



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

A PAMPA RASA

MARIANA ROJAS ÁLVAREZ

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciada en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesor Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson
Profesor Guía Preparación de Tesis: Viviana Bravo Botta

Santiago, Chile
2017

INDICE

PREFÁCEO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1. IDENTIDAD Y TERRITORIO.....	3
CAPÍTULO 2. INDENTIDAD Y TERRITORIO:	6
CAPÍTULO 3. Referentes.....	16
CAPÍTULO 4. Procesos.....	30
CAPÍTULO 5. Trabajo actual: “A Pampa Rasa”	39
CONCLUSIÓN.....	48
BIBLIOGRAFÍA.....	49
INDICE DE IMÁGENES.....	50

Prefacio

ÓXIDO

Como anillos de corteza
como vieja caparazón de tortuga de tierra
son charcos de sangre, costras resacas
borra de vino tinto espeso que quedó en el fondo de una botella
así es el óxido que corroe la pampa.

El viento que se cuela por el resquicio de las planchas,
nos habla al oído de aquellas historias,
también de silencio y de sol.

Los mismos rayos que hoy iluminan mi cara
curtieron esas pieles morenas
ajadas que con combos, barrenos y palas
fresaron la tierra por unas cuantas fichas.

No son mudos testigos,
todo aquí habla fuerte, nos grita, nos muestra, nos enrostra, nos llora,
nos cuentan las historias de esfuerzo y sacrificio de nuestros antepasados.

WILFREDO ROJAS RODRÍGUEZ
1974.



INTRODUCCIÓN

En la presente memoria se abordará un trabajo que tuvo un largo proceso de búsqueda, búsqueda siempre de encontrar algo propio e identitario del lugar donde ser humano habita, siendo siempre una necesidad intrínseca como seres vivos pensantes, ya que nos permite entender y explicarnos la forma de nuestro comportamiento y el porqué de las representaciones culturales y de las manifestaciones artísticas que se encuentran dentro de un territorio específico, en este trabajo, el Norte Grande de Chile, específicamente, la Región de Tarapacá.

A continuación, se ahondará en primer lugar, en la relación del humano con el entorno que habita y qué es lo que se produce. Luego se presenta esta misma relación pero dentro de un territorio que es limítrofe, que se alimenta de culturas que vienen fuera de sus fronteras pero que logra tener algo único de igual forma, siendo el resultado de esta relación lo que moverá esta memoria.

Finalmente se presentan referentes que han utilizado esta relación para realizar sus obras, para luego aterrizar en el desarrollo de mi trabajo.

CAPÍTULO 1: IDENTIDAD Y TERRITORIO, NOCIÓN CULTURAL.

Etimología de las palabras y de las ideas

La palabra territorio se compone de los vocablos *terra* (tierra) y *orio* (pertenencia, lugar), es decir, procedencia, raíz, círculo, situación, espacio-tiempo. Por otro lado, la palabra identidad proviene del latín *identitas*, que a su vez viene de *ídem* (lo mismo), palabra que posee una dualidad: por una parte, se refiere a características que nos hacen percibir que una persona es **única** (una sola y diferente a las demás) y por otro lado, se refiere a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son **lo mismo** (sin diferencia) que otras personas. Sobre esta idea se construirá este trabajo.

La identidad (colectiva) a la que me refiero es posible reconocerla bajo los límites de un territorio que no es abstracto ni figurativo, sino concreto. Un paisaje, que reconoce límites y relaciones que dan vida a un tejido entre lugares y cuerpos, luego, historias que esos cuerpos y los de sus antepasados han vivenciado en esos lugares, que son parte de este espacio-tiempo y que se unifican gracias a las memorias y a nuestro esfuerzo por no olvidar.

La idea de identidad ha sido estudiada por distintos ámbitos de las ciencias sociales y ha sido vinculada a la cultura, cultura en un sentido amplio, entendida como *“todo aquello que el hombre ha colocado entre el polvo y las estrellas”* – frase vinculada al filósofo GUSTAV RADBRUCH – que va interrelacionada estrechamente con el espacio que habitamos.

