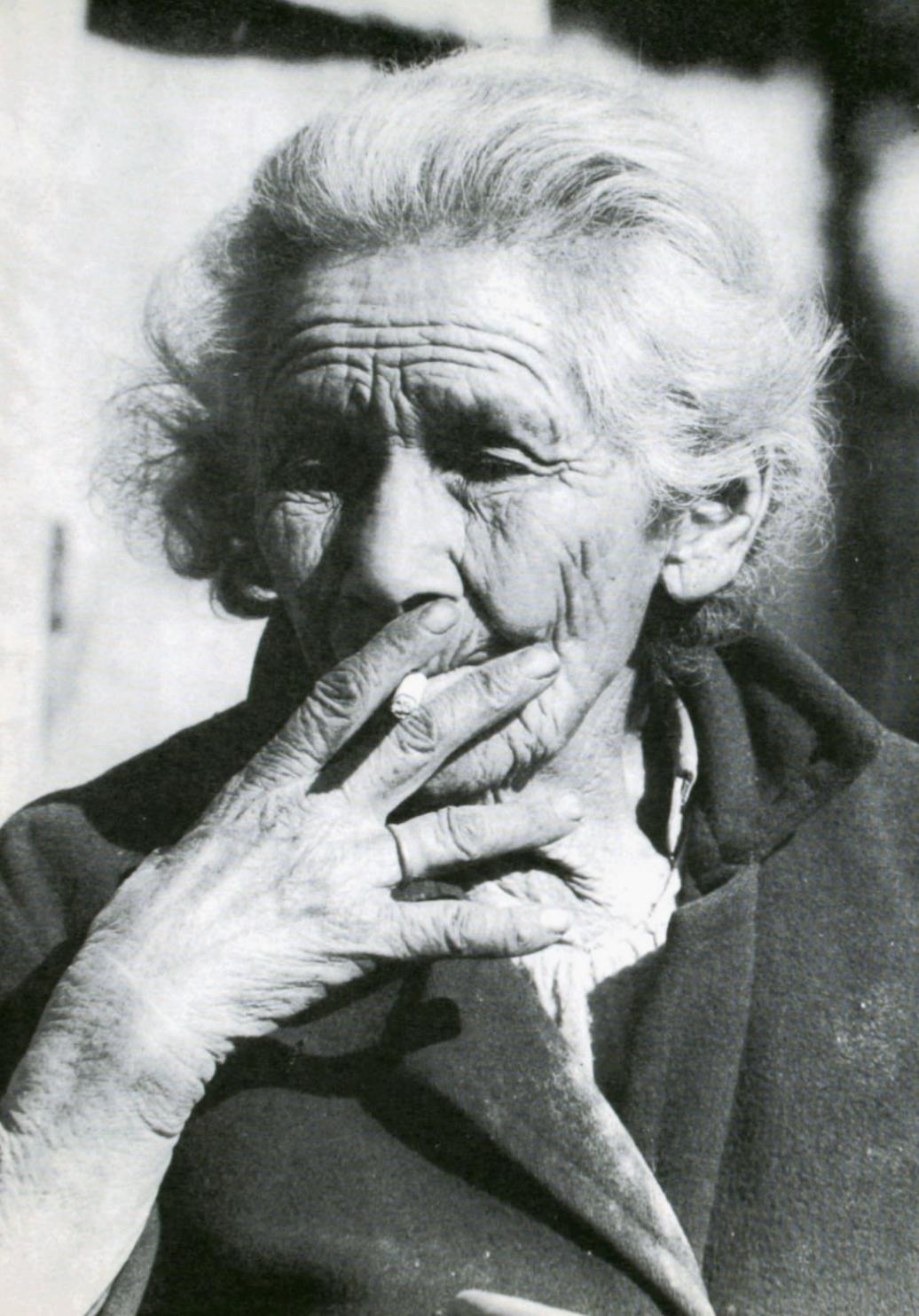
A Pedro Morandé, por su apoyo y lectura crítica de este texto, por las conversaciones con él sostenidas y que ayudaron a la reflexión.

A mi amiga y colega Angélica Willson, por su compañía en terreno y su constante impulso para avanzar en el trabajo, por su colaboración en el material fotográfico.

A Micaela Navarrete, quien posibilitó mi llegada a Quinchamalí y con la cual compartimos la primera parte del terreno, le debo también su valiosa indagación bibliográfica.

A Eugenia Hola por sus importantes observaciones al manuscrito.

Finalmente a quienes dedico este texto, Buenaventura Ulloa y Ramón Riquelme, amigos, compañeros que me han dado toda su hospitalidad y sin los cuales mi permanencia en terreno no habría sido lo fructífera que fue. A Brisneli Ulloa debo valiosas informaciones sobre la vida en Quinchamalí.



# I. LAS MARCAS DE LA HISTORIA

---

**Mi vasco y mi indio me salvan y vuelvo  
a tener coraje para vivir.**

*Gabriela Mistral  
(Cartas)*

## 1. De lo grande a lo chico o devenir de un mestizaje

¿Dentro de qué historia se ha gestado la condición de las mujeres alfareras de Quinchamalí? El propio nombre del territorio apela al pasado y convoca la huella de un contacto. El cronista Rosales nos cuenta:

*“Sea la primera y la reina de todas las yerbas, por sus virtudes y por vestirse de púrpura su flor, la yerba llamada de los naturales Quinchamalí, la qual tomó este nombre de un cacique, grande erbolario, que usaba della para muchas curas, y es célebre entre los naturales y oy de los españoles por sus virtudes particulares” (231).*

Los escasos datos históricos sobre la zona, nos permiten conocer la presencia temprana de un pueblo de indios<sup>1</sup> y por ende su coexistencia con el sistema de encomienda. Pueblo de indios y encomienda delatan un devenir: el acoplamiento de la cultura mapuche y la española.

- 
- (1) Quinchamalí fue “... durante la época colonial una reducción de indios Pehuenches o Mapuches que dejaron sentada fama de hábiles artesanos alfareros” (Valenzuela: 28). Tomás Lago, citando a Muñoz Olave agrega: “... Miguel Trigueros se comprometía a hacer otras doce cuadras de fosos y pedía las tierras de Quinchamalí cuyos mapuches y su cacique Mitipillán... debían ser trasladados a otra parte... propusieron después su aceptación y trasladar los indios de Itihue y de Quinchamalí a Changas... lugar y punto que corresponde al Cocharcas actual... Sin embargo, al fin de todo, no se llegó a nada efectivo y no hubo cambio de las pequeñas poblaciones de Itihue y Quinchamalí que continuaron tranquilamente en sus respectivas rancherías *olevus* al mando de Inalonco o Cacique Pequeño” (52).

Quinchamalí emerge entonces, como una tierra de mestizaje, de unión, de mezcla entre lo indio y lo blanco ¿espacio donde es posible hablar de una síntesis cultural o de un arrasamiento? No contamos con suficiente información para detallar las contingencias del encuentro específico que allí se dio entre el conquistador y el conquistado, los registros obtenidos de la tradición oral sólo nos remontan al siglo pasado. No obstante, es factible observar, en la actualidad, los productos concretos de ese encuentro: escuchar los sonidos de un lenguaje mixto, de un sincretismo que se lee en las formas de la alfarería, en la cosmovisión que integra y recrea lo cristiano, en una memoria que guarda y transmite tradiciones, en sueños que develan y describen la sutura de la realidad indígena y la española.

El primer puente que cruzamos para acercarnos a este proceso histórico de síntesis, es la propia actividad artesanal. Ella deriva de la tradición mapuche, en la cual la producción alfarera estuvo en manos exclusivas de las mujeres<sup>2</sup>; su técnica y

---

Por otro lado, Quinchamalí es conocido a través de las crónicas por la fundación, en 1601, de un fuerte en sus tierras: "... dejó los capitanes Francisco de Puebla y Alonso Gonzáles de Naxara, a quien por ser diestro y entendido en el arte militar, dexó por cabeza. Y revolviendo con todo lo demás del exercito a tierras del cacique Quinchamalí, allí pobló un fuerte... Los intentos con que se pobló este fuerte fueron buenos, y assi se siguieron dellos buenos efectos. Fueron los más principales hazer frente a los Coyunches y Quechereguas y a la cordillera de Chillán, y que ataxasse los pasos a los rebeldes que pasaban a perturbar a los indios de paz y que la tierra ganada quedase como güerto cercado" (Rosales: 389).

- (2) Esta característica es común a numerosas sociedades indígenas americanas donde "... la alfarería es trabajo de las mujeres y tiene la categoría de un quehacer doméstico" (Serrano: 15).

formas están asimismo relacionadas con esta sociedad indígena<sup>3</sup>. La evocación de esta herencia nos es referida así:

*“Mi mamá decía que su abuelita de ella le contaba que antes hacían unas tinajas grandes, de puro cascajo así; y que eso lo hacían los primeros indios que habían aquí. Por eso, la demás gente se puso a hacer loza, de ahí empezaron a trabajar. Pero fueron ellos los que hicieron primero esto, lo inventaron ellos y de ahí seguimos nosotros”.*

*(Clarita Alarcón)*

---

Para el autor ya citado existiría un vínculo de la cerámica con la fertilidad que podría estar relacionado a los cultos de la Madre Tierra y que los mapuches: “... creen que los yacimientos de arcilla están protegidos por una deidad que es su dueña y protectora y para la cual tributan obsequios, como hacían en el Perú y Noroeste argentino con Pachamama” (15).

- (3) Hemos realizado algunas entrevistas a ceramistas mapuches (de la zona de Roble Huacho) encontrando aún hoy técnicas iguales en la producción. Así, por ejemplo, la preparación de la pasta es similar, las herramientas usadas (palitos, conchas) y la particular cochura en fogón utilizando leña y guano de animales. Por otro lado, se dan semejanzas que nos parecen interesantes a nivel del mestizaje y que se expresan en el plano del inconsciente. En Quinchamalí es sumamente común que las artesanas sueñen constantemente con el trabajo de la greda, una ceramista mapuche nos relata el siguiente sueño: “Cuando ya no tengo más trabajo, sueño que ando buscando la greda; pero sacando una cosa tan linda. El otro día no más soñé, en el pozo mío que voy a sacar una cosa de oro, así pero bonita la greda que estaba sacando en el pozo mío. Ese soñar de greda es muy buen sueño” (Dominga Neculman). Compárese este relato onírico con los expuestos en la parte II de este trabajo.

*“Los indios molían como nosotros lo hacíamos aquí. Nosotros somos indios también. Ellos son los dueños de este país. Somos mezclados porque los chilenos fueron arrinconando los indios pal sur, les quitaron todas las tierras, ahí nos entreveramos, pero puro indio no más había antes”.*

*(Floridor Pérez)*

Pareciera ser que al principio el tipo de loza producida fue exclusivamente utilitaria, modelándose olletas, fuentes, callanas, jarros-pato, pailas, etc.; formas que son clasificadas como **grandes** por las mismas alfareras. La funcionalidad de este tipo de ceramios es doméstica y es “... donde mejor se notan las formas ancestrales, tanto aborígenes como mestizas, que plenas de vigor siguen perviviendo...” (Valenzuela: 47).

A mediados del siglo pasado surgió una figura antropomorfa, que si bien continuó siendo utilitaria, evidencia el paso hacia una nueva producción: nos referimos a la “cantora” o “guitarrera” (Cf. Tomás Lago). Pensamos que esta pieza es relevante en lo que toca a la síntesis cultural, que ella se presenta como visagra que une el pasado y el presente, como silueta que labra su enlace. La cantora o mona fue pensada como cántaro para el agua o el vino, su aspecto rememora las antiguas vasijas indígenas; pero al adquirir una representación femenina, al antropomorfizarse, traspasa esa tradición. Más aún, la guitarrera refleja una condición específica femenina: la imagen de la mujer campesina chilena.

La creación de la guitarrera modula un tránsito al interior de las producciones funcionales –inserción de lo figurativo en ellas– y la concreción de una cultura campesina mestiza en donde el rol de la mujer comienza a tornarse relevante. Más adelante (Parte III) expondremos un análisis simbólico de

esta figura, bástenos ahora enunciar su importancia y su peso tanto en la producción como en la manifestación de un cierto orden social imperante en Quinchamalí.

Visualizamos así, una **continuidad** de la actividad alfarera indígenas que se traduce en la existencia de loza de uso práctico hasta épocas recientes. El trabajo de piezas “grandes” define esta prolongación incluso con la aparición de la guitarra.

Posteriormente, asistimos a la emergencia de un tipo de producción que se desliga de las formas tradicionales, esto es, la loza “artística”; juguetes, piezas zoomorfas como el chanchito, el cabro, la vaca, juegos de té, mates, botellas, etc. Cerámicos que serán clasificados como **chicos**, y que expresan “... la seguridad de encontrarse frente a un arte verdaderamente campesino chileno que tiene sus raíces tecnológicas en lo indígena, y su temática inspirada en puros motivos criollos” (Valenzuela: 52).

Del horizonte de lo “grande” pasamos ahora al de lo “chico” y esta oposición comienza a fundar incluso una diferenciación espacial dentro de la localidad. La línea del ferrocarril será el hito que dibujará la frontera entre el norte y el sur de Quinchamalí. Las familias de artesanos que morarán en el lado sur, seguirán manteniendo la producción de lo “grande” y las de la ribera norte se especializarán en la factura de piezas “chicas”. Es probable que ya a principios de este siglo esa oposición estuviera operando de manera clara.

El origen de la creación de las figuras “chicas” es visto así por las artesanas:

*“Pa llá pal lado de Santa Cruz siempre han hecho loza grande, las ollas, los cántaros, las fuentes. Aquí no po, aquí too chico, artístico como le dice*

*la gente. Antes eso sí se hacía puro grande, porque mi abuelita trabajaba en callanas y ollas. Yo comencé lociando juguetitos, matecitos, de too hacía chico, ya después comencé a hacer cabros, gallinas, perros. Pa mí que **todas esas cosas se hicieron por sí mismas**, por una persona, porque yo hice una vez una india, pero la hice por sí misma, no porque me pidieran, lo artístico le nace en la mente a uno no más”.*

*(Praxedes Caro)*

El proceso que se ha dado en la tradición alfarera de Quinchamalí, nos muestra entonces, una actividad que se remonta a la producción de cerámica mapuche, incluida en el universo de lo grande —y que se manifiesta en los artefactos de uso doméstico— y luego, la emergencia de piezas figurativas que se inscriben en el universo de lo chico y que conformarán un nuevo estilo. Entre ambos tipos, la guitarrera puede ser vista como nexo y expresión de una síntesis. La convivencia de los dos estilos alfareros será el corolario y la concreción de la mixtura de elementos culturales aportados por lo indio y por lo occidental.

Al preocuparnos de las formas que adquirió el intercambio de la producción artesanal, reconocemos también el correlato entre lo “utilitario” y lo “artístico”. En épocas pasadas la loza de uso doméstico fue intercambiada por productos agrícolas, sin la intervención del mercado y el dinero. Este trueque se denominó *conchabo*<sup>4</sup> y se efectuaba con distintos sec-

---

(4) El término *conchabo* deriva del latín *conclavare*, unir, juntar, asociar. Entre otras acepciones está la de “unirse dos o más personas entre sí para algún fin” (Diccionario de la Lengua Es-

tores aledaños a Quinchamalí. Las equivalencias de esta transacción dependían del porte de la loza ofrecida. Veamos cómo narra una artesana esta situación:

*“Antes llevábamos para la Quiriquina con mi mamá, hacíamos una cajonada de carreta y partíamos. Antes era abundante la legumbre, porotos, papas, cebollas. Hacíamos el conchabo de papa y después el de legumbres. Salían harto bien, teníamos pal año pa alimentarnos, ¡si por un tiesto a uno le daban casi medio saco de papas! y la fuente llena de legumbres. Si llevaba un tiesto chico traía poquito y si era grande mucho más, eso se hacía porque no había compradores como ahora, a nosotros nos gustaba más el cambio que la plata”.*

*(Honorinda Vielma)*

En el lado sur, donde perduró la producción de loza utilitaria el conchabo fue el intercambio privilegiado, y aún hoy se sigue practicando con asiduidad:

*“Aquí seguimos no más conchabando, nos sale mejor que vender, por ejemplo este tiestecito hace 5 kilos de porotos, en Quinchamalí el poroto está a \$ 180 el kilo ¡no hay dónde perderse!”.*

*(Honorinda Vielma)*

---

pañola). Podemos rastrear el uso de esta palabra ya en el siglo XVII para describir los trueques de los indígenas (Cf. Alvaro Jara: 138).

Resulta evidente que al surgir la loza chica, la posibilidad de su intercambio por medio del conchabo se hizo difícil de realizar, ya que estas formas no permiten establecer medidas de “reciprocidad”. Así, el intercambio monetario de estas figuras fue la transacción privilegiada.

Apreciamos, entonces, que en el plano del intercambio de la producción artesanal van a coexistir dos tipos: uno como **continuidad** del pasado y otro como expresión de lo nuevo. La perdurabilidad del conchabo permite restituir tanto la huella indígena como la marca de la hacienda. La existencia misma del trueque convoca a la primera, y a la segunda en cuanto nos remite a su estructura económica “no monetarizada hacia adentro”, característica importante de su desarrollo como institución<sup>5</sup>. Esto último se torna claro si pensamos que la tradición alfarera utilitaria, producida en el lado sur, se mantiene al interior de familias que tuvieron su origen en el inquilinaje.

- 
- (5) Para Pedro Morandé, en Latinoamérica se dio una síntesis entre el mercado y el tributo que se manifiesta claramente en la estructura de la hacienda. Esta se presentó “monetarizada hacia afuera” porque en la comercialización de los productos operó el mercado, sea en la exportación o en el consumo interno (en este caso la hacienda funcionaría como empresa capitalista); pero es “no monetarizada hacia adentro”, ya que a nivel del trabajo, no se produce una venta de la fuerza de trabajo del inquilino, quien en el fondo tributa al propietario con su trabajo, por el derecho a vivir en la hacienda. Al interior de la hacienda se da: “... un sistema de representación del hacendado en el trabajo: el hacendado se hace representar en el trabajo por sus inquilinos, los que a su vez también pueden hacerse representar por terceros” (Ritual y Palabra: 57); el autor agrega que la regulación de esta representación no la haría el mercado sino el sistema de dominación.

Las piezas chicas, por el contrario, evocan los avatares de la “modernidad” y su concomitante introducción del mercado, de la comercialización a través de la moneda. Es posible distinguir también su correlato con estructuras familiares que se han vinculado a la pequeña propiedad desde antiguo. La presencia del ferrocarril, fue un factor que estimuló la creación de las figuras artísticas, en tanto comunicó a las artesanas con los centros urbanos del sector: Concepción y Chillán y a través de ellos con la demanda de sus mercados locales:

*“Ya cuando llegó el tren a Quinchamalí y tuvimos paradero no fue sacrificio vender la loza. Antes íbamos a Colliguay de a pie pa alcanzar el tren; sus cuatro, seis canastos llevábamos pa vender en Chillán, allá mi mamá se hizo de una casera bien buena. Era bonito ir a Chillán; después la gente se fue pa Concepción a vender y otra fue que venían hasta aquí mismito los negociantes a comprar”.*

*(Clarita Alarcón)*

El espacio mestizo, de síntesis, que proponemos para Quinchamalí, se verifica y se escribe en el propio desarrollo que atraviesa la producción de cerámica y a sus modos de comercializarla. En el primer caso, el desplazamiento de la loza grande a la chica (de lo utilitario a lo artístico); en el segundo, el paso del trueque al comercio monetario. Ambos movimientos no fueron contradictorios y generaron una simultaneidad; perviven y se reproducen sin que uno arrase al otro: lo “viejo” y lo “nuevo” se unen en una conjunción que modela e identifica al espacio quinchamaliano como totalidad.

## 2. La madre sola

La otra señal que ilumina el transcurso histórico y que muestra una singularidad actual en el mundo quinchamaliano, es la dominancia de lo femenino, plasmada en las “madres solas”. La artesana que recrea infinitamente las figuras cerámicas es por lo general una mujer que ha asumido la maternidad en “soltería”, constituyendo familias cuyo núcleo central gira alrededor de su imagen.

Vislumbramos en este hecho, los fulgores ya apagados de la conquista, la cópula violenta y las menos de las veces amorosa entre el español y la mapuche: el nacimiento de las vástagos mestizos. Pero, también y con destellos relativamente recientes descubrimos una estela, en el régimen de la hacienda. La presencia del patrón y de ciertos rasgos culturales que definen esa institución nos dan elementos para pensar que su influencia fue importante en la generación de esta particularidad.

El patrón siembra el “huacharaje”<sup>6</sup> dentro del territorio que posee. Se vincula sexualmente con las inquilinas sin fundar un matrimonio y comúnmente sin reconocer —en términos legales— a los hijos de esas uniones. Las mujeres asumen esta maternidad en soltería como una situación “natural”: las

---

(6) Esta palabra viene de huacho, que según Lenz, designa al hijo ilegítimo y también al niño huérfano; a su vez se emplea para hablar de un animal nuevo separado de la madre y criado en la casa. El término huacharaje se refiere al conjunto de terneros separados de la vaca y también al conjunto de hijos ilegítimos. La etimología vendría de la terminación castellana *aje* y del quechua *huachuy* (cometer adulterio), de donde provendría la voz mapuche *huachu* (el guacho o ilegítimo) (Cf. Lenz: 359-361).

crías engendradas con el patrón llevarán su apellido y a veces se transformarán en sus “hermanos” toda vez que sus progenitores acepten incorporarlos como hijos propios. Una mujer nos cuenta:

*“Era costumbre por aquí que los patrones tuvieran sus hijos regados; esos caballeros Ulloa a todas les dejaron un crío y no se casaban ellos, a algunos hijos no más reconocían: tenían su siembra y ahí dejaban que creciera sola. Pero a nosotros, los del fundo, no querían tener a ninguno que no fuera casado, ya pa las misiones conquistaban la gente pa casarse; pero a ellos eso no les valía, dejaban el huarcharaje no más, no les importaba”.*

*(Honorinda Vielma)*

De este modo, se va gestando un modelo materno que potencia la fuerza de las mujeres para construir una familia donde no se hace necesaria la existencia del padre como fuente de organización social y familiar. Esta circunstancia, creemos, no conllevó alteraciones en tanto se proponía dentro de un sistema que permitió que el vacío masculino fuera llenado con una imagen: la del patrón. Es posible que la carencia paterna específica se haya transformado en una presencia fantasmática o bien se la haya suplantado por el Patrón, que de algún modo emerge como el virtual Padre de todos los inquilinos. Si aceptamos la hipótesis de P. Morandé que define al patrón con un rol “perverso-trascendental”<sup>7</sup>, este argumento nos conduce a

---

(7) Se trata en este caso, de postular al hacendado como el “equivalente general”, así asumiría: “... un carácter perverso-trascendental que en las síntesis sociales conseguidas por medio

formular con más claridad las formas que adoptó el mestizaje en Quinchamalí.

Nos referimos, con lo anterior, a un proceso que pudo haber partido con la sustitución del padre-indio (fuente desde donde emanaba el orden social mapuche) por el padre-patrón español y posteriormente chileno como figuras fundantes del nuevo orden impuesto. Así, al descontinuirse el régimen hacendal, lo que permaneció fue la madre y una familia centrada en la legitimación de un orden que emana de ella.

En esta última fase comienza a ocurrir lo inverso que en las estructuras anteriores, patriarcales y patrilineales: nos enfrentamos ahora a un linaje que se reconocerá por vía materna. Las familias son designadas “Las Caro”, “Las Vielma”, “Las García”, etc., como ostentación de un apelativo, de una marca definida por el peso de lo femenino en su constitución. Por el contrario, cuando se categoriza a las antiguas familias de los terratenientes, se utiliza el artículo masculino: “Los Ulloa”, “Los Zúñiga”, etc.

Esta oposición funda y delimita una alteridad: los patrones se rigen por una jerarquía masculina, por el padre como gene-

---

del mercado, tiene el dinero, y que en las economías cúllicas tiene la función sacerdotal” (Ritual y palabra: 59). El carácter **perverso** del patrón se produce porque “... el campesino sólo puede mirarse a sí mismo y realizarse como imagen, como valor, en la medida que pueda compararse uno con otro por el grado en que es favorecido con la bondad paternal del hacendado” (Algunas reflexiones sobre la conciencia en la religiosidad popular: 182). El carácter **trascendental**, se encarnaría en la “bondad” del patrón. En ser un modelo de Dios, en tanto en él se realizan todos los valores. Así, “... lo propiamente histórico, aquello que se desenvuelve hacia una meta de mayor perfección, queda reservado a la noción de campesino... el patrón en cambio, es un presente eterno, trascendental” (Op. Cit:183).

rador de identidad de la estirpe; las alfareras en cambio, reconocerán su origen a través de la madre, construirán su identidad desde ese eje femenino. Por eso, Las Zapata, Las Alarcón, Las Castro —entre otras— conforman un universo diferenciable, contrapuesto a aquél cuyo dominio se basa en la función patriarcal del hombre.

Pensamos que la extensión del rol materno como clave de la germinación de los agregados familiares y su gran despliegue al interior del territorio quinchamaliano, fue el corolario de la posesión de un oficio que jugó fuertemente en el desarrollo de esta peculiaridad. La producción alfarera en manos de las mujeres otorgó la piedra angular para ejercer esta autonomía femenina. Es probable que si el proceso antes aludido no hubiera ido acompañado por esta realización del trabajo artesanal, la dominancia de la mujer se habría anulado. Pero, es interesante señalar que esta característica aparece también en otros casos. Guzmán, quien intenta develar la identidad femenina chilena a través de la escritura de la *Mistral*, descubre rasgos más o menos similares a los que hemos descrito aquí. Así, este autor dice: “(En) nuestro amor mestizo, hecho de seducción, mentira y abandono... vale sólo el modelo materno-filial, con lo cual el centro de la realidad es una figura femenina por relación a la cual sabe sólo ser niño” (57).

Para el objeto que nos atañe, podemos especificar el punto de partida, de la preponderancia de la *Madre* o simplemente de la “madre soltera” como parte esencial del orden, tanto en el encuentro entre las dos culturas (el mestizaje) y en los sucesivos desplazamientos de la imagen paterna, que unidos a una autonomía productiva de la mujer, han formulado el soporte cultural de las actuales familias signadas por el poder femenino.



### 3. La Virgen Madre

Nos parece que aún otro factor se agrega a los mencionados y que da un espesor histórico y social a la dominancia de la madre dentro de la localidad alfarera de Quinchamalí. Esto es, la densidad y extensión del culto mariano. Para Morandé, los elementos que se enfatizan en esta devoción son el **realce de la imagen maternal de María** y la asociación de su nombre con la Independencia nacional y el origen de la patria. El significado sociológico de esta visión mariana se liga a la representación simbólica más elemental sobre el origen del hombre y la sociedad: "...espacial como temporalmente, la acentuación del carácter maternal de María en el culto popular, contribuye de una manera directa a la autoidentidad del pueblo" (1977:175).

En el caso de Quinchamalí, la introducción del culto mariano se debió haber visto facilitada con la instauración del sistema hacendal y las prácticas religiosas que allí imperaron, un testimonio nos da cuenta de ello:

*"En el fundo tenían a la Virgen del Carmen, la tenían en un cuadro adentro de la casa, como altar. Ahí teníamos que ir a rezar todos incaitos, todo el mediodía el día domingo. Los caballeros también estaban, todos rezábamos. La misa la hacía una señorita de la casa, rezaban su rosario, su Salve a los muertos. Nos juntábamos ahí a rezarle a la virgencita, tan bonita que se veía en el cuadro".*

(Honorinda Vielma)

También el proceso de sincretismo entre lo mapuche y lo

hispánico dio su impronta para que la creencia en la Virgen María tomara ese fuerte carácter maternal: la antigua veneración a la tierra, unida a los importantes ritos de fertilidad (como el *nguillatún*) aportaron a que esta imagen de lo fecundo fuera recalcada. A través de los sueños es posible constatar la fuerza que la figura de María posee y también la muestra del sincretismo indígena-español. Recordemos que para los mapuches una de las formas privilegiadas para comunicarse con las divinidades son los sueños y que éstas “avisan” a los humanos de sus determinaciones a través de mensajes oníricos. En Quinchamalí encontramos comúnmente este tipo de sueños:

*“La Virgen es poderosa ¿no ve que ella es la madre de Dios? Le voy a contar que una noche me quedé traspuesta, dormida, cuando tuve un sueño: se le terminó el agua que le daba a mi chiquilla que estaba enferma. Salí a buscar afuera hojas de la rosa y eter. Las hojas las dejé en una mesita que siempre teníamos como altar con la Virgen del Carmen, porque le prendíamos velitas. Voy saliendo otra vez pa fuera, cuando viene una señora de blanco y sopla las hojas de la rosa “Ay —le digo yo— tan apurá que estoy y usted viene a soplar las rosas”. Me miró ella y no me dijo nada. Ya me desperté. Al otro día mi hija se murió y en ese sueño la Virgen me avisó que se la iba a llevar: como madre que es, ella me avisó”.*

*(Clarita Alarcón)*

Por otro lado, y siguiendo al autor antes mencionado, tenemos que la devoción mariana fue un núcleo central dentro de

la reproducción del sistema de la hacienda y propuso una forma de “autoconciencia social”: “...todos los hombres son iguales porque tienen un mismo origen maternal” (1977:176).

Esta idea se expresa en el lenguaje simbólico del ritual y no como una conceptualización racional, y conlleva una visión en donde la vida humana no se concibe como un proceso de superación histórica donde es preciso realizar los valores. “Por el contrario, la presencia de la Madre común, de la igualdad de origen en ella, asegura de inmediato la realización de los valores” (Op. Cit: 176).

De esta manera, la presencia del culto mariano en el territorio de Quinchamalí, aparece como refuerzo cultural para la asunción de la madre como fuente del mundo social y familiar. La exaltación del poder maternal, entonces, tiene su referencia en aquella otra Madre, la común que cobija y vela, la mujer divinizada que procrea infinitamente en su vientre la vida (veáse más adelante cómo se manifiesta simbólicamente esto en la figura de la guitarrera). Creemos que con la imagen de María, las mujeres de Quinchamalí encontraron un modelo para sostener su peculiaridad de ser “solteras” y que a su vez otorgó un modelo a la estirpe de los huachos. Este fenómeno pareciera ser común en Latinoamérica, escuchemos a Octavio Paz: “La Virgen católica es también una Madre... pero su atributo principal no es velar por la fertilidad de la tierra sino ser el refugio de los desamparados. La situación ha cambiado: no se trata ya de asegurar las cosechas sino de encontrar un regazo. La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, **es la Madre de los huérfanos...** El culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta... Y hay más: Madre universal, la Virgen es también la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado y el

poder desconocido, sin rostro: el Extraño” (77, subrayado nuestro).

Tenemos así, que se dan las condiciones para que se produzca una legitimación religiosa del poder maternal y del rol de madre en la concreción de la vida social. Estimamos que cuando se produjo la desarticulación del sistema de la hacienda y la concomitante carencia del orden centrado en la imagen del padre-patrón, la permanencia de la madre gestó un orden social que reemplazó y sustituyó al otro. Esto se hizo posible por la existencia de un universo de representaciones religiosas que permitió establecer y legitimar socialmente, el papel ordenador de la mujer como madre y a través de ella la constitución de una familia particular.

La pregunta que nos formulamos al principio de esta parte, nos ha llevado a recorrer los visajes que la historia entrega en relación al contexto dentro del cual se generaron los rasgos y condición de la mujer artesana actual de Quinchamalí. Hemos pretendido, solamente, proponer un posible camino que explique ciertas singularidades, que ilumine algunas facetas. Numerosas inquisiciones aún no están resueltas, sabemos de la complejidad del mundo estudiado; pero nos hemos atrevido a avanzar sorteando carencias (de bibliografía específica sobre nuestro objeto, por ejemplo) e intentando vislumbrar procesos que nos muestren los distintos factores que jugaron para que hoy exista una identidad femenina claramente expresable en Quinchamalí. Así, estas “marcas de la historia” que exponemos, son más bien reflexiones que desean hilvanar el presente con el pasado. Esas marcas, esos dibujos que no se borran del universo quinchamaliano, son los hilos que nos permiten hacer la sutura de lo antiguo y de lo nuevo en el cuerpo social y femenino del territorio que ahora transitaremos: la constitución de la identidad de la mujer alfarera.



## II. LAS MUJERES Y SU TERRITORIO

---

Doña Isabel lo quería  
suyo y lo mismo la Parda,  
y el Bernardo entre las dos  
como un junquillo temblaba

*Gabriela Mistral  
(Poema de Chile)*

## **1. La conformación de la identidad femenina en Quinchamalí**

En la parte anterior nos preguntamos por algunos de los factores históricos que delinearon e influyeron en la condición actual de las alfareras de Quinchamalí. Ahora, nos abocaremos a desentrañar el proceso mediante el cual se constituye la identidad de las mujeres y las formas en que esta se realiza.

Pensamos que en torno a dos pivotes se estructura el devenir del sujeto femenino quinchamaliano: el oficio de ceramista y la asunción del rol materno en "soltería". Ambos, como ya hemos visto, derivan de una situación de mestizaje, de la fusión de elementos aportados por la cultura indígena y por la occidental. La producción de loza y la reproducción biológica se conjuntarán para otorgar una fisonomía específica; la una y la otra se retroalimentarán para generar una imagen femenina poderosa y dominante dentro del orden social. Veamos entonces, cómo se presenta cada uno de estos ejes que hemos mencionado.

### **a) La posesión del oficio de alfarera**

En la memoria de las artesanas siempre emerge la abuela, la madre, la tía, trabajando cotidianamente la greda. El hogar, taller y espacio doméstico, donde se crece aporta la sensibilización primaria de una labor adscrita a las mujeres. Aquellas, cuyo modelo la niña deberá emular, distribuyen su tiempo entre la factura de la loza y las tareas reproductoras de alimentación y crianza. La abuela, la madre, crean y modelan no tan sólo las piezas y figuras de cerámica, sino que también levantan la impronta de lo que es el "ser mujer".

Como en otras sociedades donde el aprendizaje de las funciones inherentes a un rol no se produce por medio de explicaciones "racionales", en el caso que nos atañe también asisti-

mos a una forma de aprendizaje que se da por vía de la **imitación**. Es un trabajo que se realiza por “tradición”, porque la madre y la abuela y todas las mujeres en el pasado lo han hecho. Nadie “enseña” a pulir, a formar un canco, a bruñir o a pintar, se aprende copiando gestos, emulando ademanes:

*“Mirando aprendí a trabajar, son las manos las que aprenden, es como aprender a leer, la que tiene buena memoria aprende al tiro. Yo, de diez, doce años le ayudaba a bruñir a mi mamá, después dije: voy a ayudarle a pintar y la pinté; pero lo borré porque pensé yo: me va a pegar, tenía miedo que me pegara. Después ya me dejó pintar, ya empecé a locear, agarraba greda, aprendí ligerito”.*

*(Praxedes Caro)*

El trabajo con la cerámica es una producción propia de la mujer, asignada a ella; pero también tiene su pilar, su legitimación en una suerte de “mandato divino”; hay un sustrato religioso en su base.