En este sentido, TYLOR (1871), es uno de los primeros en definir la cultura como "todo complejo que incluye conocimientos, creencias, artes, morales, leyes, costumbres", sin embargo existen un sinnúmero de definiciones que podríamos mencionar sobre lo que podría significar la palabra cultura, propósito que sobrepasa este trabajo; destacando, por último, la teoría de la cultura de CLIFFORD GEERTZ (1992), quien dice que cultura es “todo esquema históricamente

transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresados en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan, y desarrollan su conocimiento y actitudes frente a la vida.”¹

Entonces, la relación identidad-territorio genera nociones culturales, siendo relevante para la antropología ya que permite comprender a la cultura en sus distintos aspectos: reglas, normas, valores, estructuras sociales, niveles de socialización, ideologías (concepciones del mundo), política, status, economía, matrimonio, etnicidad, religiones, sistemas de creencias, educación, roles de género, familia, subcultura, clase y comunidad. Gracias a esta disciplina es posible entender todas estas categorías que se involucran con la identidad, ya que permite aclarar y comprender las manifestaciones concretas de hechos sociales desde lo *teórico-metodológico*; su conceptualización y noción interdisciplinaria (sociología, psicología, geografía, artes visuales, arquitectura, etc.) y como *categoría social*, porque permite estudiar a los actores o agentes sociales como productores y constructores de la cultura y sociedad.

JOSEEHIRAOKA (1996: 38 - 42), define de la siguiente manera la relación de identidad-espacio: “Espacio, si consideramos al espacio como aquel territorio que contiene la historia, los ritos, música, los mitos, el lenguaje y cualquier otra cosa que puede ser designada como esencial para el pasado compartido y las costumbres de un grupo.”²

Por lo tanto, el espacio para este conjunto de seres humanos no es sólo un espacio y un tiempo. Cada sociedad entiende el entorno y su mundo de acuerdo a sus formas de percibirlo, lugar desde donde registran, ponen nombres, acumulan y crean símbolos, señas, formas, espacios sagrados y profanos, para resguardar sus intereses comunes y su historia tradicional, que contiene mitos, creencias, miedos y costumbres. En este sentido, las nociones de espacio y tiempo están relacionadas con la memoria colectiva y la identidad. La dimensión predomina en

¹Geertz, C. (1973). “La interpretación de las culturas”.

² HIRAOKA, J. La identidad y su contexto dimensional. (1996)

la formación y establecimiento de la identidad, entonces, para los seres humanos el espacio adquiere un significado simbólico importante.

Y el *tiempo* dentro de este espacio se puede cuantificar, ya sea en segundos, minutos, horas, días, años, siglos, eras o épocas; adquiriendo mayor significado en su vertiente histórica cuando se regresa y se revisa hacia atrás, porque además de poder ser proyectado hacia el pasado, presente y futuro, es posible así definirlo según eventos, logros, lugares y otros aspectos clasificables.

CAPÍTULO 2: IDENTIDAD Y TERRITORIO: CÓDIGOS Y SÍMBOLOS DEL NORTE GRANDE

Tarapacá, que en voz quechua significa descubrir un secreto, se puede traducir también como zona tapada por árboles tara, mientras que para otros esta voz es kunza³, lo que significa: pampa, llanura blanca. Tal como su nombre lo dice, es un territorio basto y desértico, ubicado en la región primera, después de Arica y Parinacota.

En tanto la palabra desierto proviene del latín, que se origina en el vocablo *desertus*, *deserta*, *desertum* cuyo significado es *abandonado*, *salvaje*. Es un adjetivo derivado del participio presente del verbo *deserere* que está compuesto por el prefijo latino *de-* (*alejamiento*, *privación*) y el verbo *serere* (*entrelazar*, *ligar*, *trabar*). El concepto del adjetivo también pasó al sustantivo en español, aun cuando los romanos llamaban a los lugares desiertos con el término *deserta*, *desertorum*⁴.

Abandonado, alejado, privado o salvaje, el desierto chileno guarda un misticismo evidente. Este vasto lugar ha sido testigo de un sinnúmero de hechos que han marcado su historia, además de ser una fuente de inspiración para tantos escritores, poetas y artistas, ya sea por su silencio infinito, sus cielos transparentes, por todas las estrellas o sus cerros teñidos de colores hipnotizantes al atardecer.

³ El idioma Kunza o Kunsu ("Nuestro") era hablado en la zona atacameña, antes de la imposición del aymara, quechua y español. Convivió con esas comunidades hasta las primeras décadas del siglo XX. Hoy sobrevive en rituales, ceremonias y en la toponimia del lugar. Fuente web: <http://pueblosoriginarios.com/lenguas/kunza.php>

⁴ Definición desierto, fuente web: <https://diccionarioactual.com/desierto/>

Antología de poesía nortina (1966)

SALITRE (1)

Salitre, flor de la luz en tierra dura,
cristal aprisionado entre la pena,
camanchaca de luna sobre arena,
sudor de pueblo hervido en amargura.

¿Quién en el tiempo coronó tu albura,
tu fuerza, tu pureza de azucena?
silencio de la piedra que encadena,
el desierto te esconde entre su hondura.

Aquí está hombre, terco, mudo, duro,
amarrado a tu sed desesperada,
sembrando corazones en la tierra.

Hunde su mano entre tu polen rudo,
bebe tu savia en lunas congeladas
y su sangre con una cruz te entierra.