Este poema creado por una locera es lo suficientemente locuaz para expresar el sentido religioso del trabajo:

*“Vamos a Quinchamalí a visitar las loceras,  
quedará usted admirado de esa tierra que es la greda.  
Como una muestra de amor cuando se tiene cariño  
Dios ha puesto en esas manos sabiduría e ingenio.  
para orgullo de ese pueblo, para asombro del turista;  
reverencia merecida a esa tierra que es la greda  
y a esas manos divinas.  
A visitar las loceras vamos a Quinchamalí,  
a conocer ese arte que Dios ha dejado allí.”*

*Manos que van amasando eso que llamamos greda,  
cacharros que van brotando de esa generosa tierra,  
bendición que ha derramado la Divina Providencia”.*

*(Silvia Alarcón)*

La primera fase del aprendizaje del oficio es la **composición de loza**. Esto es, bruñir y pulir la figura ya modelada y encolada<sup>8</sup>. Generalmente, entre los 8 y 10 años las niñas comenzarán a “componer” para su madre, etapa que es vista, al principio, como una “ayuda” por la cual no se recibirá nada a cambio. Este período forma parte de la socialización femenina, y supone la “preparación” para la realización independiente del oficio. Así, la “composición” es el punto de partida para la asunción del rol productivo artesanal de la mujer dentro de la tradición alfarera de Quinchamalí.

Cuando ejecute con destreza el bruñido y el pulido de la loza, la mujer iniciará la aventura de obtener beneficios a través de su trabajo. Se perfilará entonces, el camino hacia la autonomía económica por la vía de la producción de ceramios. Existen, por lo menos, dos mecanismos mediante los cuales las “principiantas” podrán lograr algún ingreso: por un lado, componiéndole a la madre, la cual le entregará la parte que le corresponde por la venta de las piezas que ella ha compuesto; y por el otro, componiéndole a otras mujeres, vecinas o parientas de la localidad. La primera forma es descrita así:

- 
- (8) Mayores antecedentes sobre el proceso de producción de la loza pueden encontrarse en Bernardo Valenzuela “La cerámica folklórica de Quinchamalí” y Eugenio Brito “La Técnica cerámica en Quinchamalí”, autores que describen minuciosamente las fases y procedimientos utilizados por las artesanas.

*“Cuando yo tenía 10 años empecé a pulir loza a mi mamá, ya en ese entonces había tren y mi mamá llevaba a Chillán. La plata de las ventas, lo que era todo de ella quedaba pa’ella, lo que yo había pulido me daba mi parte “Pa que se entusiasme y más bien trabajís porque habís tomado plata en tus manos”. Después me dijo: “Aprende a hacer hija, si yo me muero pa que ganís tu vida en esto”. Me costó, pero aprendí a hacer todo el trabajo, ella me llevó a Chillán pa que supiera entregar la loza en la casera que tenía. Murió mi mamá y yo ya sabía trabajar, ese era el destino para la vida de nosotros”.*

*(Clarita Alarcón)*

La segunda forma de componer consiste en lo siguiente: se establece una relación donde la niña, por ejemplo, compondrá una docena de loza a una artesana, y la retribución por ese trabajo será de otra docena de loza en “verde”<sup>9</sup> que ella compondrá, pintará, lustrará y cocerá y que podrá comercializar autónomamente. A veces, la primera manera, es decir, “componer a la madre” deriva en que la hija con el dinero obtenido por su labor, a su vez comenzará a comprar loza cruda o verde a alguna vecina y se independizará del trabajo con su progenitora, veamos un testimonio que muestra esto:

*“De primera yo le ayudaba a mi mamá, después ya le empecé a componer a ella, en un poco de tiempo más ya empecé a comprar loza por ahí y la compo-*

---

(9) Cuando se habla de la loza “en verde” se está aludiendo a las piezas modeladas que les falta el pulido, el bruñido y la cochura.

*nía, la compraba encolá, la bruñía, le hacía todo el trabajo. Se la pasaba al finao de mi papá que tenía buena suerte pa' vender la loza, se iba a Colliguay a tomar el tren pa Chillán, vendía la loza de mi mamá y la mía y ahí nos traía la plata".*

*(Praxedes Caro)*

De esta manera se va escribiendo el sendero que entregará independencia económica desde muy temprano a la mujer. A partir de una fase del proceso de producción alfarero, el "componer", la niña irá socializando las diversas estrategias que le propone el oficio y poco a poco reconocerá y reproducirá los pasos de su propia madre y de sus parientas, adquiriendo ella misma la identidad que entraña el ser mujer dentro del mundo quinchamaliano.

Así, desde la "composición" de las figuras en sus distintas variantes (ayuda a la madre, componiendo a otras artesanas y comprando loza para componer) la mujer atravesará la primera etapa en su constitución como alfarera. Luego, ella comenzará a realizar todo el proceso de producción autónomamente, o sea, buscará la greda, la preparará, modelará la base, levantará la figura, bruñirá y pulirá, dibujará, lustrará y cocerá sus propias creaciones.

Será ese el momento en que la mujer adquiere plenamente la calidad e identidad de artesana, apropiándose del oficio que viera en las otras mujeres de su familia y de los alrededores. Generalmente, esta "iniciación" se producirá entre los 18 y los 20 años. Ahora, ella podrá buscar "especialidades" dentro del trabajo de la greda, recreando las piezas tradicionales o bien gestando nuevas figuras.

Dentro de este proceso de constitución de la identidad femenina vinculada a la producción alfarera, es fundamental la

impronta familiar. La pertenencia a tal o cual familia de artesanas dará a la mujer las bases para su especialización y la herencia de un cierto prestigio. En el primer caso, si la mujer nace en el lado sur o en el norte, se dedicará a la producción de loza grande o chica respectivamente; en el segundo, la fama de sus antepasadas signará los avatares de su propia producción.

La identidad familiar, entonces, es otro elemento que se sumará al proceso de constitución del sujeto femenino en Quinchamalí. Si recordamos que en las familias de artesanas las madres entregan el apellido, podemos avisar el papel crucial que tiene la pertenencia a un determinado linaje de alfareras.

Tenemos, por tanto, una identidad femenina que se va gestando a través del trabajo con la greda y que otorga a las mujeres desde muy temprana edad los instrumentos para ejercer una autonomía económica. Se dibuja así, la faz de un sujeto que podrá autoabastecerse. La constelación familiar marcará, a su vez, un trazo en la forma de producir y la posibilidad de mantener la tradición de una estirpe: cada nueva niña que nace es virtualmente la abuela, la madre, todas las mujeres de una familia de alfareras.

De este modo, la condición femenina, el ser mujer en Quinchamalí tiene como signo la apropiación del rol productivo de ceramista, el cual sólo será escamoteado migrando, buscando otros horizontes de trabajo en los centros urbanos de la zona<sup>10</sup>. Pero, podemos constatar que incluso cuando esto sucede, las mujeres recurrirán —si las estrategias laborales fallan—

- 
- (10) Generalmente esta migración se produce hacia Chillán, Concepción y Santiago, donde las mujeres, ya sea por casamiento o por oferta de trabajo pueden radicarse. En el último caso, es frecuente que laboren como empleadas domésticas.

tarde o temprano al oficio familiar o facilitarán la comercialización de las piezas en los mercados locales. La producción de loza, la labor con la greda, siempre estará cercana a las manos femeninas; como ayuda, como complemento o como ocupación fundamental, ella será la fuente que permite la subsistencia y la marca de una alteridad.

La fuerza y el lugar que ocupa el oficio alfarero en la vida de las mujeres de Quinchamalí, su relevancia en la adquisición de la identidad, se manifiesta también en el nivel simbólico, inconsciente. Si atendemos a esa otra mitad fundamental de la existencia humana que constituye el descanso nocturno, vemos que las mujeres continuarán elaborando en sus sueños su trabajo cotidiano. La actividad onírica devela aquí la continuidad de un deseo: levantar las piezas, producir y reproducir incesantemente los signos que definen el acaecer femenino. Son numerosos y recurrentes los sueños de las alfareras con su trabajo, contentémosnos en este texto con ver un ejemplo que nos parece importante ya que también formula una óptica existencial, sobre el destino humano “más allá” de la tierra, marcada por la producción artesanal:

*“Yo sueño hasta recordar haciendo monos, como que estoy lociando, apuré haciendo las cosas, cuando no tengo trabajo más me sueño, con ser que estoy vieja siempre me sueño con mi trabajo. También me sueño con mi padre que me va a ayudar a buscar greda a las minas; y con mi mamá que estamos haciendo loza. Me sueño con ellos yo. Una noche me vinieron a convidarme que me fuera con ellos, porque allá donde están estaba bueno para trabajar. Cuando recordé dije: me iré a morir como me están llamando de allá”.*

*(Praxedes Caro)*

En la regularidad de estos símbolos, reconocemos una cosmovisión que articula el mundo de la vigilia y el del sueño; la vida y la muerte, como el tránsito sin tregua de la producción y del trabajo. La alfarería define así, para las mujeres, tanto su identidad como el eje que estructura el devenir humano en general.

#### **b) La madre: el modelo que se reproduce**

Simultáneamente al proceso de constitución de la identidad femenina en torno al trabajo alfarero, otra parte de la socialización irá labrando la gestación del sujeto mujer: la imagen de la madre. Como vimos en la parte I, en Quinchamalí se puede percibir una profusión de mujeres que han tenido sus vástagos en soltería. Esta extendida peculiaridad nos llevó a argumentar su origen en el pasado hacendal y en el mestizaje. Ahora, nos interesa mostrar el modo en que se realiza esta condición y su perpetuación al interior de la familia.

Existiendo una variedad de situaciones en relación al “ser madre”, encontramos siempre un común denominador: la madre soltera. Esta posición puede ser alcanzada como voluntad propia y repetirse en numerosas gestaciones o bien ser producto de un “descuido” ocasional, que puede o no implicar posteriormente la constitución de un núcleo madre-hija o bien la instauración de un matrimonio con nuevos descendientes ahora dentro de esa “legalidad”. Veamos un relato que atestigua el primer caso:

*“Yo nunca me quise casar con nadie. Primero tuve a José, después a la Inés y después tuve dos hombres más, **todos mis hijos son de distinto padre**. La gente pelaba cuando uno tenía sus hijos sin casarse; pero cada una es dueña de hacer lo que quiere y no me quise casar y no me casé. Pa mi primer embara-*

zo, le fueron a decir a mi padre que yo andaba esperando, se puso enojado. Pero como yo era sola con mi mamá no más, ella le dijo que si me iba yo, ella también se iba a ir y él se iba a quedar solo. Después que nació ¡uh que lo quería él al José! Total, mi papá también era natural de mi abuela y ella dejó varios hijos huachos cuando se murió”.

(Praxedes Caro)

La otra alternativa de la madre soltera puede ilustrarse así:

“A los 19 años conocí al papá de mi hija, él trabajaba por aquí, se enamoró y yo también, después se fue y nunca más volvió. Así es siempre acá. Yo menos mal que me cabrié al tiro después de tener dos hijos ¡si no hubiera tenido un montón! Después ya no me quise enamorar más po y crié solita mis dos cabros”.

(Riola Castro)

Por último, la tercera variante es expuesta de este modo:

“Era re’ cabra cuando se me metió el diablito en la cabeza; pero qué le iba a hacer, tuve mi chiquillo nomás. Ya después conocí a este hombre, me buscó y nos casamos, me reconoció a mi hijo. Con él tuve estas otras dos niñas, ¡claro que él me mira mal a mi hijo, siempre me lo anda retando!”.

La enorme frecuencia con que se produce esta condición de la madre soltera, nos conduce a pensar que ella se propone

como una suerte de **rito de pasaje femenino** en Quinchamalí. Es decir, como el instante, el trazo que configurará la identidad de la mujer en tanto tal. Una experiencia compartida y que emerge como rasgo fundamental del género: la propia madre formula un acaecer aprendido, la hija prolongará e imitará esa cualidad.

Nos interesa dejar en claro, que esta asunción del rol materno como clave de la constitución del sujeto mujer, si bien es una constante universal, en Quinchamalí —como ya hemos expresado— adquiere otras connotaciones al postularse sin la necesidad, para su plena realización, de la existencia del polo paternal (en términos sociales) o la institución del matrimonio. Justamente, esta característica es la que nos lleva a percibir una **exaltación de la maternidad**. Mujer y madre son una sola cara para el proceso de identidad femenina. El privilegio de la madre quinchamaliana y su singularidad está en **el control que ella tiene sobre su descendencia**. En este caso no hay un hombre, o una figura masculina que se “apropie” y controle los vástagos. En este universo familiar la madre es el soporte, la base del orden de un agregado que ella ha creado y modelado por su entera voluntad<sup>11</sup>.

- 
- (11) En este sentido se da lo inverso que en la mayoría de las estructuras sociales patrilineales y patriarcales, donde justamente el punto que define la subordinación femenina es el hecho de que no es la madre quien controla la descendencia. Tampoco se da como en los grupos matrilineales que el poder recaiga sobre el hermano de la madre, reproduciéndose el dominio masculino. Sin embargo, no nos parece adecuado postular un matriarcado, ya que el concepto está en interdicción y porque en la realidad que estudiamos creemos que se produce más bien una dominancia de lo femenino que obtiene una legitimación a nivel religioso, en donde en definitiva es una “potencia supe-



La maternidad exaltada, lleva también implícita una serie de valoraciones en torno a la imagen femenina y genera un lazo estrecho entre madre e hija. El **sufrimiento** es la categoría utilizada para definir el rol procreador de la mujer: “Yo sufrí y aprendí a ser madre” (Inés Caro). El padecimiento materno por la crianza de los hijos/as será el corolario de su relación con éstos y a su vez ellos internalizarán la necesidad de un “pago” a la progenitora por las aflicciones que ha pasado al criarlos:

*“Me quedaba llorando cuando no podía darle algo a ella, si uno ayuda a su madre es una bendición de Dios que tiene que recibir”.*

*(Honorinda Vielma)*

A la madre se la debe amar y respetar, obedecer sus órdenes. Se establece así, un nexo afectivo que implicará —para las hijas mujeres— no alejarse, ayudarla económicamente, servirle de “compañía”<sup>12</sup>. Toda vez que la madre envejezca, una de sus hijas se hará cargo de su mantención del mismo modo en que ésta lo hizo con ella en su infancia:

---

rior”, el Dios-Padre el que se postula en la supremacía del poder. Nivel imposible de desdenar cuando nos damos cuenta que para la cosmovisión de las mujeres de Quinchamalí, el orden social mismo está fundado por la presencia divina.

- (12) Este término designa compañía afectiva y familiar. Es interesante notar su uso generalizado también entre los mapuches actuales. Su definición académica nos habla de un término antiguo que significa, familia, número de criados que viven dentro de una casa.

*“Yo le había prometido que no iba a desampararla nunca, yo la comprendía porque me daba cuenta de todo lo que había sufrido por mí”.*

*(Mariana Sandoval)*

Vemos también que la imagen materna se legitima desde un orden religioso. El sufrimiento como definición del rol, vincula a éste con el “padecer” cristiano y con su regulación desde una instancia “superior” que recompensará las relaciones filiales. Las hijas obtendrán los favores divinos al cumplir con sus deberes hacia la madre y éstas por haber “sufrido” ganarán y lograrán la “salvación” (en el cielo). Como todas las mujeres tendrán que asumir ese sino ineludible, se puede decir, que en Quinchamalí, ellas comparten el destino de su virtual “salvación” como género por vía de la maternidad. Si recordamos lo expuesto en la parte I, veremos que el modelo mariano refrenda la constitución de esa presencia poderosa de lo maternal, otorgando un sello especial a esa condición.

Pensando entonces, en términos de la generación de identidad, la asunción del rol materno en soltería, se produce a través de un proceso que reproducirá la hija al copiar el modelo de su propia madre. Esta apropiación del rol mediante el “rito de pasaje” a la vida femenina convencional, implica asumir las valoraciones que éste porta: el “sufrimiento” de criar en soltería a los hijos redime, en definitiva, lo que puede haber de “pecado” en esta condición, y a la vez, dota a la mujer de una fuerza singular para internalizar el poder que de ahí se obtiene.

Parece interesante señalar, que esta peculiaridad que describimos para Quinchamalí, es factible de reconocer en otros casos, para Guzmán, por ejemplo, “...los demás caracteres de la madre... (amor, protección, enormidad, divinidad, etc.) son

también elementos propios de nuestra imagen materna latinoamericana: esa imagen desmesurada y amantísima de la madre es un elemento estructural de nuestra cultura, que en su vertiente cursi ha originado la imagen tanguera de la “viejita” y en la otra, esta madre enorme, misteriosa, amante y terrible de los textos de la Mistral... en la que de un modo u otro los hispanoamericanos sentimos y reconocemos un elemento de la propia identidad” (61-62).

Sabemos así, que una parte fundamental de la identidad femenina en Quinchamalí, pasa por la apropiación del rol de madre soltera, la pregunta que nos surge ahora es ¿qué papel juega la imagen masculina en la constitución de la alteridad?

Los hombres, en el caso que estudiamos, son percibidos por las mujeres simplemente como una ausencia. Anteriormente observábamos que ese vacío que se generaba por la omisión del padre en la familia era sustituido por la imagen del patrón y que al desaparecer ésta la presencia de la madre habría suplantado su papel en la conformación del orden social. Analicemos, entonces, los matices que adquiere para la cosmovisión femenina este hecho.