(1) Paráfrasis del soneto de P. Neruda

“Nuestro paisaje árido-andino debe ser comprendido a través de una fina percepción “andina” o nuestra, destinada a buscar un desarrollo armónico entre nuestra sociedad y el progreso que implica el modernismo vigente, imprimiéndole

a este proceso una impronta cultural que refleje la experiencia de todos los hombres que han vivido y dominado estos paisajes”⁵

Bajo esta cita del antropólogo LAUTARO NUÑEZ y la investigación en el capítulo I, es posible atestiguar que “el ser nortino” existe como identidad y cultura popular específica en este lugar, particularmente en el Altiplano y la pampa chilena. Los códigos y símbolos, formas de vivir, formas de ser, ritos y manifestaciones artísticas que realizan las personas que habitan este territorio (en su mayoría), hasta el día de hoy han podido ser conservados y/o adaptados a la colonización, de los españoles en el siglo XVI, y luego de ingleses, chinos, croatas, franceses, italianos, entre otros. Además, han sobrevivido el inevitable paso del tiempo y el efecto neutralizador de la globalización. La identidad nortina va estrechamente ligada a la cosmogonía Aymara, proveniente de los Incas, teniendo una fuerte relación con la naturaleza. El mundo Andino establece como premisa que *todos pertenecemos a un sistema de relaciones múltiples* y sobre esto los vivos interactúan con los muertos, el bien con el mal, el día y la noche, el sol y la luna. Es así que sus ritos funerarios muestran esta relación, reforzando la perennidad de las comunidades, la visión cíclica de la vida y el tiempo. Bajo el principio Tinkuy, cada elemento del universo tiene un equivalente que lo complementa, es por esto que el número par se manifiesta en cualquier aspecto de la vida.

“El ciclo de la vida” según la cosmovisión Andina, nos dice que la existencia humana no es algo individual que comienza, florece y desaparece, sino la vida renovada que procede la muerte. Dentro de esta idea, un ritual mortuorio importante son las coronas de papel elaboradas por comunidades de esta región.

“La extinción de una generación significa la vida de la siguiente generación, tal como en el floreo la muerte del animal sacrificado en una

⁵ Reflexiones sobre identidad cultural andina: un aporte antropológico a la Cultura Chilena. Lautaro Núñez Tambo, año I, 1979

*Wilancha significa la abundancia de vida nueva en la tropa, y tal como la semilla de la papa y del maíz, enterrada en la tierra muere y produce la nueva cosecha*⁶

La perpetuidad y el no olvido de cada integrante fueron importantes para todas las comunidades, transmitiendo este pensamiento desde el Altiplano hasta la Costa, desde tiempos inmemorables hasta el siglo XIX, manifestándose en las crecientes salitreras y sus cementerios pampinos junto a un clima árido y hostil, rituales que a través del tiempo sufrieron cambios debido al sincretismo cultural existente en este territorio. Lo Pagano y lo Cristiano, dos cosmovisiones en extremo distintas, trabajaron, se unieron y resultaron, gracias a un solo concepto: el principio Tinkuy.

Para el día de los muertos, los pobladores de distintas localidades se juntan semanas antes para comenzar la confección de lo que serán las ofrendas y la decoración que llevarán para sus seres queridos que descansan en los cementerios que se encuentran en la pampa y el Altiplano. Esto en el norte se conoce comúnmente como *romeríos*⁷ y dentro de las ofrendas que acarrear se encuentran las coronas de flores.

Antiguamente en el siglo XIX al coexistir el Cristianismo junto a la cosmogonía Andina se generó un sincretismo que produjo que estas coronas, antes exclusivamente de la población indígena, fuesen hechas a partir de bronce que provenía de las fundiciones de las grandes salitreras, que se dedicaban a extraer el caliche u “oro blanco” como era comúnmente llamado. Para ese entonces existía también una gran cantidad de productos que se traían desde distintas partes del mundo hasta el norte de Chile por lo que las mismas personas comenzaron a utilizar los desechos de éstos (lata, latón y cualquier especie de metal) para utilizarlos en la confección de flores de metal. Lo hermoso de esto, es

⁶ Montenegro, Elvira. Cementerios del desierto, los colores de la muerte. Editorial Origo, año 2009.

⁷ Se les llama comúnmente *romeríos* al acto en el que la gente se congrega y camina en dirección a los cementerios para darles colorido y ofrendas a los seres queridos, quienes yacen en estos lugares que no tienen más que el color de la tierra y el cielo.

que el metal propinó para las personas un material capaz de soportar los embates del clima, pudiendo perpetuar en sí la ofrenda entregada para la persona cuyo cuerpo descansa bajo la cruz junto a la corona de flores, corona que casi siempre posee un número par de flores (número regido por la cosmogonía aymara) y que hoy las continúan creando pero generalmente de otros materiales.