En primer lugar, existe para los hombres una categorización que los define: la flojera. Ellos no trabajan, solamente las mujeres lo hacen. Creemos que esta valoración tiene su origen en la desconstitución del sistema hacendal y la migración de los hombres a las ciudades en busca de nuevas perspectivas laborales<sup>13</sup>. Los que permanecen en la localidad des-

---

(13) La migración masculina se produjo con mucha frecuencia hacia Tomé para trabajar en la industria textil. Posteriormente, a Chillán y Santiago, donde los hombres comúnmente trabajan en el sector servicios, como mozos, empleados de tienda, choferes, etc.

ocupados no pueden asumir —por las barreras culturales— el oficio de la alfarería<sup>14</sup>. Esta característica del género masculino es argumentada numerosas veces como fundamento para no establecer el lazo matrimonial y también para resaltar el poder femenino:

*“Aquí los hombres son flojazos, no sirven ni pa pisar grea ¿pa que se va a casar uno con un hombre así? Es uno la que siempre está trabajando pa tener el cinco, yo sufrí por mis hijos, pero por un hombre no ¿pa qué cargar con un flojo?”*

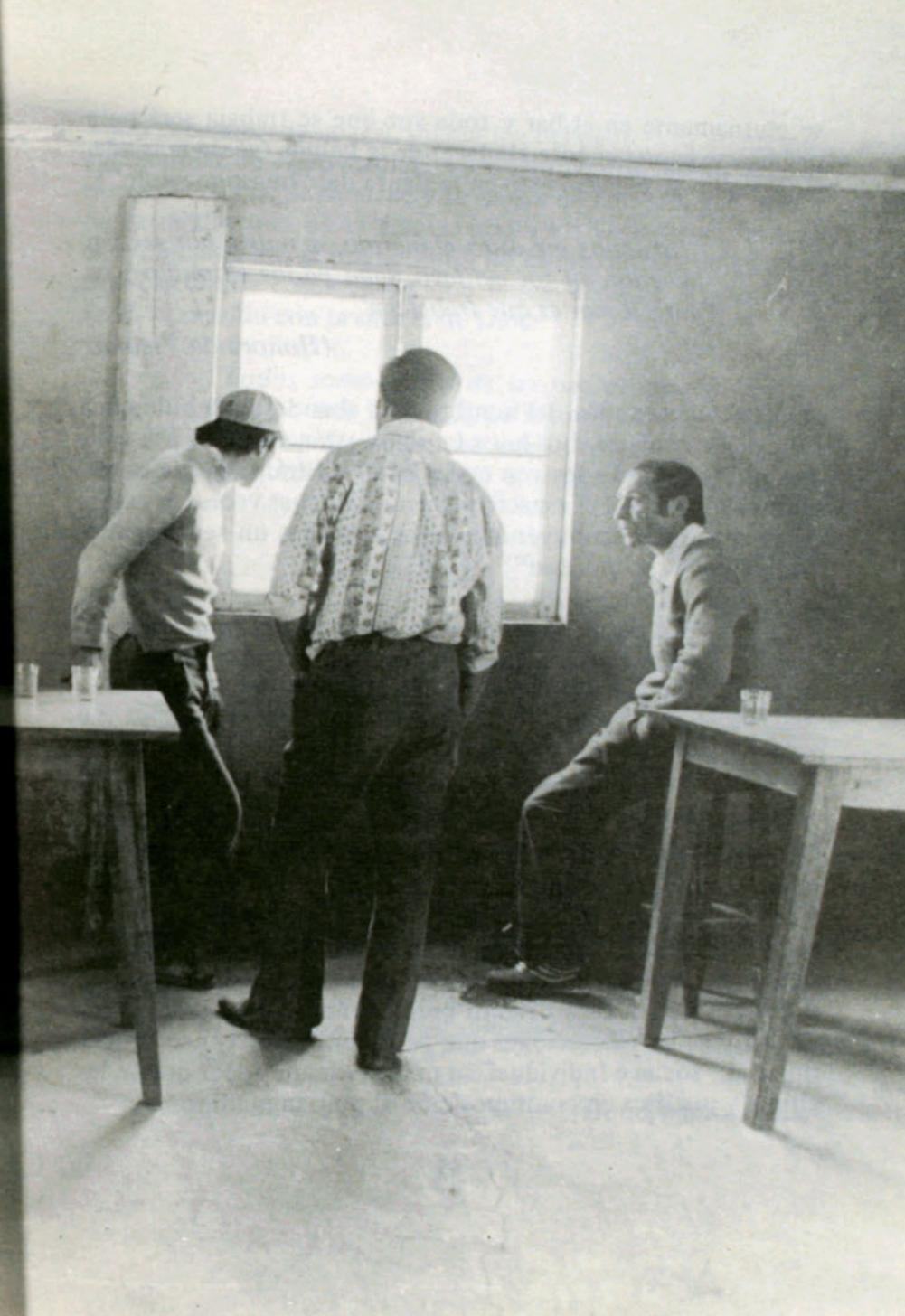
*(Praxedes Caro)*

*“Ni aunque estén casados, la mayoría es la mujer la que ronca más, da el billete pa el hogar, la mujer es la que manda porque los hombres no trabajan”.*

*(Inés Caro)*

Unida a la pereza, los hombres son visto además con la calidad de borrachos. En casi todas las experiencias femeninas, el padre, el amante, el marido han perecido —real o simbólicamente— por el alcohol<sup>15</sup>. Es inherente a lo masculino el pasar

- 
- (14) Nos referimos al hecho de que se produce una represión y una resistencia a que los hombres laboren en la cerámica, a quienes lo hacen se les califica de “maruchos”, homosexuales.
- (15) Pareciera ser que esta apreciación tiene un basamento “real”, en nuestras entrevistas con la enfermera encargada de la Posta en la localidad, nos manifestó el alto índice de alcoholismo en la zona y los numerosos fallecimientos a causa de cirrosis hepática de los hombres. Este fenómeno habría ido en aumento en los últimos años, extendiéndose incluso muchas veces a las mujeres.



se eternamente en el bar y toda vez que se trabaja será para prodigarse egoístamente el placer de la bebida (véase más adelante cómo se expresa esto en la figura del “huaso meando”):

*“Dos años me duró el marido, se murió por ser tan bebedor, ni un centavo daba pa los chiquillos, pa puro tomar es que trabajaba”.*

*(Honorinda Vielma)*

Otra característica del hombre es el abandono, la huida del lado de las mujeres. Los hijos también están signados por este destino, las madres los ven como seres en tránsito que se ausentarán y dejarán el espacio materno. Muchas veces, se explica el abandono atribuyéndole a los hombres un sentimiento “intrínseco” de “maldad”:

*“La mujer siempre anda buscando el amor; pero el amor del hombre es falso, una vez que obtiene lo que quiere se va”.*

*(Inés Caro)*

Vemos de este modo, que el hombre es definido por oposición a la mujer, ésta es trabajadora, maternal y sufriente; el hombre es perezoso, no se responsabiliza de su descendencia y pasa en el jolgorio de la borrachera. Lo masculino es el reverso negativo de lo femenino. Es este contrapunto el que sienta las bases de la construcción de la alteridad de la mujer y que la postula como sujeto perfectamente delineado. A su vez entrega las valoraciones que permiten establecer su “superioridad” social e individual, su manejo de un poder que se legitima y justifica en contraposición al polo masculino.

En relación a la imagen masculina del padre, esa no-presencia familiar en Quinchamalí, apreciamos nítidamente que su necesidad social desaparece y se diluye en la figura imponente de la madre que da el afecto, cría a los vástagos y abastece económicamente el hogar. Pero, no es raro encontrar en algunos casos una cosmovisión que busca sustituir al padre y a veces al marido con la silueta de Dios:

*“Todos somos hijos de un padre, porque hay un Dios no más. Además, pa seguir a Dios no se puede tener las dos cosas: no puedo tener un amante y a Dios, tengo el Infierno o tengo la Gloria, una de dos”.*

*(Inés Caro)*

Creemos que este desplazamiento de la imagen paternal o del esposo, está en abierta concordancia con el carácter maternal asociado a lo divino (la mujer como “esposa” de Dios Padre) y que permite convocar en la actualidad, la antigua figura del patrón como lo trascendente, como el gran gestador de hijos (los huachos) sin progenitor “legal”; pero que sí pueden reconocer su origen en ese Padre Celestial del cual el patrón es una representación. Esta paternidad diferida a Dios se hace más clara cuando escuchamos en labios de las mujeres:

*“Con la ayuda de Dios nomás es que pude criar mis hijos, él nunca me desamparó, siempre oyó mis ruegos”.*

*(Honorinda Vielma)*

*“Jesús me dio este talento pa trabajar la grea y así pude yo mantener mi hogar, con su amor yo soy feliz, con El converso, El rebose en mí”.*

*(Inés Caro)*

Así, la ausencia del hombre concreto, de ese que es propuesto a partir de una negatividad, sea el padre o el amante, se transforma en presencia toda vez que las mujeres realizan esta suerte de trasposición “metafísica” con la figura de Dios. De este modo, el orden social y familiar se restaura de la posible trasgresión que implica el instaurar una familia sin centro masculino, sin padre y la mujer podrá asumir en plenitud su rol esencial en la mantención del equilibrio familiar.

Podemos apreciar entonces, que las mujeres de Quinchamáli elaboran una imagen masculina en donde por un lado, el hombre es valorado negativamente y por el otro, una representación del mismo desplazada a lo divino que llena el vacío social concreto implícito en la primera imagen y que posibilita a la mujer realizar su identidad.

Estimamos pertinente, otra vez, citar el trabajo de Guzmán, ya que las semejanzas con la situación que analizamos torna relevante su peso no sólo en la constitución de la identidad particular que describimos, sino que al parecer entrega elementos algo más generales: “...en estos textos donde el padre no ocupa el lugar que la cultura judeo-greco-latina le dio como centro de la realidad, origen y mantención del orden y del sentido... (aquí) se ha convertido en una pura ausencia...” (63), el autor agrega más adelante en relación a la figura de Dios —en los escritos de la **Mistral**— que se muestra como una divinidad que es y no es real, que no se sabe si vive, si nació,

etc.: “Es una muy adecuada imagen para decir la manera de estar presente... la ausencia del centro masculino” (69)<sup>16</sup>.

A modo de síntesis: tenemos que dentro del proceso de constitución de la identidad femenina en Quinchamalí, se ponen en juego dos factores que son cruciales para la realización concreta del sujeto mujer: por una parte, la apropiación del rol de productora, y por otra, el de reproductora. Ambos, suelen ser comunes para las mujeres en general; pero aquí toman una dinámica que permite especificar su realización. El ser alfarera y el ser La Madre proponen contenidos singulares, los dos dibujan el rostro de la mujer en Quinchamalí. El uno y el otro se conjugan para esbozar una figura de mujer en donde el rasgo de la subordinación genérica, se anula, se amina, para dar paso a una identidad que permite ejercer la autonomía económica y afectiva (en términos de la relación hombre-mujer), para generar una realidad cuyo centro indis-

- 
- (16) Queremos mencionar además, otra coincidencia que se da en el análisis que el autor hace con nuestro objeto. Se deduce que para la Mistral, la ausencia paterna, además de serlo es “moralmente repulsiva” y está ligada a la calidad de alcohólicos de los hombres. Por otra parte, los sucesivos desplazamientos que hace la escritora en relación a la figura del padre (como árbol, pavo real, sol y aire), según Guzmán, estarían denunciando la carencia de sentido que afecta al universo mistraliano; pero más aún, el padre “... es siempre el lugar vacío que la lengua española produce al mencionarlo en nuestra realidad mestiza y que origina un fantasma referencial, expuesto y asumido en estos poemas” (67). Creemos importante relacionar la investigación de este autor con nuestras indagaciones, ya que el objetivo que éste se propone es extrapolar desde la escritura de la Mistral, una identidad femenina chilena y latinoamericana, avanzando en el plano simbólico de la producción de esa misma identidad.

cutible es la mujer. En esta conjunción del oficio y La Madre, una historia y una cultura dan el sustrato para que su realización conduzca a una valoración y exhaltación de lo femenino: las formas que adquirió el mestizaje en la zona se erigen como marcas en el desarrollo actual de su peculiaridad.

Es probable que la condición que aquí hemos descrito, se postule como un caso límite dentro de la situación general de la mujer en nuestro país y que muchas de sus características puedan ser discutibles en términos del modelo que propone; sin embargo, creemos que algunos de los rasgos que hemos mostrado pueden ser audibles en otros sectores y que sus huéllas podrán ser rastreadas en el futuro. De todos modos, en este recorrido que hacemos por la constitución de la identidad de la mujer podemos ver la complejidad de una trama que se va bordando en la historia y en un cuerpo cultural que torna posible hablar de Quinchamalí como un reino femenino, como un territorio de las mujeres.

## **2. El espacio de las mujeres**

Los planteamientos que hemos expuesto nos han llevado a señalar el universo quinchamaliano como un territorio de mujeres, veamos ahora, cómo se produce la “ocupación” concreta de ese espacio.

La localidad, como lo expresáramos antes, está dividida por la línea del tren que demarca las fronteras norte y sur, en esta última se distingue Santa Cruz y Cuca, zonas de pequeñas propiedades agrícolas. Quinchamalí propiamente tal, consiste en una *calle larga*, rodeada por un conjunto de casas con sitios de más o menos una hectárea, donde moran las artesanas. El aspecto del lugar es el de un paraje típicamente campesino de la zona central, con construcciones de adobe, te-

chos de teja, jardines y huertas, árboles frutales. Normalmente, dentro de un sitio conviven dos o más familias de mujeres, en su mayoría madre e hija con su descendencia, a veces en casas separadas, otras compartiendo el mismo hogar<sup>17</sup>.

En el lado sur, dada la extensión de las tierras, los grupos familiares están radicados a una distancia mayor; pero siempre conformando un agregado de parientes. En este sector, las familias se ocuparán de algunas labores agrícolas, cultivando pequeñas viñas y huertas de subsistencia. En cambio, en el lado norte sólo se realiza un cultivo a escala mínima de árboles frutales (nogales, ciruelos, cerezos, etc.). Aquí, el centro del trabajo familiar lo constituye la alfarería, mientras que en la parte sur se combinan el trabajo productivo agrícola con el de la cerámica.

Tenemos así, que el espacio quinchamaliano está escindido en norte y sur, con un correlato a nivel del trabajo alfarero en los tipos "chico" y "grande" respectivamente; y en el plano de la subsistencia con un mayor énfasis en la labores de la grada en el primer caso y en el segundo una complementariedad de las faenas agrícolas con la producción de loza.

Estos dos sectores son los que conforman el territorio de Quinchamalí. Los nexos entre las familias de artesanas del norte y del sur no son conflictivos y la división espacial de la producción de ceramios no entraña "competitividad". Muchas veces, hay lazos tanto parentales como de compadrazgo entre las mujeres artesanas y es frecuente que —tanto en el pasado como en la actualidad— las alfareras se intercambien sus trabajos para comercializar un surtido variado de piezas en ferias y mercados.

---

(17) La propiedad es comúnmente de las madres, heredada o por sucesión y no pocas veces producto de una compra.

Del mismo modo en que existe una separación de la producción en loza utilitaria y artística dentro del espacio quinchamaliano, al interior de estas dos grandes categorías también se produce una distinción. Así por ejemplo, en la parte sur hay familias de mujeres que son reconocidas por la factura de ollas (como las Vielma), no obstante que ellas también modelan otras formas domésticas como platos y fuentes, su especialización y el signo que las definirá será el primer tipo de loza, con la cual el sello y la herencia del núcleo serán distinguidos. Lo mismo ocurre en la parte norte: habrán familias que se dediquen a la producción de pavos (las Muñoz, por ejemplo), de jinetes, de chanchos, etc., como particularidad; todas ellas manufacturan a su vez las otras figuras "chicas", pero siempre manteniendo la marca de una especialización que será la expresión de una tradición familiar:

*"Yo puedo hacerle el pavo; pero no tengo costumbre, se cae un ala, se cae la otra, o sea, lo puedo hacer; pero no tengo cariño pa hacerla, más me gustan las guitarreras abiertas, cerradas, chicas y grandes. Acá no hacemos pailitas ni esas cosas, no podemos tener las mismas especialidades y hay que dejar que todos ganen, yo gracias a Dios tengo eso como mi mamá de hacer las guitarreras, las figuritas, todo eso".*

*(Inés Caro)*

Observamos así, que dentro de las grandes líneas de producción alfarera (grande/chico) se generan subdivisiones y especializaciones familiares, que conducen incluso a individualizar las creaciones. Este fenómeno se expresa con mayor fuerza en el plano de los trabajos "artísticos" o chicos, los cuales, desde

hace algún tiempo, están siendo firmados por algunas artesanas para así asegurar al comprador la “autenticidad” de la factura de la pieza<sup>18</sup>. De todos modos, con o sin firma, dentro del mundo de las alfareras cada una es capaz de reconocer el sello personal de tal o cual forma, ya sea a nivel de las técnicas o en la representación, respetando y formulando categorías de “buenos” y “malos” trabajos.

La “fama” es una calidad que se adquirirá y legitimará socialmente a la alfarera dentro de su comunidad, toda vez que ella alcance perfección estilística. La “fama” así, se irá heredando de madre a hija, a nieta, hasta lograr el reconocimiento externo de una estirpe de mujeres ceramistas abocadas a un tipo de producción. El influjo del mercado en la consolidación de este “reconocimiento” social, tiene un peso relativamente importante, ya que no necesariamente coincide con una mayor obtención de ingresos, sin embargo, su intervención muchas veces es decisiva. No se puede olvidar, que del mismo modo en que la hija obtiene de la madre la impronta de sus creaciones, también los lugares de comercialización se

- 
- (18) Pensamos que esta tendencia a salir del anonimato (que para algunos es un rasgo de lo artesanal), se ve favorecida por la asistencia a las ferias de Santiago (parque Forestal en el pasado, Bustamante y Festival de San Bernardo en la actualidad) u otras ciudades del país. Hemos observado que todas aquellas artesanas que son invitadas periódicamente a estas ferias o lo fueron en el pasado, son las que “firman” sus productos. También vemos que a partir de estos eventos se origina una competencia entre las alfareras, donde se juega tanto el hecho de una posibilidad de mayores ventas, como un acrecentamiento de la “fama”. Normalmente, son pocas las que pueden asistir, ellas llevarán los trabajos de las otras mujeres (a quienes se los compran), así, muchas de ellas estamparán su firma para interpelar al comprador por la autoría de un “buen trabajo”.