Fig. 1,2 y 3. Sin título. Archivo personal. Desierto de Tarapacá.



Fig. 4. Sin título, archivo personal. Desierto de Tarapacá.

En diversas culturas existen distintos símbolos que ponen de manifiesto la religiosidad o cosmovisión que éstas poseen. Dentro del mundo Andino encontramos la Chakana (Cruz Andina o Cruz del Sur), palabra cuyo origen proviene de la lengua Quechua y puede interpretarse como "instrumento para atravesar" proveniente del verbo "chaka-" (atravesar) y el sufijo "-na" (acción potencial) es un símbolo recurrente en las culturas originarias de los Andes y su forma es la de una cruz cuadrada y escalonada con doce puntas como se representa en la imagen 18.

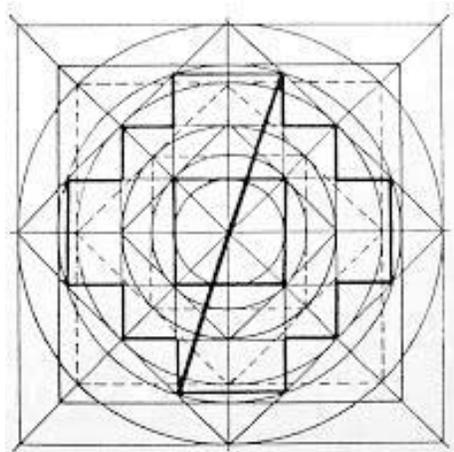


Fig. 5. Imagen sin autor. Encontrada en página web.

La Chakana es una referencia al sol y a la Cruz del Sur y su forma sugiere una pirámide con escaleras a los 4 costados, representando una escalera hacia lo más elevado. No es una forma encontrada al azar sino que se trata de una forma geométrica resultante de la observación astronómica, es un símbolo que representa sintéticamente el universo, los antiguos hombres llevaron el cielo a la tierra y lo representaron con este símbolo que encierra componentes contrapuestos que explican la cosmogonía del mundo andino teniendo una profundidad muy significativa ya que también señala la unión entre lo bajo y lo alto, la tierra y el sol, el hombre y lo exterior, lo masculino y lo femenino, el cielo y la tierra, el sol y la luna, el norte y el sur, el arriba y el abajo, el tiempo y el espacio.

En una primera representación, la Chakana es una cruz y como tal posee cuatro extremos que representan las cuatro direcciones y las cuatro estaciones, cada segmento entre cada una de las extremidades está formado por tres escalones representando los 3 mundos presentes en todas partes, el mundo de dios, el mundo de los hombres y el mundo de los muertos. El centro circular representa la dualidad interna del universo, el vacío, lo no conocimiento, lo inimaginable, lo verdadero, lo sagrado. Algunos pueblos andinos celebran el día 3 de mayo como el día de la chakana porque en este día la cruz del sur asume la forma astronómica de una cruz perfecta (Imagen x) y es señal de tiempo de cosecha del

maíz, la cruz del sur era venerada por antiguos habitantes de Perú y hasta el día de hoy se mantiene la tradición de proteger los cultivos marcando el área cultivada con diversas chakanas.

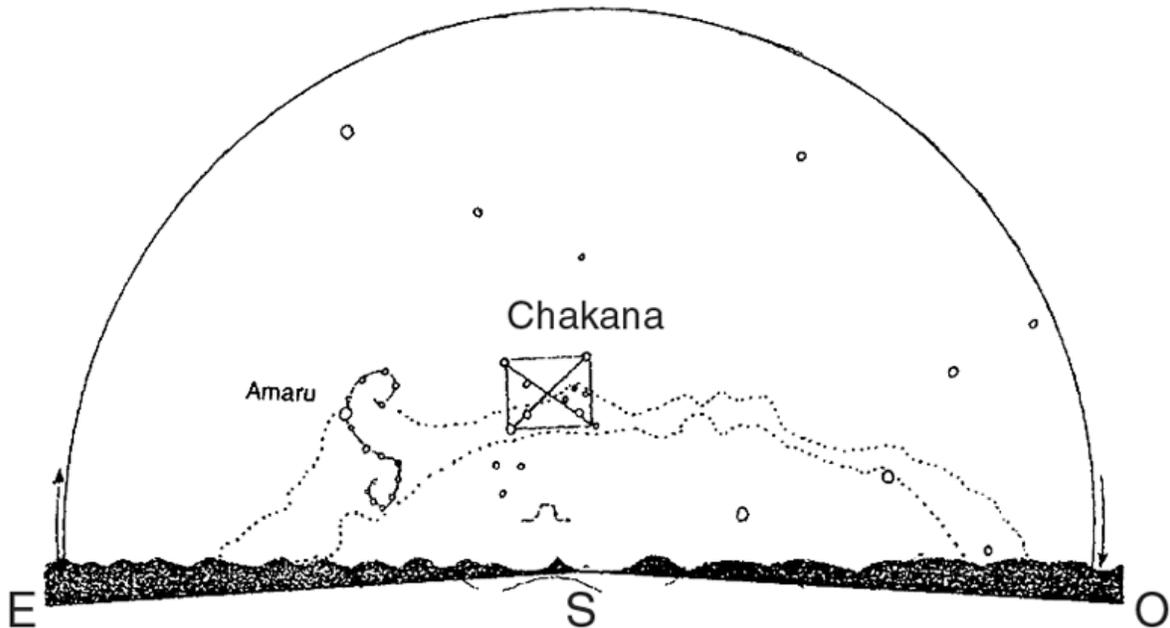


Fig. 6. Imagen propiedad Hans Braumüller.

Otro símbolo presente dentro de este territorio es el diablo. Para el mundo Aymara, el diablo posee gran relevancia, ya que la dualidad presente dentro de su cosmovisión, lo transforma en algo tanto benigno como maligno.

Su origen proviene del pueblo de Oruro, ubicado en Bolivia, donde se creía que este personaje residía en las minas ubicadas en los cerros de esta localidad. Los obreros que trabajaban en las minas creían ciegamente en él, ya que el Wari (como lo denominaban) o Tío de la Mina, del cual se tiene registro desde el siglo XVII, era quien decidía sobre su suerte dentro de los pozos mineros, por lo que las ofrendas que se le entregaban consistían en alcohol y tabaco, elementos que eran un bien obligado al momento de bajar a las profundidades.

Luego de la colonización y llegada del cristianismo surgió el sincretismo cultural, lo que mezcló elementos propios de las tradiciones católicas y ritos

ancestrales andinos surgiendo así en 1982 en Oruro la danza de la diablada, danza que representa el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y el mal del cristianismo. Hasta el día de hoy aún se baila esta danza a devoción de la Virgen del Socavón y culto al "tío de la mina".



Fig. 7 Fotografía perteneciente a Colección de Fotografía de la Biblioteca Colón de la Organización de los Estados Americanos (OEA), Carnaval de Oruro, 1962.

Este baile que hoy se considera religioso, llegó con sus influencias al norte de Chile en el año 1952, donde se invitó a la congregación de bailarines de la Diablada Ferroviaria de Oruro a la fiesta de la Virgen del Carmen de La Tirana, poblado ubicado en la comuna de Pozo Almonte en la Región de Tarapacá. Esto dio impulso a la creación de la Primera Diablada de los Siervos de María y por consiguiente a un sinnúmero de congregaciones de bailes de esta misma índole.

Los diablos sueltos son originarios de Iquique, pudiendo diferenciar notoriamente el traje de un diablo suelto con un diablo originario de Bolivia, ya que el primero consiste en máscaras más chatas, con cachos cortos y ojos pequeños, principalmente rojos, mientras que el segundo corresponde a una máscara con ojos grandes y muchos colores, además de tocados con serpientes y más de dos cuernos como se puede apreciar en la figura 8 y 9.



Fig. 8 y 9. Archivo personal, fiesta de la Tirana, 2013 y 2014.

CAPÍTULO 3: REFERENTES

En el siguiente capítulo mencionaremos distintos referentes de diversas áreas, quienes, han tenido encuentros con el paisaje, y como resultado de ello ha creado obras escritas, musicales, audiovisuales o instalativas, teniendo todas en común la necesidad de trasladar la esencia e identidad de un territorio específico hacia otros lugares.

PREECE y SANTA MARÍA representan en sus obras paisajes cotidianos o que se encuentran en las cercanías de Santiago y que han provocado algún impacto en ellos, pudiendo ser la experiencia o lo visual lo que los llama. La recolección de objetos y exposición de estos en lugares fuera de su contexto, como una galería de arte por ejemplo, dando a sus obras la capacidad de relatar experiencias y memorias de igual forma.

Por otra parte, una cinta cinematográfica de CHRISTOPHER MURRAY, que antes de rodarla, existió detrás de cámara una investigación y años de visitas y entrevistas en las localidades en donde se grabó, siendo capaz de retratar fielmente un territorio, una identidad, eligiendo la región de Tarapacá.

Musicalmente se cita a VIOLETA, músico criollo de Chile, que a través de la descripción de paisajes, creó canciones que expresan poéticamente la esencia de un territorio, desde una mirada melancólica o pasional.