“heredan”. Es frecuente que por generaciones las mujeres entreguen a una misma casera (o a un mismo puesto) sus trabajos. De esta manera, al tener “asegurada” la comercialización, la “fama” se obtiene también por las características de elaboración de las piezas en las cuales se da una determinada especialización.

El territorio de Quinchamalí, de este modo, aparece ocupado por las distintas familias de mujeres artesanas que modelan su entorno y que a través de su producción le dan especificidad al espacio pueblerino y rural: el rostro de esa tierra es una faz femenina. La casa-taller, el poblado girando en torno a la alfarería, la distinción del linaje productor, la actividad comercial que ya se ancla en la única calle<sup>19</sup>, todos ellos visajes de un mismo fulgor: la mujer ceramista que dinamiza y da vida al universo quinchamaliano, su figura potente que abarca los recodos y reproduce su cotidiano.

- 
- (19) Antiguamente la comercialización de la producción se realizaba preferentemente en Chillán, las mujeres viajaban en carreta y luego en tren a esa ciudad para hacer sus ventas. A veces, llegaban compradores al pueblo mismo; pero lo más frecuente fueron los viajes hacia el mercado de Chillán, donde las “caseras” que cada artesana tenía, le compraba sus productos. En menos escala se comercializó también en la ciudad de Concepción. En el período de Frei y de la Unidad Popular, el poder comprador del CEMA llegó hasta Quinchamalí de manera periódica, generándose una comercialización de los trabajos que es recordada de manera favorable por las mujeres. Hoy, las ventas al CEMA son muy escasas, debido a que las artesanas deben viajar a Chillán, Concepción o Santiago, para entregar sus productos y las condiciones de pago, más los bajos precios ofrecidos no lo hacen un mercado conveniente. Más o menos en los últimos diez años, se ha dado un fenómeno distinto: se han ido instalando, poco a poco, puestos de venta en el pueblo mismo,

Desde la casa-taller, las mujeres se apropian y tiñen el espacio donde la existencia retoñará, cubren con la factura del alimento y de las figuras artesanales los distintos lugares del hogar. Realizando la mantención doméstica, distribuyen sus haceres entre la cocina, el cuidado de los críos, el aseo, el trabajo con la greda. Movimientos múltiples que formulan una obicuidad, un modo de desplazarse y ocupar el espacio y el tiempo diurnos; despliegue del cotidiano repartido en la simultaneidad de las funciones adscritas al género.

Casa-taller, pueblo alfarero, arquitectura recorrida y señalada por las artífices, labradoras, ocupantes de esos territorios.

Adentrémonos ahora, al interior de estas familias y al espacio en que se prodigan las relaciones entre sus miembros. Observamos en este plano que los nexos pueden ser positivos y negativos: el vínculo madre/hija suele inscribirse dentro de la primera valoración, el de madre/hijo por el contrario, en la segunda; a su vez entre las hermanas las relaciones pueden tornarse negativas y positivas entre hermana/hermano. Parece importante destacar estas relaciones en la medida que ellas influyen en las formas de distribución del poder, en la producción, y evidencian las características singulares que tienen estos agregados.

Pensamos que la relación madre/hijo es normalmente negativa, ya que se inserta dentro de las categorizaciones generales que se tienen de los hombres:

---

la mayoría de los cuales son controlados por lugareñas que no se dedican a la alfarería. Con esto, las artesanas hoy tienen en su propio lugar de producción, la posibilidad de la comercialización. No obstante, es posible ver que hay una diversificación en las ventas, entregando las mujeres sus trabajos a distintos poderes compradores.

*“Los hijos hombres son así, se van y después ni se acuerdan de su madre. El Pepe está muy bien colocado en Illapel y ni el familiar me manda, ni carta, nada, ya no se acuerda”.*

*(Riola Castro)*

Los vínculos entre hermanas, muchas veces son conflictivos, lo que se origina frecuentemente por el afecto a la madre: rivales en su amor y en sus favores las hermanas bregarán por obtener un lugar de privilegio al lado de su progenitora. Por otra parte, las relaciones entre hermana/hermano serán positivas en tanto éste migre y no compita en el espacio familiar. Ahora bien, siendo los lazos madre/hija positivos, esa afinidad, por los rasgos que asume en el tiempo, se transforma en un nexo ambigüo, en donde la dependencia y la estrechez de la relación da lugar, en algunos casos, a sentimientos contradictorios de “amor-odio”. Es interesante notar que cuando se trata de los contactos madre/hija, en familias donde la madre ha “adoptado” a una niña que permanece como hija única<sup>20</sup> esta característica se acentúa aún más, generando disputas y situaciones de tensión.

Estos vínculos son importantes para analizar las formas

- 
- (20) Esta situación es bastante generalizada y se inscribe dentro de la necesaria condición de la mujer quinchamaliana como madre. Aquellas que no han podido concebir hijos o no han querido, normalmente cumplen su rol maternal adoptando niños de otras mujeres. En el pasado fue muy común “dar niños para criar”, ya sea a las “comadres”, a mujeres con las cuales había un nexo parental o simplemente a una conocida, y como normalmente estos niños eran producto de una “madre soltera”, la adoptiva les entregaba el apellido, pasando a constituirse en la madre “legal”.

que adquiere el trabajo productivo en el espacio familiar. Ya hemos visto que las hijas "ayudarán" a su madre componiéndoles al principio sin obtener más beneficio que no sea el aprendizaje del oficio. Con el conocimiento de las técnicas y del total del proceso productivo ellas se irán autonomizando poco a poco. Sin embargo, esta independencia es relativa al comienzo, ya que las hijas deberán aportar a la subsistencia del grupo doméstico. Desde muy temprano distribuirán los ingresos obtenidos por la venta de sus productos entre sus propias necesidades (vestimenta, alimentos, viajes, etc.) y las del agregado a que pertenece. Entonces, la hija trabajará para sí y para los otros, conociendo desde pequeña lo que implica la mantención de un hogar.

Escudriñando al interior del proceso de producción de la loza, podemos ver que se genera una división del trabajo familiar que asume rasgos especiales. En primer lugar, no existe un trabajo cooperativo entre los miembros, sino que un sinnúmero de relaciones signadas por una retribución que puede ser en dinero o en el producto mismo. A excepción de la "ayuda" que se da al principio del aprendizaje, todas las restantes relaciones están atravesadas por una reciprocidad y un equilibrio que tienden a reproducir colectivamente al grupo: todos los que trabajen deberán aportar económicamente a la subsistencia de la familia y a cubrir sus necesidades individuales. Se genera así un orden en donde cada cual aprenderá a sustentar sus propias carencias y a la vez contribuirá a la mantención del agregado: será la madre la que dirigirá y controlará esta dinámica.

Veamos lo anterior con un ejemplo concreto que servirá además para ilustrar las distintas fases del proceso de trabajo con la greda. El punto de partida es la recolección de la materia prima, la que es efectuada a veces por la misma alfarera,

pero más comúnmente por sus hijas o hijos, también por sus nietos. Cuando esto ocurre, la madre o abuela pagará con dinero. Luego, la recolección del guano y de la leña para la cochura toma las mismas características siempre que no se compare a particulares. En la preparación de la greda, que generalmente se realiza pisándola húmeda y sacándole las suciedades, la artesana pide la intervención de sus hijos o nietos hombres. Es en esta fase donde los miembros masculinos de la familia tendrán una participación mayor en la elaboración del producto, a los cuales se remunerará por sus servicios.

Posteriormente, la mujer amasará la pasta y comenzará a modelar las bases o “bolos” para las distintas figuras, una vez “levantadas” las bañará con colo y las dejará oreando. En este momento ella podrá utilizar tres mecanismos para finalizar el proceso de producción. Primero, asumir personalmente el total de las fases restantes (bruñido, pulido, lustrado, pintura, y cochurado) de las piezas que ha modelado. Segundo, entrar en una relación con sus hijas en términos de “darles a componer”, que como ya sabemos implica el bruñido y pulido de las piezas en “verde” devolviendo como pago la misma cantidad entregada. En este caso, la alfarera deberá completar el resto del proceso. Tercero, instaurar una relación de “componer en medias”, esto es, dar a componer a la hija, quien tiene que además pintar, lustrar y cochurar las piezas, repartiéndose la mitad de las mismas cada una.

A nivel de la comercialización de los productos familiares, tanto en la composición sola como a medias, la hija podrá vender las piezas que ha trabajado individualmente, pero ocurre generalmente que es la madre (o el padre cuando lo hay) quien realiza las transacciones, comprando con ese dinero lo necesario para la alimentación del grupo y entregando su parte a las hijas, para cubrir las necesidades propias.

Con este ejemplo se evidencia la relación de reciprocidad que se instaura dentro de las familias, en cuanto al proceso de producción, un dar y un recibir que se inscriben no dentro de la gratuidad ni del “deber” de cada hija, sino que cada cual recibe algo a cambio de su participación. Resulta claro eso sí, que no se genera una acumulación ni ganancias por parte de ningún miembro, ya que en definitiva los ingresos obtenidos sirven solamente para la reproducción del grupo. Además, pareciera ser que la misma actividad artesanal está concebida como un mecanismo de autosubsistencia, ya que las mujeres producen la cantidad de loza necesaria para abastecerse cotidianamente y no acumulan ni laboran en los tiempos de invierno, donde las ventas disminuyen<sup>21</sup>.

Dentro del trabajo familiar, lo que se torna evidente, es que toda vez que las hijas no se autonomicen como productoras, esto es cuando no dominen el proceso total, será la madre la que controlará y distribuirá los ingresos obtenidos por la comercialización de las piezas. Aquí podemos reconocer el peso fundamental que ella tiene, no sólo como figura central,

- 
- (21) En Quinchamalí se han tratado de aplicar algunos proyectos de desarrollo, realizados por la Iglesia Católica, con ayuda de Caritas, para estimular la producción de la artesanía tradicional y mejorar sus técnicas para lograr una mejor comercialización. Uno de los puntos que ha tenido mayores dificultades en su aplicación, ha sido precisamente el de la “acumulación” de la loza para su venta en las estaciones de mayor flujo turístico. Las mujeres mantienen un ritmo de producción que siempre será acorde a las necesidades inmediatas de la subsistencia y se resisten a “producir” durante el invierno. Esta particularidad pareciera inscribirse en los rasgos de las economías campesinas de subsistencia, en donde se trabaja sólo lo necesario para lograr las necesidades básicas de reproducción de las familias o individuos.

en tanto fuente del orden social, sino que económico del grupo. Solamente cuando las hijas se transformen en madres y separen su hogar, iniciarán el sendero de la real independencia y automantenimiento y cuando esto suceda, retornará nuevamente el movimiento de reproducción de la experiencia tradicional femenina de Quinchamalí.

Tenemos que señalar que en el último tiempo se ha generado una fuerte migración de retorno masculina, generalmente de los hijos a la localidad y una retención de los mismos, debido a la crisis económica por la que atraviesa el país. Este fenómeno ha conducido a una incorporación más o menos importante de los hombres al trabajo alfarero. En el pasado, esto era casi impensable, ya que todo aquél que mostraba inclinaciones hacia las labores de la cerámica era motejado de “homosexual”, recayendo sobre él una gran sanción social. Hoy, algunos de ellos asumen la alfarería como “estrategia de subsistencia”; pero como aún prevalecen las categorizaciones y valoraciones negativas ante la presencia masculina, y como el oficio es considerado exclusivamente femenino, los hombres harán su trabajo bajo el dominio de sus madres o hermanas, obteniendo de él lo mínimo para su automantenimiento.

Ha ocurrido que algunos hombres retornados han comenzado a asumir en plenitud el trabajo artesanal. En este caso, el rechazo de las mujeres es profundo porque al producirse la autonomía de una tutela materna no hay posibilidad de controlar su producción. Son dos los hombres que se dedican actualmente en Quinchamalí al oficio, en ellos las mujeres ven una amenaza: la modernización de las técnicas productivas y la virtual usurpación del espacio dominado por ellas:

*“Aquí, esos dos que trabajan le hacen cantidad, nosotras calidad, las puras manos usamos para hacer nuestro trabajo, dicen que ellos tienen horno y máquina moledora. Los hombres buscan lo fácil; pero nosotras las mujeres, seguimos la tradición. Yo, a mis cabros los hago trabajar, pa que estudien, pa que ayuden al hogar, no pa que hagan cosas en que se pierda nuestra tradición ¿usted cree que uno de esos le va a hacer una guitarrera, un chancho bien hecho?”*

*(Inés Caro)*

El territorio de las alfareras, esa tierra signada por lo femenino que es Quinchamalí, se desarrolla y ansía perpetuarse ¿qué consecuencias tendrá la aparición de los hombres en la producción de la loza? La respuesta podrá escribirse en el futuro. Hoy, podemos decir que se visualiza con nitidez, y quizás como en ningún lugar de nuestro país, un espacio ocupado y propio de las mujeres. Reino plagado de contenidos e imágenes que denuncian la fuerza y dominancia de un género —la mayoría de las veces subordinado— que aquí se ha erigido con una identidad particular y que nos interpela y seduce para intentar construir con ella el rostro aún disperso de la mujer chilena.



### III. EL GESTO ALFARERO: ESPEJO DE GREDA

---

— Mira tú, ve cómo saltan  
y ojean con gestos vivos.  
¡Sí, sí, sí! dicen al fuego,  
locas de atar, en delirio.

*Gabriela Mistral  
(Poema de Chile)*

La recreación de la identidad, los soportes de su constitución; la mujer locera que produce y reproduce su imagen en el tiempo se han perfilado en el recorrido que ya hemos realizado. Pero aún hay otro continente que se enuncia, cristalizando los modos de aprehensión del mundo, las maneras de “significarlo” y “componerlo”: las figuras creadas.

La insistencia en trabajar ciertas piezas, la repetición de su fisonomía nos hablan de un lenguaje que se articula en la tradición; pero también del anclaje de una matriz que anhela decir, modular, expresar un sentido, una idea. Un sonido plurivocal se alza cuando escuchamos las voces que habitan una determinada creación alfarera; múltiples contenidos se cruzan para dar cuerpo significante a la figura.

Pensamos que con especial fuerza, el conjunto de piezas antropo y zoomorfas (pertenecientes al universo de lo “artístico” en Quinchamáli) van escribiendo la historia femenina desde el otro lado de su contingencia; los símbolos reiterativos que las mujeres modelan, plasman una retórica que apunta y verifica el orden cultural dentro del cual la existencia particular quinchamaliana se despliega. La memoria oral y la “manual” son las dos vertientes a través de las cuales las mujeres “derraman” y corporalizan su fantasía y los límites de la misma; la imaginación se estructura dentro del campo que la propia pertenencia cultural prodiga. Esta “doble memoria” nos permite rozar los pliegues de un acto de creación que toca la densidad de una historia y arma un presente: la figura convoca el pasado y actualiza su permanencia.

Creemos importante aventurarnos en una interpretación del campo simbólico que ofrecen las piezas definidas como relevantes por las artesanas. Esto no sólo por lo que en ellas hay de manifestación cultural propia, sino porque su irradiación se expande hacia algo que podríamos denominar “nues-

tro". Es innegable que Quinchamalí resuena, en general, como enclave de una producción artesanal chilena, un espacio que segrega fragmentos del mosaico cultural compartido.

Así, el sistema que permite a las alfareras "decir", hablar de una determinada forma el mundo, no es ajeno en su totalidad al que posibilita a muchos adquirir sus representaciones. En un sentido metafórico, las mujeres de Quinchamalí modelan y al hacerlo van modelándonos la mirada y con ella la ubicuidad de las cosas y de los seres. En este juego se activa un sinnúmero de ecos y se llenan carencias; lo que no se formula en el plano de la razón, se teje en la imaginería, en el silencio "parlante" de la figura que restalla una y mil veces, sumida con otras en el mercado, en la tienda o solitaria en el taller-hogar de la ceramista. Pero siempre, gesto de un discurso cultural que propone identidad, especificidad al universo de lo creado.

Remontemos entonces, este otro recodo en el camino que estructuran las mujeres de Quinchamalí: el del significado de sus producciones. Con ello vamos avanzando en las distintas "variaciones sobre el mismo tema": el de la mujer y su constitución como sujeto. Ya la percibimos como productora económica y social, como reproductora biológica por esencia (la madre); ahora, en tanto productora y reproductora de símbolos. Queremos en esta parte, ahondar las ideas que ya hemos planteado y leer desde las propias creaciones femeninas el signo de su alteridad, su imagen del mundo y sus deseos.

Nos abocaremos al análisis de tres figuras: la guitarrera, el jinete y el chanco<sup>22</sup>; representaciones que en conjunto en-

---

(22) Hemos elegido estas piezas, por cuanto ellas sintetizan las representaciones figurativas antropo y zoomorfas. La guitarrera como imagen de la mujer, el jinete como conjunción de lo hu-



tregan claves para acercarnos al reino femenino de Quinchamalí. Ellas trazan parte del inagotable territorio que enfrentamos, bordando un paisaje en el cual la ficción y la tradición se enlazan para permitir a las mujeres comunicar, levantando con sus manos los infinitos destellos de una condición: ser la que crea y recrea el escenario de la vida.

## 1. La cantora o guitarrera

Su figura se inscribe en el pasado, refleja un tránsito y permanece hoy expresando una necesidad. En sus comienzos fue denominada “mona”, era grande y utilitaria: servía como cántaro para el agua, el vino, la chicha; pero siempre antropomorfa, designando el paso de lo simplemente útil a lo “artístico”, a lo figurativo. La cantora o guitarrera fue modelada después, a diferencia de la “mona”, como pura representación, “chica” o “grande”. En sus dos vertientes esta pieza se evidencia, a nuestro modo de ver, como elemento fundamental de la tradición alfarera de Quinchamalí.

*“La más antigua es la guitarrera abierta que hacía doña Brígida. Esa es también la que hacía la mamá de mi abuelita. La utilitaria que le dicen es con*

---

mano y lo natural (el hombre y el caballo) y el chanco como idea de lo puramente “salvaje”. Además, estimamos junto a otros autores, que estos trabajos son representativos de la producción “artística” quinchamaliana y por otro lado, las propias artesanas los valoran como tales. Se puede decir que las otras piezas, como el pavo, la yunta de bueyes, la vaca parida, la gallina, el cabro, etc., son símbolos que reiteran el universo de lo creado: el acaecer campesino; y que se vinculan al chanco y sus diversas significaciones como se verá más adelante.

*sombrerito y un piquito para que corra el líquido y un arco atrás para tomarla. Le dicen la mona que es distinta que la otra cantora o guitarrera que son más de adorno o de alcancía”.*

*(Silvia Alarcón)*

Así, esta creación se plantea en primer lugar, como conjunción de las dos especializaciones productivas: es funcional y es “artística”<sup>23</sup> a la vez. En segundo lugar, en ella converge y se cristaliza una imagen humana cuya silueta es femenina. Se antropomorfiza la producción, entonces, desde un modelo: la mujer. Esta doble característica —articulación de las distintas formas del trabajo alfarero y la simbolización de lo femenino— nos conducen a hablar de la guitarrera como figura emblemática.

Mujer-vasija, mujer-cántaro; evocación de un cuerpo que contiene, que guarda. Cuerpo preñado; la cintura estrecha y las enormes caderas-recipientes. En esta representación la mujer aparece como signo de lo fértil, de la maternidad. La primacía de la madre quinchamaliana se va tejiendo en la guita-

- 
- (23) Valenzuela discute la existencia de lo propiamente estético, no funcional en la artesanía de Quinchamalí, puesto que incluso, en las piezas más “artísticas” las alfareras agregan el signo de lo práctico: la ranura de la alcancía. Las razones de tal hecho nos son desconocidas, algunas loceras nos han dicho que esto se debe a que las piezas deben tener lugares para “respirar” si no podrían romperse en el cochurado; por otro lado, es posible que la tradición de lo “utilitario” sea muy fuerte y por ello las ceramistas opten siempre por darle un uso a sus creaciones. Acá nos hemos guiado por las propias clasificaciones de las artífices, que distinguen claramente entre lo que es de “adorno” y lo que es utilitario.

rrera, la identidad femenina se modela en el continente feraz de su silueta. Un relato oral acerca de su origen reafirma la imagen de la cantora vinculada a la fertilidad —en este caso agrícola—, a su nexa indisoluble con lo germinado:

*“Mi abuelita me contaba a mí de donde salió esto de hacer la guitarrera, porque ella vivió esos años. Su padre sembraba trigo, cosechaban para el año. Cuando se trillaba se hacía la montonera de paja y al centro se ponía una cantora con guitarra y en seguida echaban los caballos a la era; la cantora quedaba arriba del morro de paja cantando y los caballos iban como bailando alrededor de la era, trillando el trigo. De ahí me dijo ella que venía la tradición de hacer la cantora aquí en Quinchamalí”.*

*(Silvia Alarcón)*

La cantora es vista, entonces, como figuración de lo fecundo que tutela los frutos de la tierra, la cosecha; el centro femenino desde donde todo nace “canta” alegóricamente a su propia fertilidad, los caballos (la naturaleza) danzan ritualmente en torno a ella. Aquí observamos el sello inconfundible de lo femenino en Quinchamalí: madre-tierra, madre-divinizada y también la faz del proceso de mestizaje que ha colocado como núcleo de la realidad a esta mujer-madre que pare la abundancia.

Ella es además una mujer sola, su compañía es una guitarra, su oficio: el canto. Pareciera ser que las artesanas trasponeen su propia imagen de poseedoras de un trabajo ligado a la creación y al arte popular campesino; locera y cantora se conjuntan para especificar a la mujer como productora. El instrumento guitarra que ella posee alude a la fiesta, a la alegría, al

ritual. Si unimos esta idea con la de la fertilidad, aparece un lazo entre procreación y celebración. Lo femenino, expresado en la guitarrera, representaría así un punto de encuentro entre la fecundación y el rito. Fertilidad y música se congregan, asimismo, para dibujar a la mujer como La Creadora: genera hijos, elabora canto y son, compone artefactos. O sea, lo femenino como marca y motor de variadas gestaciones.

No podemos escamotear el hecho de que la guitarra, a su vez, está asociada comúnmente al cuerpo de la mujer. Así, la cantora sobre-representa lo femenino. De ahí que su figura evoque a la diosa-madre, a la que ha parido el universo. Si pensamos también que la creación de loza es propia de las mujeres y que por medio de ella se logra la abundancia familiar, podemos apreciar que la guitarrera, como símbolo de un oficio y de la maternidad, conjuga los elementos básicos de la constitución de la identidad femenina en Quinchamalí. Más aún, estrecha esa identidad con un poder divino, primigenio, original.

Autoimagen de las mujeres: la cantora expresa la potestad femenina, su gesto productor como clave de todo lo existente; su destino en el mundo: ser La Madre, engendradora de artefactos, de riqueza y soporte del sobrevivir.

Por otro lado, la figura nos remite al placer. La guitarrera con su música alegra las fiestas; las fiestas formulan espacios y tiempos donde el trabajo se detiene, donde se altera el orden cotidiano y en los cuales se consumen (ritualmente) los excedentes de ese trabajo. Es tradicional en Quinchamalí que durante las diferentes celebraciones se cante y se toque guitarra<sup>24</sup>; las mujeres son las cantoras por excelencia. El canto

---

(24) En relación a las fiestas, podemos decir que en Quinchamalí hubo una profusión enorme de ellas en el pasado, los santos,

es siempre seducción, ya sea pícaro o aluda a la nostalgia, al sentimiento y al amor; incita al baile, al movimiento que pondrá en relación dos cuerpos: el del hombre y el de la mujer. La guitarrera como imagen, recompone fragmentos de la fiesta campesina nacional donde la cueca está presente: baile de cortejo, danza nupcial de seducción y dominio.

De este modo, la figura de la cantora sintetiza el lugar de la mujer quinchamaliana como productora y reproductora, como espacio de placer. En su restitución de la celebración como alegría y sexualidad se traza también el sino femenino: las consecuencias de lo festivo se bordarán en el amplio vientre de la guitarrera preñada.

Veamos ahora, cómo la tradición oral, ha transformado

---

las novenas, las luminarias (Cruz de Mayo), San Juan y el azote de los guindos, la Purísima, etc., celebraciones que copaban el año. Actualmente ellas han disminuido, tanto por razones económicas (el dispendio que los festejos implicaban eran muy grandes), como políticas. Las mujeres en Quinchamalí, coinciden para expresar que el decaimiento de estos ritos y agasajos se liga al Golpe de Estado del 73, que ha dejado en la miseria a mucha gente y que ha reprimido estas manifestaciones populares. Veamos un testimonio de ello: "Hace varios años que esto está malo, hará como unos diez años. Ahora si uno va en su carreta, los carabineros le trajinan todo. La gente ha agarrado miedo pues, no permiten ni una cosa. Antes, el que quería hacía fiestas, ahora no. Las luminarias eran tan bonitas, se junta-ba harta paja y como a las siete de la tarde, unas buenas comidas y después se iba donde estaba la luminaria con la guitarra, unos tocando y otros bailando; pero ahora eso lo prohibieron porque decían que no podía haber gente reunida. ¡Hasta los cumpleaños no dejaron hacer! Por eso la gente se cabrió, prohibieron la venta de vinos, todo eso. Claro que uno hace su fiestecita; pero ya más familiar, no como antes, que iba todo el pueblo a celebrar". (Honorinda Vielma).

en leyenda un suceso “real”, que nos es particularmente interesante, ya que muestra una imaginería femenina sobre las cantoras y entrega elementos para la reconstrucción simbólica de su figura. Lo que ocurrió y cómo ocurrió, asume variaciones en las distintas versiones recopiladas, permaneciendo eso sí, en lo contado, los rasgos conocidos que definen lo femenino en la cosmovisión quinchamaliana. Esta es la trama de la historia:

### *Las Cantoras Colorás*

*“Las Colorás eran toas cantoras y güenas cantoras. Les decían las Colorás porque probaban el vino y se ponían coloraítas, a la madre le decían doña Juana Colorá. Esas fueron cuatro hermanas: la Etelvina, la Berta, la Efigenia y la Rosa. Toita la gente las llamaba pa que fueran a cantar en las fiestas; cuando no, ellas, si estaban solas, pa que llegara gente, cualquiera tomaba la guitarra en las manos y se ponían a cantar. De eso vivían, llegaban los hombres ahí y les llevaban de comer, de tomar, de too. Decían que la Berta era de estas que hacen brujerías, yo creo que toitas eran así, por eso llegaban los hombres de lejos y asimismito morían de las cosas que ellas les tiraban. A un hombre que le decían el Bicho lo mataron y lo enterraron en un pozo, a otro mataron después, que se llamaba Oscar, a pa los murió ese. No eran na de feas las mujeres, eran bonitas; por eso se enamorarían de ellas, ¡si aquí no hubo hombre que no se metiera con alguna hermana Colorá! A la Rosa la mató después uno de esos pinches que la pilló con otro, entre varios sería que la mataron, porque también la tiraron al pozo*

y después salió una trenza larga y una cinta que ella usaba, ahí la reconocieron. Esas cantoras fueron famosas en too Quinchamalí, yo creo que por el año 30 sería cuando estaban ¡viera usted lo alegres que eran!

(Clarita Alarcón)

“La Berta Colorá era mi madrina, ella era soltera, pero la conocían con marido, es que ella siempre tenía su aventura, pa pasar ratos alegres, pero de casada no. Era bien bonita cuando era joven, era bonita como una rosita, se hacía un peinado con una ondita aquí y aquí un moño. La gente ha contado muchas mentiras de ella, de que se desaparecían los hombres, cuánta cosa; pero esas son cosas prohibidas, ya pasó muchos años ¿pa qué estar removiendo los huesos de la pobre vieja? Su hermana, la Rosa era linda también. Eran bonitas y buenas pa tocar la guitarra pu, cantoras eran, más bien iban a apañarle la guitarra y le corrían mano por ahí, se calentaban ahí. El Lalo Contreras, ese andaba enamorado de mi mairinita Berta. El finado Manuel Sobarzo también andaba con la finá Rosa, con esa que se perdió y encontraron las trenzas en el pozo, con esa anduvo el finado Manuel”.

(Riola Castro)

“Esta historia que me acuerdo es de la Berta Colorada, ella era una mujer que yo la alcancé a conocer cuando era niña, yo no le encontraba ninguna belleza a esta Berta, pero era exhuberante y los hombres la perseguían hartito. Hasta mi papá tuvo

*que ir donde la Berta. Según la gente, ella hechizaba a los hombres, porque le llevaban de todo y ella hacía lo que quería con los hombres. Según dicen, la Berta tenía una especie de pacto con el malulo, los amantes desaparecían, cuando ella se cansaba resulta que los amantes morían o desaparecían. Dicen que tenía tres hermanos y según se cuenta, ella mató para heredar el pedazo de terreno, para ser ella la única heredera, mató a los tres hermanos: echó a cada uno en un pozo, uno en el pozo de la casa de ellos, otro en el pozo de un amante y el otro no me acuerdo ya. Después ella empezó a envejecer, su último amante fue Adan Prado, a ese lo ahorcó, fue su último crimen. La Berta tenía una hermana, la Rosa Colorada, esa era medio india, mi tío se enloqueció con esa mujer, se casó con ella. Estas mujeres eran alegres, hacían fiestas, cantaban ellas, los hombres como que se enloquecían. Así le pasó a mi tío, ella lo mató de tanto pegarle y lo quemó y dijo que se había caído al fuego. Mi abuela no se quedó tranquila, lo desenterró y lo llevó a Chillán y resulta que estaba todo quebrado, ahí se la llevaron presa a la Rosa y se murió en la cárcel. De ese tío la Rosa tuvo al Gardenio, que viene a ser primo de mi mamá. Estas mujeres tenían una simpatía especial, le quitaban los hombres a las demás y las vecinas no se enojaban, por esa simpatía que tenían, la Berta más que la Rosa tenía esa simpatía”.*

*(Buenaventura Ulloa)*

La leyenda de las Colorás, de las cantoras, toca la represen-

tación de la guitarrera y enuncia otro signo en su figura: la mujer como la cautivadora de hombres. También, familia de mujeres dedicadas al gozo y al crimen, confabulación de una parentela femenina, complicidad de sus deseos. La mujer-amante, la gran fascinadora. La guitarrera semeja la escena petrificada de esa condición, símbolo de su hechizo. Notamos en la leyenda de Las Colorás una vecindad con la antigua y nacional silueta de La Quintrala: la que castiga luego de dar placer, la que arrebató los bienes de la familia, la bruja. Siempre —en la lejanía de la colonia, en la leyenda quinchamaliana— mujeres poderosas bajo cuyo encanto los hombres no se resisten; bellezas que convoca a la muerte: el precio que deberán pagar los “cautivos” es su propio dolor, su desaparición. Las artesanas de Quinchamalí al re-crear insistentemente la guitarrera, reproducen el tema de Las Colorás y escriben un destino: lo masculino debe ser tachado, asesinado, ausentado.

De esta manera, la figura de la cantora secreta una doble cualidad de la mujer, como diosa-madre es dadora de la vida, como mujer-bruja engendradora de la muerte. Ella posee así, el imperio casi total de la existencia: se modela en la misteriosa aventura de la procreación y en el no menos incógnito avatar del perecer.

Otros relatos sobre el origen de esta pieza manifiestan sus múltiples significados. Se cuenta, por ejemplo, que una niña enamorada hizo cita con su amante en la noche de San Juan bajo una higuera; pensaban recoger sus flores y frutos para hacerse ricos. La mujer esperó toda la noche y el hombre no apareció, para pasar la pena ella se puso a cantar con su guitarra al amor perdido, y al cabo de un tiempo se transformó en piedra<sup>25</sup>. Esta versión es bastante popular en Quinchama-

(25) Oreste Plath narra una versión donde la “niña enamorada” es una viuda que se enamora de un “huaso muy bien plantado”,

lí y recuerda una situación “normal”: el abandono del hombre y la nostalgia de ese vacío que la mujer convierte en creación. Así, la guitarrera denuncia la permanencia casi mítica de la mujer sola. Su transformación en “piedra” da cuenta del “castigo” (divino, bíblico) por un deseo: anhelar la riqueza junto a un hombre. El cuerpo pétreo señalará la impronta de la “realidad”: la mujer permanecerá solitaria, autoabasteciéndose, pródigo la abundancia sin la ayuda de lo masculino.

Hemos visto así, como la figura de la cantora o guitarrera despliega los rasgos que conforman la identidad y una manera de “pensarse” lo femenino. En ella se cruzan múltiples posiciones: la mujer como madre-diosa, como productora; la bruja (en tanto seducción) y también la abandonada. Matices que van estructurando simbólicamente el cuerpo femenino en el continente-guitarrera de Quinchamalí. La cantora surge como palabra de las artesanas, como pensamiento modelado que dice un lugar, un espacio en que habita la ubicuidad de su género divino y “condenado”. La destreza de las manos alfareras escriben en la guitarrera una historia que devuelve especularmente el trayecto de toda mujer, de las antiguas y de las nuevas, de las que vendrán: el rostro repetido de la Madrediosa-trabajadora-sibila-solitaria mujer.

---

que durante un tiempo la acompaña en el tabaleo de la guitarra. El huaso parte y la viuda espera sus noticias. Pasado el tiempo, ella, noche tras noche, cantaba sus penas en la guitarra, bajo un peral. “Luego, la gente se hizo lenguas diciendo que el muy ladino huaso era padre de numerosos hijos y dueño de grandes tierras. La viuda comenzó a retirarse de las fiestas lentamente... todos recordaban sus chistes, se extrañaba su canto y la animación que le daba a los matrimonios y a los bautizos... Un día, bajo el peral de sus amores, encontraron muerta a la guitarrera y cantora” (221). Este relato, como podemos apreciar, coincide en la figura de la guitarrera, como una mujer abandona, sola.



## 2. El jinete

El hombre a caballo es una pieza que se repite. El hombre es un huaso con poncho y sombrero, el símbolo masculino del campo chileno, segmento de la identidad nacional. El jinete quinchamaliano evoca una multiplicidad de realidades escudriñado desde una mirada que recreando el signo lo sumerge al interior de las formas que las alfareras modelan. El jinete compone una historia.

El caballo es un equivalente al traslado, a la movilidad, a la huida en tanto galope; un animal que transporta, que abre caminos, que acerca los horizontes. Es un animal que liga a los hombres con el tiempo y con el espacio: acorta el tiempo y expande el territorio. Son los hombres los que dominan el arte ecuestre, los hombres por eso se mueven, se desplazan, huyen, desaparecen, están en otros rincones, se van lejos, llegan a las ciudades, a los pueblos, recorren los campos. Los hombres con su caballo se ausentan de la tierra original, se van del lado de la madre, de la esposa, de la amante, de la hija.

El hombre a caballo como figura a crear, como reiteración de una imagen, restituye el destino de lo masculino y su relación con lo femenino. En este caso, el vehículo por excelencia del abandono. También la representación de una vivencia infinitamente acaecida en la propia vida de las mujeres: el padre se fue, el marido no está, el hijo anda lejos, el amante se marchó.