Sebastian Preece (Santiago, 1979)

Artista chileno, catalogado como una especie de “arqueólogo contemporáneo”, ya que sus obras siempre han estado cargadas de elementos que extrae de espacios que fueron habitados, como casas, muros, objetos, etc. Logrando traer ecos, relatos, memorias del pasado. Estas historias ocultas hacen reflexionar al artista sobre cómo esas memorias afectaron las formas de vivir y habitar un espacio. PREECE utiliza espacios públicos o espacios culturales para exponer sus obras, trabajando siempre por medio de la instalación. Su idea central no es sobre una investigación arqueológica sobre los objetos, sino exhibir los vestigios de una experiencia.

De Los Ángeles y demonios: modelo de un retrato de familia, 2004- 2007

Obra de carácter procesual, que comienza a partir de la excavación y remoción de escombros de una casona ubicada en la periferia en la ciudad de Los Ángeles en el año 2004. La obra se divide en 3 procesos: el primero es la recolección, registro, clasificación y traslado de los objetos y las ruinas, desde un lugar rural a lo urbano, en este caso al Local 2702 ubicado en Santiago. El segundo consiste en el corte de un muro de adobe, convirtiendo la sala de exposición en una especie de sala de estudio y laboratorio en el proceso de la obra. PREECE adopta procedimientos, tales como la mantención asistida del proceso vital de la porción de pared cortada, que al ser de material adobe permite el crecimiento de musgo gracias al riego e iluminación artificial proporcionada por el artista. La última parte del proceso de obra consiste en registrar y documentar las transformaciones que va sufriendo la obra, ésta pieza y objetos se encuentran exhibidos en modo de cajón contenedor y vitrina para su presentación.





Fig 10, 11 y 12. “De Los Ángeles y demonios: modelo de un retrato de familia”

Sebastian Preece, 2004-2007.

Precordillera de Santiago, noviembre 2010

En esta obra PREECE desmonta un refugio ubicado en la precordillera de Santiago y lo instala en medio del hall central del Museo de Bellas Artes, junto a todos los objetos y restos que ahí se encontraban. El fin de esta instalación radica en la recontextualización de lo encontrado y de lo marginal, generándose una competencia entre esculturas clásicas y el arte contemporáneo. Al final, busca visibilizar parte de la identidad chilena, la cual ha estado marcada por la marginalización y el uso de materiales ligeros para la construcción de viviendas en las periferias de grandes ciudades.

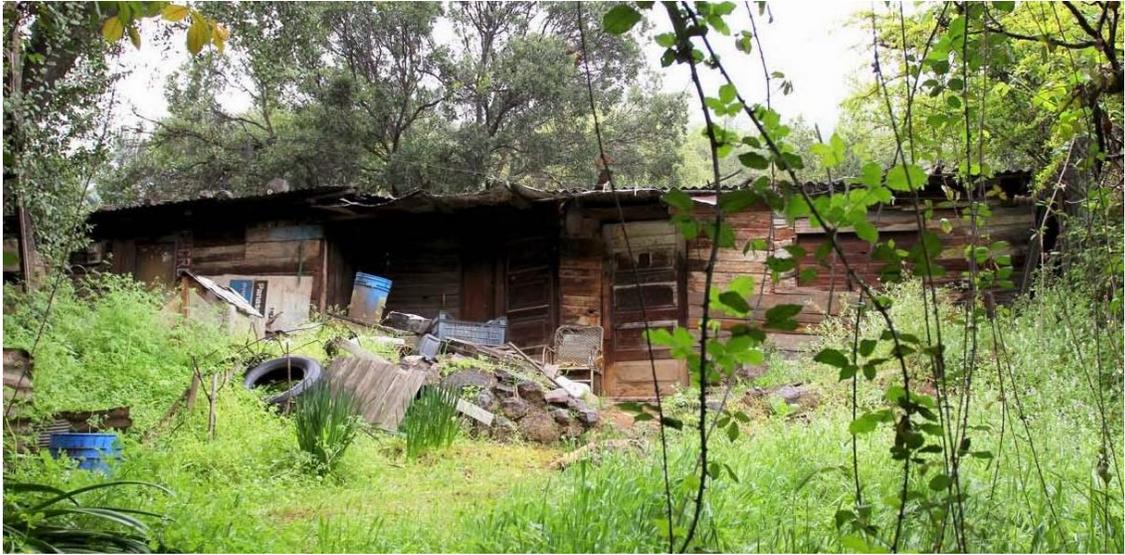


Fig. 13 y 14. "Precordillera de Santiago". SebastianPreece, 2010.



Fig. 15 y 16. Instalación "Precordillera de Santiago", Sebastian Preece, 2010..