La figura del jinete se desdobra en la presencia del “caballero”:

*“Aquí habían familias muy poderosas, esas eran las dueñas de estas tierras, tenían sus grandes fundos,*

*por ejemplo estaban los "Caballeros Ulloa", así los llamaban en el pueblo a los señores, les decían los "caballeros". La gente los respetaba mucho, porque toda la gran población que hay en Santa Cruz son hijos naturales de esta familia, del abuelo, del tatarabuelo y hay hijos incluso entre gente de origen indio. Y así fue el apellido Ulloa, está por todas partes, dejaron el huacharaje más grande por todos lados estos caballeros Ulloa".*

*(Bienaventura Ulloa)*

Así, los patrones, los dueños de la estancia o el fundo, son aquellos que han sembrado por el contorno sus semillas en la tierra-mujer. El caballero en su cabalgata va dejando una estela de huachos. El caballero es el padre que no reconoce a sus numerosos vástagos, el poderoso que propaga su simiente, el innombrado. El caballero-patrón que estructura la soledad de las mujeres y el drama de la identidad mestiza. Las mujeres alfareras con la figura del jinete describen un hecho, que como vimos, define parte de una historia social que se funda en la ausencia del padre, en su rol fantasmático<sup>26</sup>.

Los caballeros, los hacendados, se visten de huaso, su atuendo formula un lugar en la estratificación. Por el caballe-

- 
- (26) A riesgo de que la mención a los huachos aparezca casi como obsesión en este texto, parece interesante mencionar que algo de nuestra identidad nacional se estructura a través de su existencia. No olvidemos que el "Padre de la Patria", Bernardo O'Higgins, fue denominado el "huacho Riquelme", un hijo producto de una relación "ilegítima" entre una criolla y un extranjero. Pues bien, el símbolo O'Higgins revierte también el drama latinoamericano de la madre abandonada, de la ausencia paterna.

ro la mujer permanecerá sola con sus hijos, con una descendencia que lleva su marca biológica, pero no su nombre, ni su posición en la jerarquía social. El caballero condena a su estirpe a la sumisión y al anonimato<sup>27</sup>.

El hombre a caballo, el jinete, impone una huella a la constitución del sujeto mujer. Los caballeros producen la multiplicación de los huachos, de los sin padre, de los que sólo pueden convocar como origen el vientre materno, la fisonomía de la mujer fértil que crea y recrea la vida, la que entrega la nominación de la diferencia, la referencia a un orden primero. La depositaria del secreto de la propia gestación de los hijos

- 
- (27) En la novela de José Donoso, el Obsceno Pájaro de la Noche, podemos apreciar claramente la constitución de una identidad que se realiza a través de un otro que es un patrón, un dueño de fundo (Jerónimo de Azcoytia) y la tragedia que ello significa cuando se toma conciencia que sólo ese desplazamiento puede dar "sentido" a la existencia. Creemos que en este texto se reflejan nítidamente muchas de las carencias chilenas y latinoamericanas por la falta del orden masculino, como centro de la cultura: "Quitémosles los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretrechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que los permita identificarse aunque no sea más que por momentos. No tienen ni siquiera máscara... porque uno es lo que es mientras dura el disfraz" (155) y más adelante: "... aunque yo estaba con él, estaba también contra él... por qué no confesarle la verdad a usted: en ese momento mi ansia de ser don Jerónimo y poseer una voz que no fuera absurda... ¿Pero y yo entonces? ¿Qué sería de las facciones aún tan precarias que iba adquiriendo mi rostro?... Ahora por lo menos era parte de él, una parte tan insignificante que casi no me veía junto a su estatura, pero parte de todas maneras" (203-204).

es la madre, los caballeros son la alegoría de un padre común, las madres son específicas, sólo ellas saben con quien han copulado; ellas son las poderosas.

De este modo, el jinete como metáfora del caballero expresa la constitución de un modelo social que se funda en la unión de los "patrones" con mujeres que no pertenecen a su clase, posibilitando así la generación de un grupo (los huachos, los mestizos) cuyo signo sustentador del orden es la madre y a su vez propone a la mujer como tributaria de ese orden.

El jinete, el hombre que monta un animal, que lo espolea, que lo castiga, que lo lastima. El macho monta y domina, cabalga a la hembra. La monta alude al acoplamiento de un animal con otro animal. El hombre se vincula sexualmente a la mujer como otro animal. Orden "natural" trazado en la imagen del jinete. A su vez, conexión con una sexualidad brutal, de dominio, de galope, de posesión donde se conjunta el placer y la violencia: el dolor de las espuelas incrustadas en el vientre del caballo (véanse los dibujos que realzan este gesto) rememora el dolor de la penetración original, de la ruptura del himen, de la usurpación de la virginidad, de la entrada a lo misterioso.

Hay que considerar, además, que en esta pieza, el caballo ostenta su verga, exhibe su poderío, muestra su fuerza. La verga del caballo es el elocuente emblema del caballero, de la potestad del falo. Se insiste así, en sobrerrepresentar lo masculino: un hombre sobre un caballo que encarna la virilidad poderosa.

Si el acto de montar se asocia a una relación sexual de predominio del macho sobre la hembra, en este caso quizás también podría denotar la idea de un hombre que se vincula sexualmente con otro (el animal hombre con el animal caballo).

Tal vez se manifieste con ello el deseo de vilipendiar el virtual poder masculino, invirtiendo al hombre en una fantasmagoría que produce la faz de lo macho sobre lo macho. El jinete muestra una multiplicidad de significados que expresan el dominio del hombre sobre la mujer. Esta configuración no es extraña: el hombre ejercería su potestad abandonando a la mujer, utilizando el caballo para desertar, para huir. Pero este acto del abandono simboliza a su vez la falta moral del que no asume la paternidad social, del que deja a la mujer por y con un corcel que lo conduce a un reino al que ella no puede acceder.

El jinete: el huaso chileno, el caballero, el padre, el amante; miríada que pulen las mujeres de Quinchamalí en un estilo que modela-habla lo masculino. Entonces, el jinete autor de la estirpe de los huachos, el sexo poderoso que esparce su sangre por doquier, el generador de clases, de diferencias; el falo que se solaza con su propio espectáculo. También espacio equívoco de lo masculino en esta imaginería femenina, ya que en el proceso de inversión EL puede convertirse en ELLA al asumir (el caballo) la posición de lo montado, de lo dominable, de lo castigado. Postura que interpela por la ubicación de lo masculino como lo trasmutable, lo que puede tornarse otro y que devela una estrategia en que el macho puede transformarse en hembra y con ello, el dominio y el poder de la propia hembra es homologable al del hombre. Juego de sustituciones: el caballo como lo montable es asimismo una forma femenina, el poder que está detrás del falo es la represión de lo hembra que surge en su calidad de “montado”.

Muchas veces esta figura del jinete se altera y encontramos al hombre y al caballo en otra posición. El hombre está en el suelo y apoyado en el animal, orina. Esta pieza —variante de la anterior— se denomina **el huaso meando**:

*“Se me ocurrió a mí po hacer al huaso meando porque todos los hombres tienen que hacer pichí, sobre todo los curaitos, llegan y se bajan del caballo y se ponen a su lado pa hacer pichí, eso es lo que se ve siempre aquí, muy parados meando”.*

*(Riola Castro)*

Esta imagen pícara corresponde, como sabemos, al extendido estereotipo que las mujeres tienen de los hombres: los borrachos, los alcohólicos. Estigma masculino que se plasma en el “huaso meando”.

Al borracho no se le critica tanto que beba, sino que lo haga solo, en el reino de los hombres, en el bar y que excluya a sus parientes de ese consumo. El trago corona la fiesta, el borracho vive así en permanente regocijo a costa del no consumo de los demás. El hombre alcohólico es siempre asociado a la “flojera”, al ocio. El anclarse en el placer implica no trabajar y con ello trasgredir una normativa social y comunitaria: se trabaja y cuando no se está en el territorio de lo festivo, del dispendio o del consumo ritual de lo que se ha logrado producir durante un tiempo. De este modo, la representación artesanal del “hombre curado” remite al modelo que las mujeres tienen de los hombres: ellos poseen el privilegio de estar en un jolgorio infinito, vedado a ellas que asumen el rol productor y la mantención de los vástagos de esos mismos hombres.

Pero también, en esta retórica femenina, el alcohólico, el borrachito se transforma en una carga. Su vicio lo conduce a la debilidad, a la ansiedad, a la dependencia; queda botado por los caminos, es víctima de cualquier atropello, se enferma. El

marido curado, el hermano borracho, el hijo alcohólico son así seres lastimosos, dignos de compasión, atrapados en su imperfección. Entonces, la mujer lo recoge, lo protege, lo sana, le limpia las heridas que le han hecho en las peleas de los bares. En definitiva, lo acuna como un hijo, lo retorna a su vientre, a su protección. El hombre está en estos casos, muy cerca de perecer, su vínculo permanente y licencioso con la fiesta lo lleva por el sendero de la muerte: él es un suicida, él ha escogido ese camino y debe pagar con su propia aniquilación el placer y la culpa de no llevar el pago de su trabajo al hogar. Y la mujer se asume como la madre de este “hijo” que ha elegido el “mal camino”, una senda que se ha socializado como destino de su sexo y que ella entiende como tal.

La figura del hombre curado, propone ese desplazamiento que la mujer hace al transformar a todo ser masculino en un hijo y con este movimiento reproduce su propio modelo de identidad: SER LA MADRE (Cf. Guzmán: 62).

El “huaso meando” restituye una presencia masculina que existe como ausencia en tanto no se trata de la imagen del esposo, del amante, sino del hijo. A este hijo hay que amparar porque está débil, enfermo y regido por un sino ineludible que lo encadena a la muerte y su muerte es un descanso para la mujer, ya que la partida, el vacío que él define le otorga identidad a ella misma.

Ahora bien, si pensamos que el hombre está orinando, encontramos una fabulación que evidencia implacablemente su sexo y que nuevamente lo simboliza como niño. Los infantes no controlan sus esfínteres y por eso son dependientes de la madre. A través de la orina el niño-hombre elimina los restos que no procesa de la alimentación, de la leche materna. El “huaso meando” es un adulto que ha bebido alcohol (¿que no se resigna al destete, a saciar la sed y el placer del pecho

materno?)<sup>28</sup> y que se orina buscando el cuidado de la madre. En estas piezas, el hombre coge su sexo con la mano. Este gesto es eco del autoplacer. Pero, recuerda asimismo, la idea de la aprehensión del seno materno<sup>29</sup> y con ello se enuncia al hombre imposibilitado de superar su infancia.

El “huaso meando” convoca así otra alternativa de pensar al hombre por parte de las mujeres. Este hombre está junto al caballo, rasgo que expresa la virtualidad que tiene el hombre-hijo de huir de su condición de dependencia. No obstante estar representado como un ser infantil, la presencia del caballo manifiesta su factible posición como macho, su acceso a ser el “caballero”, el amante. De esta manera, esta figura sintetiza las valoraciones que las mujeres alfareras de Quinchamalí —aquéllas que cristalizan en su propio arte estas fantasías— tienen de lo masculino como categoría social y que las define a ellas como femenino, como alteridad.

El caballo recuerda además, un acto de adopción, de síntesis y de traspasos culturales. Es sabido que en América no hubo caballos, estos fueron traídos por los conquistadores. En Chile, los indígenas mapuches adoptaron rápidamente a este animal y en pocos años fueron diestros jinetes. El caballo fue una pieza clave durante la guerra. Así, esta figura nos remite al pasado, a la evocación de una historia de encuentros y desencuentros, entre lo indio y lo español. La imagen del caballo recupera al conquistador (dominante) y al rebelde, al indio (dominado), los conjunta como emblema de un acoplamiento entre dos culturas, entre dos identidades.

- 
- (28) Recordemos que muchas veces se utiliza la palabra “mamar” como sinónimo de beber y también la asociación del vino como “leche negra”.
- (29) Sobre esta asociación del falo con los senos femeninos consúltese a Devereux en “Baubo o la vulva mítica”.

Parece importante indagar sobre el signo del caballo en el inconsciente de las alfareras, escuchar cómo sus rumores se cristalizan en el universo de los sueños para comprender aún otras claves que atraviesan esta imagen:

- (1) *“Me soñé subiendo el puente que hay pa lla arriba, era un camino bien angostito, pero too el camino era de piedra y yo iba subiendo desnuda pa rriba; llegué a una puertecita, me quise asomar pa pasar, pero ahí **había una cabeza de caballo que me quiso morder**, veo un niño que andaba con una camisa blanca. Entonces yo dije: me pongo esa camisa, ahí sí que voy a pasar poniéndome esa camisa blanca”.*

*(Inés Caro)*

- (2) *“La primera vez que estuve enferma soñé que venía pa cá pa la calle, del camino nuevo se había formado un puente hasta la esquina. Yo subía el puente; pero eran puros muertos que me seguían, y yo los conocía a toitos, salieron a atajarme y a pegarme. Entonces yo me subo arriba del puente y venía con mi hija. Llegamos donde la Lola en el camino pal sur. **Andaba un caballo aentro del terreno de la Lola** y había un montón de tierra alto pa rriba. Le digo yo a la Inés: **súbete arriba Inés. La Inés andaba de blanquito, andaba traendo un vestido blanquito, le dije: súbete arriba que el caballo no te muerda. Cuando yo le dije, el caballo andaba con el hocico abierto pa morderla y el caballo era blanco también. Salimos pa juera cuando llega un viejito y me dice: pasen nomás si el caballo no les va hacer na. Pero el viejito era bien viejito, llevaba una yun-***

*ta de bueyes ¡pero así los cachos que llevaban los bueyes! El viejito los hizo un lado y pasamos nosotros y el caballo quedó encerrado, no salió na a la siga de nosotros. Ahí recordé ¡oy que miedo más grande tenía después!”.*

*(Praxedes Caro)*

Estos sueños corresponden a un hijo y a una madre, respectivamente. En ambos encontramos una constante: un caballo va a morder a la mujer en un mundo cuya atmósfera está ligada a la muerte o al acercamiento a ella. En los dos se está llegando “arriba” (¿al cielo?) y se repite la imagen de un atuendo blanco (la camisa y el vestido).

El caballo que muerde, la figura del hombre, del macho que hierde, que hace daño, que persigue y desea agredir a la mujer. La ropa blanca “salva” de la mordedura. Lo blanco alude a lo limpio, a lo puro, a lo inmaculado (¿a lo virgen?). En el sueño (1) es un niño el que posibilita con su camisa blanca que la mujer se “cubra” de su desnudez (la imagen del pecado original) y pueda “pasar por la puertecita”, el niño también remite a la pureza. En el sueño (2) la madre está con su hija que viste de blanco, es decir, con los rasgos que simbolizan la inocencia y la castidad, lo no corrompido.

Los signos de estos sueños expresan claramente una connotación sexual y religiosa. Son formas de acceso a un lugar al que se llega “subiendo”. En el sueño (2) es un reino donde moran los muertos, unos muertos que acosan y donde también vive un hombre viejo que evoca la figura de un antiguo, de un Dios (quizás de un antepasado en la perspectiva indígena). Pero, para transitar con tranquilidad por este territorio, la mujer deberá **superar el escollo de la mordedura del caballo**. Se vencerá esta barrera en un caso (el 1), cubriéndose el

cuerpo desnudo y en el otro (en el 2) subiendo a un montón de tierra y por medio de la ayuda del “viejo”.

La presencia de este hombre viejo es interesante ya que por un lado se vincula al pasado masculino: el trabajo de la agricultura y de la hacienda; pero también al vivir en un espacio que parece ser el “cielo”, remite a la cosmovisión indígena de Dios como un antepasado que labora en la “otra vida” tal cual como en la tierra lo hacen los humanos. La yunta de bueyes asociada a la imagen de Dios es común en los sectores mapuches (Cf. el sueño de la machi Carmela en *Mujeres de la Tierra*).

Resulta clara la ligazón de estos sueños con la cosmovisión cristiana. El caballo que muerde, la tentación, el pecado sexual. Para acceder a la muerte en paz, hay que borrar ese pecado, hay que hacerse puro, incluso evitar, huir del contacto (sexual) con el caballo. Pensamos que quizás podría tratarse, en estos casos, de un desplazamiento de la imagen fálica y masculina del caballo (como lo vimos en los argumentos anteriores), hacia una imagen del caballo ahora como símbolo femenino.

El caballo que va a morder, en los sueños, podría representar la propia angustia de la mujer por su “vagina dentada” que es amenaza de castración para el hombre. Así, estaríamos frente a una transformación del caballo (lo montable y por tanto lo hembra) en signo de la sexualidad femenina que se autocensura en su poder, en su imperio. Es decir, el temor de la mujer ante su propia “mordedura”. El caballo que muerde evidencia a las mujeres su identidad de “devoradoras”.

La complejidad de este desplazamiento de la imagen del caballo, ahora como signo femenino, expresa una autoimagen poderosa y también el miedo que esto provoca, toda vez que alude a una culpa. Para ser inmaculada hay que evitar ser

mordida y morder (reprimir por tanto el deseo de un placer que castra al macho)<sup>30</sup>. La culpa nos acerca al universo cristiano: hay que pagar por la consumación del pecado, los muertos de los sueños son evidentemente castigadores, son los fantasmas de un orden (moral) que reside en el “cielo”. (moral) que reside en el “cielo”.

Estos sueños revelan la importancia de la reiteración que hacen las alfareras al insistir en la modelación de la figura del caballo y su jinete. Juegos de una fantasía que ordena la sexualidad femenina y la masculina, que propone su lugar en el mundo y la reproducción de ese lugar en la vida cotidiana, también gesto constitutivo de la identidad y de la historia de su desarrollo.