“Borde Costero”, Diego Santa María, 2016

Artista chileno, que a través de distintos métodos y materiales encontrados en el borde costero de Chile crea distintos objetos y esculturas, que dan pistas para la construcción mental de un paisaje cotidiano para quienes lo han visitado y habitado. De esta forma, evoca sensaciones, experiencias y el paso del tiempo en objetos cotidianos como la roca y/o el concreto. El clima y el tiempo son factores importantes en la obra de SANTA MARÍA por la condición efímera de los materiales utilizados para su construcción.

Borde costero provoca en el espectador consciencia y nostalgia por paisajes tan presentes en el día a día pero ausentes a la vez, como bosques, desierto y el mar en este caso. El artista logra darle vida a sus obras a través de elucubraciones ficticias y elementos ajenos, vinculados siempre a la naturaleza.





Fig. 17, 18 y 19. "Borde costero", Diego Santa María, 2016.

“El Cristo ciego (2016), Christopher Murray

CHRISTOPHER MURRAY (32), es un artista Santiaguino que siempre vivió en La Reina y le gusta la idea de salir a explorar por el país. Director de cine, rodó la película “El Cristo ciego” en la Pampa del Tamarugal, debido al interés que siempre tuvo por conocer y entrar en distintas comunidades del país y desde ahí contar historias y vivencias.

MURRAY recorrió por dos años el norte grande, encontrando ahí la película que rodaría.

“Me cautivó por completo: es un lugar muy magnético, por varias razones. Primero, hay ahí un mundo religioso potente; también está la riqueza de la gran minería y el impacto que esta tiene, y la fuerte ola de inmigración que hay en esa zona y el tráfico de drogas, sobre todo de pasta base. Ese cruce de realidades en las comunidades que conforman la Pampa, como La Tirana, Huara, Pisagua o Pozo Almonte, genera historias de vida muy potentes que deben ser contadas. Muchas de ellas son parte de la película”⁸.

La historia comienza en el Norte Grande cuando el protagonista de esta película, Michael, un mecánico con delirios de profeta, se entera de que su amigo de la infancia, Mauricio, se encuentra postrado en cama y a punto de perder una pierna. Por esto comienza un viaje de peregrinación desde La Tirana a Pisagua para poder ir en ayuda de su amigo, ya que con su fe y poderes, lo curaría.

Durante toda la película es posible reconocer distintos códigos, simbolismos y manifestaciones culturales propias de esta región. Nos muestra paisajes icónicos y la vida *tal cual es*, luego de haber viajado por dos años recolectando relatos de los lugareños para hacer contar lo más legítimamente posible la travesía y personalidad de este “Cristo ciego”

⁸ Murray, C. (22 SEPTIEMBRE, 2016) “Ojo con Christopher Murray”, Revista Paula Web. Recuperado de: <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/ojo-christopher-murray/>



Fig. 20 a 24. "El Cristo ciego", Christopher Murray, 2016.

En la película el hablar de los personajes es siempre pausado, algo característico del pampino. La mayoría de las escenas no poseen música, están inmersas en el sonido del ambiente, incitándonos a sentir, a percibir el silencio y la soledad que está presente en el este lugar.

CHRISTOPHER logra evidenciar la cultura popular en varias escenas como por ejemplo la Celebración de San Lorenzo en Tarapacá y el Cristo del Santo Sepulcro en Matilla (mirar figura x a la x).



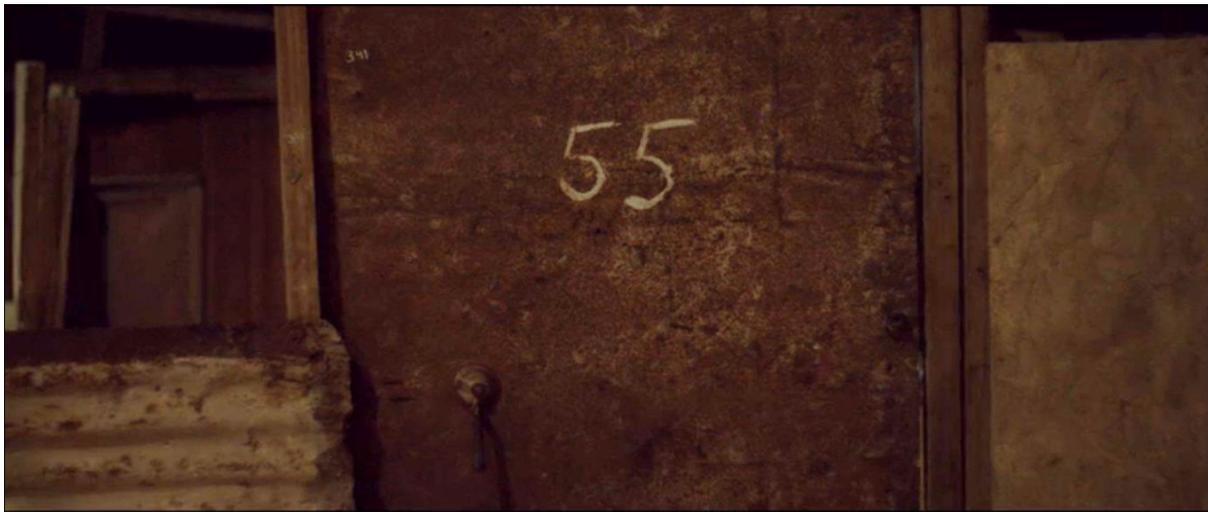


Fig 25 a 28. "El Cristo ciego", Christopher Murray, 2016.