### 3. El Chanco

Esta pieza aparece como una de las más populares de la tradición alfarera de Quinchamalí, ya sea como el “chancho de tres patas” o de la suerte, ora como el “chancho alcancía”. También su figura es motivo ornamental de numerosos ceramios utilitarios como fuentes, ceniceros, pebreros, etc. De diversos tamaños, este animal porcino se prodiga en la producción de loza chica y grande y su persistencia da un sello reconocible a la artesanía quinchamaliana. Del mismo modo en que el análisis de la guitarrera y el jinete nos planteó diversos significados, esta representación nos propone ahora un nuevo campo simbólico.

---

(30) Es interesante vincular esto con el caso del pequeño Hanz que analiza Freud como ejemplo de la fijación de la libido convertida en miedo y expresada en la mordedura de un caballo blanco (ver página 611).



Es importante mencionar que la presencia del cerdo pareciera tener una relevancia universal, su imagen aparece en un sinnúmero de pueblos. En América, por ejemplo, abundan los mitos sobre su origen (entre los Mundurucú, los Kayapó, en las Guayanas, etc.). A veces, estos animales representan a los “tomadores de mujeres”, otras al “cuñado malévolo” y en algunos casos son vistos como sustitutos y amos de la carne (Cf. Levi-Strauss: “Lo crudo y lo cocido”)<sup>31</sup>.

---

(31) Para este autor, el cerdo siempre estaría traduciendo “... la mediación entre la humanidad y la animalidad” (90).

También el cerdo está vinculado a los sacrificios, a lo femenino, y al dinero<sup>32</sup> en algunas sociedades. De esta manera, creemos que el uso de su imagen en la alfarería de Quinchamalí retoma y recrea el tema con sus propias variaciones.

Observamos que para las artesanas el chancho simboliza la abundancia, el bienestar, la alimentación. Es un animal comúnmente cocinado para las fiestas rituales: en el banquete de la noche de San Juan, en las celebraciones de los santos, etc. El cerdo entonces, evoca un consumo ceremonial que expresa casi siempre la necesaria reciprocidad de los seres humanos con lo divino (Cf. Morandé).

- 
- (32) Horst Kurnitzky ha sido un autor que nos ha permitido acercarnos a la universalidad de las representaciones de los cerdos en la constitución de las culturas humanas. El planteamiento que él tiene se basa en que necesariamente la sociedad se funda a partir de un sacrificio humano, éste en sus inicios fue el de una mujer, ya que ella representaría lo reprimido, posteriormente estos sacrificios serían sustituidos por animales. Liga este hecho con la acuñación de la moneda en los templos de las diosas madres, a las cuales se les hacían sacrificios y a la vez ofrendas. El cerdo sería uno de los sustitutos más importantes de los antiguos sacrificios femeninos. Así, “el puerco en muchas sociedades... está en relación causal con el dinero. Es un animal sacrificial primario que ha reemplazado el sacrificio de miembros de la sociedad, por lo general, femeninos” (132). En relación al dinero: “El dinero y todas las formas que lo precedieron fueron hasta ahora constitutivos de toda formación social y toda vida humana en comunidad... como sacrificio y sustituto sacrificial, las formas anteriores del dinero —y después incluso el dinero mismo— estuvieron en el centro del culto, donde encarnan la base material de la cohesión social” (31). Y estos cultos fueron en la antigüedad generalmente ligados a deidades femeninas, así “Eran los puercos sagrados de Demeter, sacrificados, los que hacían

El “chancho alcancía”, por su lado nos recuerda las antiguas y arquetípicas formas del surgimiento del dinero: animal sacrificial ofrecido a las diosas madres en cuyos templos se acuñó la moneda. El cerdo quinchamaliano se liga a esta tradición de ser un animal vinculado a la riqueza. En tanto hucha, emerge aquí como un gran útero donde se guarda el circulante, acumulador del dinero, cavidad del ahorro. Esta pieza restituye una cierta forma de economía, si bien está concebido para guardar las monedas, para acumularlas, su cuerpo debe ser destruido toda vez que se las tenga que recuperar. Así, este chancho convoca su sacrificio, su destrucción es necesaria para posibilitar la abundancia.

La figura propone entonces un movimiento cíclico que se asemeja a un ritual: pacientemente se lo repleta de monedas destinadas al ahorro, luego se lo quiebra para consumir con ellas, y así empezará otra vez la obtención de un nuevo cerdo alcancía para volver a acumular y volver a destruirlo. A su vez, observamos una analogía en este gesto. En el fondo se hace lo mismo con el animal “real”, a éste se lo “engorda” para sacrificarlo en las ceremonias religiosas que pretenden demostrar y reproducir la feracidad.

De este modo, pensamos que el “chancho alcancía” devela una cierta forma de concebir el mundo por parte de las alfareras. El cerdo pertenece al orden de lo natural, su muerte pro-

---

crecer el trigo, y su sacrificio era por lo tanto la condición necesaria para la alimentación de la comunidad, garantizaban así, la cohesión de la comunidad y su continuidad” (44). Las monedas antiguas, para este autor, serían a su vez sustitutos de estos sacrificios humanos y de animales. Nos parece importante este planteamiento, ya que nos ha sugerido una serie de significaciones para el propio chancho quinchamaliano como se verá más adelante.

diga opulencia (alimentos y dinero); él guarda “excedentes” que no pueden ser retenidos eternamente sino que deben ser gastados, para lo cual es inevitable el sacrificio. Normalmente la muerte del chanco estará asociada al rito: en tanto alcancía, a su quiebre infinito, como animal, al dispendio ceremonial.

Encontramos también un nexo entre el chanco y la mujer, como ya vimos en Quinchamalí se despliega una imagen femenina que está signada por la fertilidad y la abundancia; entonces el cerdo, en tanto símbolo de ésta, se suma a esa condición y asume una de sus variadas maneras de representarla. Si atendemos a la tradición oral y popular chilena, veremos asimismo que en numerosos cuentos la imagen del chanco —que ocupa un lugar de privilegio— está ligada a la consecución de una mujer. Así por ejemplo, en el “Chanco Maravilloso”, el animal permite, ejerciendo las funciones de un caballo, realizar las pruebas pedidas por un padre, para entregar a su hija en matrimonio, lo que redonda en la felicidad y riqueza del joven que fue aborrecido por su progenitores en la infancia (Cf. Yolando Pino: 13).

Estos antecedentes nos permiten decir que la imagen del chanco quinchamaliano recupera una imaginería nacional (y tal vez universal) que asocia a este animal con la mujer y con su sexo. Un análisis realizado sobre el cuento “El Leso de los tres chanchitos” (Cf. Roberto Hozven) parece confirmar esta suposición. El relato consiste en la historia de un joven leso que le roba tres chanchos a su madre, con el fin de intercambiarlos sucesivamente por el conocimiento de un enigma que una princesa tiene en su cintura (“un lunar como un peso fuerte”). Cuando el leso devela el misterio obtiene la devolución de sus tres chanchos y además la mano de la princesa. Para el autor, desde un punto de vista literal, el chanco apa-

rece como “bien de consumo” y desde lo figurado “...conforma un circuito sexual debido a la intelección del término chancho, en el sentido de “trasero femenino...” (126), más adelante agrega: “En suma, el contenido particular (o mensaje) de este relato sería que tres chanchos literales de un lesohumilde bien valen por el “chancho” figurado de una princesa-linajuda...” (127).

Nos ha parecido importante explayarnos en esta imagen del chancho como sexo femenino, porque creemos que, el cerdo modelado por las alfareras de Quinchamalí obtiene también su popularidad (su demanda) por su capacidad de hacer converger una serie de símbolos implícitos en nuestra cultura, y éste, el de representar la sexualidad de la mujer, pensamos que es fundamental.

De este modo, podemos decir que la figura del cerdo en esta tradición alfarera simboliza el bienestar económico, da cuenta de su posición como animal sacrificial y es visto como sustituto del sexo femenino. En tanto “chancho de la suerte” cumple la función de dar “fortuna” a quien lo posee; transformado en “amuleto” su carga de representaciones permanecerá para significar arquetípicamente la exhuberancia y la riqueza. Una artesana nos dice:

*“...el chancho era de los antiguos, los indios echaban dinero en el chancho, dicen que una vez se peleaban por uno y tanto tirar pa’ lla y pa ca se le salió la pata, lo dejaron ahí tirado. Lo encontró alguien después y cuando lo abrió lo vio lleno de plata, entonces dijo: este es el chanchito de la suerte. Por eso la gente busca el chancho de tres patas”.*

*(Inés Caro)*

De este modo, las mujeres van inscribiendo en la reiteración de la figura del cerdo quinchamaliano, una idea que con- juna la cosmovisión y el orden económico-social de la existencia; el chancho representa una relación de la naturaleza y del cosmos con lo humano, un tiempo de satisfacción en que el dispendio necesario de los bienes ocupa un lugar privilegiado, una “virtud” femenina de feracidad y alimentación. Con ello, la reproducción de una cultura y de una historia se va transmitiendo, postulando alegóricamente su implacable permanencia.

Hemos expuesto en esta última parte, algunos de los posibles planos simbólicos que sugieren la guitarrera, el chancho y el jinete. Este conjunto así, complementa la descripción e interpretación realizada sobre las formas en que se va constituyendo la identidad específica de las mujeres alfareras de Quinchamalí: la guitarrera modula con su canto las diversas situaciones femeninas y su posición en el universo de los signos; el jinete restituye la ausencia masculina hecha figuración y el despliegue de su vacío transformado en síntesis de una historia; el chancho como representación de un cierto sistema en donde se articula la naturaleza y la cultura a través del rito. Queremos con esto, aproximarnos a una realidad que para asirla se hace fragmento, pero que permite recuperar el tejido denso de una inserción femenina en un mundo concreto, donde la palabra, el modelado de las piezas y la fantasía se toman espejo, luna que fija la faz de una mujer, de varias, de su devenir.

Para finalizar, una poesía creada por una locera; no sólo sus manos elaboran el reino alfarero, sino que éste anhela hacerse sonido, retomando los instrumentos que la cultura propone. Ella abrevia lo que nosotros hemos deseado aprehender desde el reverso de su intento:

Llega un turista y pregunta  
¿qué vale esta guitarrera?  
Me gusta por lo encachá  
por lo gordita y lo negra.

La vendedora replica: ¿usted la prefiere a ella?  
¿sabe usted que de la greda la guitarrera es la reina,  
porque tiene simpatía, orgullo de loceras?

Un chancho estaba escuchando y exclama con ironía:  
¡la reina le dicen ahora a esa mona de porquería!

Yo si soy figura  
una linda figurita.

Soy el chancho de la suerte porque tengo tres patitas.  
Así dice la leyenda y así lo cree la gente  
y aquél que me haga el peso  
tendrá que ser muy valiente.

El jinete para la oreja y dice con picardía:  
este chancho medio loco sueña con fantasías,  
mona le ha dicho a su hermana  
tal vez sea por envidia.

¿Será porque ella es cantora o será porque ella es bonita?  
Será porque nos invita a cantar con alegría,  
a decir lo que se siente  
cuando se vive la vida.

Yo también tengo trabajo de guardar las monedas  
porque somos igualitos  
hechitos de pura greda.

Silvia Alarcón.

## COROLARIO

Hemos recorrido, a través de esta indagación preliminar, las distintas maneras en que se constituye la identidad femenina en un sector específico de nuestra geografía. Desde los fulgores de una historia de mestizaje, de encuentro, descubrimos la configuración de una mujer, de un rostro y un cuerpo que segrega un espacio de dominio. Ella se despliega en la multiplicidad de sus producciones: manufactura de la alfarería y manejo de la reproducción económica; creación de símbolos y desarrollo de un universo preñado de metáforas; procreación biológica y extensión de la tierra materna desde donde todo es germinado y asido como propio.

Desde esta mirada, que aún creemos es somera, la óptica con que enfocamos el problema general de la constitución del sujeto mujer-chilena, nos propone un sinnúmero de interrogantes. Así por ejemplo, ¿en qué recodos de la existencia femenina quinchamaliana es factible reconocer (nos) características de identidad análogas para el resto del territorio? Si pensamos que nuestra propia cultura es el resultado de una síntesis entre lo indio y lo español, un producto mestizo, ¿será posible extender la singularidad mestiza de Quinchamalí, con la particular identidad femenina que de allí se desprende a la constitución general del sujeto mujer chilena? Aún más ¿estamos aquí frente a un hecho reconocible, audible en Latinoamérica?

Nuestras inquisiciones quedan abiertas, estimamos eso sí, haber caminado un trecho en la superación de ciertas premisas axiomáticas en relación a la faz femenina (su subordina-

ción genérica, su anulación como sujeto, etc.), valiéndonos de la historia y de la cultura para levantar desde ahí un modelo que anhela romper con las categorías clásicas sobre el tema. El intento formula una nueva aventura, re-componer la fisonomía de la mujer dentro de un territorio concreto (chileno y latinoamericano) para hacer que desde ahí restalle su perfil liberador, su justo lugar. Las mujeres alfareras de Quinchamalí, con la fuerza de sus infinitas procreaciones nos han prodigado una lumbre, un haz para coger y parir(nos) nuestra condición, nuestra potencia.

# BIBLIOGRAFIA

- BINDIS, Ricardo, "Resurge el arte popular", *Revista En Viaje* N° 448, septiembre, 1971.
- BRITO, Eugenio, "La Técnica cerámica en Quinchamalí", en *Arte Popular Chileno*, Universidad de Chile, 1959.
- DONOSO, José, *El Obsceno pájaro de la noche*, Seix Barral. Barcelona, 1970.
- GARRIDO, Raúl, "Loceras, artífices, artesanas; artistas de la greda de Quinchamalí", *Revista En Viaje*, N° 457, diciembre, 1971.
- GONGORA, Mario, *Encomenderos y estancieros*, Universidad de Chile, Santiago, 1970.
- GUZMAN, Jorge, *Diferencias latinoamericanas*, Instituto de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1985.
- HERNANDEZ, Baltazar, *Las artes populares de Ñuble*, Colección Estudios Regionales N° 1, Universidad de Chile, Chillán, 1970.
- HOZVEN, Roberto, "Un modelo estructural y tres relatos orales Chilenos", *Revista Estudios Filológicos*, N° 13, Concepción, 1978.
- JARA, Alvaro, *Fuentes para la historia del trabajo en el Reino de Chile*. Centro de Investigaciones de Historia Americana, Editorial Universitaria, Santiago, 1965.
- JIMENEZ, Raúl, "Aspectos de la artesanía nacional", *Revista En Viaje*, N° 323, septiembre, 1960.  
*Arte Popular Chileno*, Suplemento Revista En Viaje, noviembre, 1963.
- KURNITZKY, Horst, *La estructura libidinal del dinero, contribución a una teoría de la femineidad*, Siglo XXI, Mexico, 1978.
- LAGOS, Tomás, *Cerámica de Quinchamalí*, Edición Especial de la Revista de Arte, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, Santiago, 1952.
- LENZ, Rodolfo, *Diccionario Etimológico*. Imprenta Cervantes, Santiago, 1905-1910.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Lo crudo y lo cocido*. Mitológicas I, F.C.E. Mexico, 1964.
- MONTECINO, Sonia, *Mujeres de la tierra*. Ediciones Cem, Santiago, 1984.
- MORANDE, Pedro, "Algunas reflexiones sobre la conciencia en la religiosidad popular", en *Iglesia y religiosidad popular en América Latina*, Celam, N° 29, 1977.  
*Ritual y Palabra*, Centro Andino de Historia, Lima, 1980.

- PAZ, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, F.C.E., Mexico, 1959.
- PINO, Yolando, *Cuentos folklóricos de Chile*, Tomo II, Editorial Universitaria, Santiago, 1960.
- PLATH, Oreste, "Condiciones actuales del arte popular en Chile", *Revista En Viaje* N° 343, mayo, 1962.
- Geografía del mito y la leyenda chilenos*, Editorial Nacimiento, Santiago, 1973.
- ROSALES, Diego de, *Historia General del Reyno de Chile*, Imprenta del Mercurio, Valparaíso, 1877.
- SERRANO, Antonio, *Manual de la cerámica indígena*, Ediciones Assandri, Argentina, 1966.
- ULIBARRI, Luisa, "Las loceras de Quinchamalí" en *Así trabajo yo*, Colección Nosotros los Chilenos, Editorial Quimantú, Santiago, 1973.
- VALENZUELA, Bernardo, "La cerámica folklórica de Quinchamalí", en *Archivos del Folklore Chileno*, Fascículo N° 8, Santiago, 1957.
- ZAMORA, Lucía, "Doble ruta para la artesanía folklórica", *Revista En Viaje*, N° 343, mayo, 1962.

## INDICE

Introducción . . . . .	6
Agradecimientos . . . . .	11
I. Las marcas de la historia . . . . .	13
1. De lo grande a lo chicho o devenir de un mestizaje . . . . .	14
2. La madre sola . . . . .	23
3. La Virgen Madre . . . . .	28
II Las mujeres y su territorio. . . . .	33
1. La conformación de la identidad femenina en Quinchamáli . . . . .	34
2. El espacio de las mujeres . . . . .	56
III. El gesto alfarero: espejo de la greda. . . . .	69
1. La cantora o guitarrera . . . . .	73
2. El jinete. . . . .	84
3. El chancho . . . . .	95
Corolario. . . . .	103
Bibliografía. . . . .	105

*Esperamos así aportar,  
con este texto exploratorio,  
al conocimiento de la condición de la mujer,  
a la difusión de su lugar,  
al caudal liberador que ella porta y al  
reconocimiento de su posición creadora y procreadora.  
Las mujeres de Quinchamalí, nos modelan un espacio,  
dejan en nuestra memoria los signos  
de una producción, se inscriben ellas mismas  
dentro de la eclosión de las infinitas  
gestaciones femeninas; nos interpelan  
con su guitarra, sus gallinas, sus chanchos,  
con su tremenda asunción de recuperar,  
parir, y restaurar un orden propio.*