Violeta Parra



VIOLETA PARRA (1917-1967), nació en San Fabián de Allico, Santiago. Cantautora folclórica chilena, también pintora, escultora, bordadora y ceramista, es considerada una de las folcloristas más importantes de América del Sur. El trabajo de esta artista fue y es de gran valor para Chile porque buscaba rescatar la música de campo y manifestaciones constituyentes del folclore chileno.

Fig. 29. Ilustración V, Parra.

Así crea *Arriba quemando el sol* (1965) entre motivos mapuches y quechuas (la cantora del Sur conquistada por el Norte) nos narra la vida de la gente del desierto, la que sale a luz en este canto de protesta por las injusticias sociales vividas por los mineros y sus familias, también menciona el problema del centralismo, porque los medios no decían nada de allá. Acompañado de un ritmo acompasado de los instrumentos de percusión y la quena.

Cuando fui para la pampa
llevaba mi corazón
contento como un chirihue
pero allá se me murió
primero perdí las plumas
y luego perdí la voz.
Y arriba quemando el sol.
Cuando vide los mineros
dentro de su habitación
me dije mejor habita
en su concha el caracol
o a la sombra de las leyes
el refinado ladrón.
Las hileras de casuchas
frente a frente sí señor
las hileras de mujeres
frente al único pilón
cada una con su balde
con su cara de aflicción.
Y arriba quemando el sol
Paso por un pueblo muerto

se me nubla el corazón
aunque donde habita gente
la muerte es mucho mayor
enterraron la justicia
enterraron la razón.
Y arriba quemando el sol.
Si alguien dice que yo sueño
cuentos de ponderación
digo que esto pasa en Chuqui
pero en Santa Juana es peor.
El minero ya no sabe
lo que vale su dolor.
Y arriba quemando el sol.
Me volví para Santiago
sin comprender el color
con que pintan la noticia
cuando el pobre dice no.
Abajo la noche oscura
oro, salitre y carbón.
Y arriba quemando el sol.

Mañana me voy pa'l Norte (1965). Se aprecia en este canto el *sonido* nortino; ese que hace danzar a miles de personas de la pampa salitrera en las fiestas religiosas típicas. VIOLETA incluye aquí los ritmos de los “bailes” de Iquique y otras provincias del norte y luego los vierte, desde su reinterpretación.

Mañana me voy pa'l norte
a cantarle a los nortinos.
Tengo lista mi trutruca,
mi tambor y mi platillo.

Un esquinazo en la Pampa
le ofreceré al salitrero,
con cogollitos de amores,
regalo de los sureños.

Adornaremos la mesa
con flores de tamarugo
matizado con copihues
delcopihual de Temuco.

Cuando empiece la danza,
que lloren todas las quenenas,
tambor del indio palpíte
al son de toda su pena.

CAPITULO 4: PROCESOS

En el siguiente capítulo haré un recorrido a través de distintas obras hechas durante mi proceso universitario, las cuales tienen como denominador común que son el producto de distintas manifestaciones artísticas de una cultura popular de un territorio determinado, en este caso, del Norte Grande de Chile.

Como se menciona en el capítulo II, son pocas las coronas que hoy en día están hechas de metal o bronce, aunque existen personas que han querido recuperar esta manifestación, tal es el caso de la señora UBERLINDA VERA, declarada Tesoro Humano Vivo el año 2012 gracias a su herencia de saberes – hoy en peligro de extinción – que son realizar artesanía pampina, y dentro de ella las coronas funerarias confeccionadas con materiales como hojalata, papel crepé y papel seda.

Con todos estos antecedentes surge la necesidad de crear una, pudiendo así recuperar esta manifestación como era en su origen, utilizando un metal más grueso que la hojalata. Para esta obra se utilizó latón como materialidad para las flores y como soporte de ellas un arco de acero para luego soldarlas en él. Se utilizaron además distintos procesos que no eran usados en aquel entonces, como el uso de alicates para dar la forma orgánica de los pétalos de las flores, como también oxicorte. La creación de esta corona bajo una técnica, generó una nueva visión y la visibilización de lo difícil que en aquel entonces debe haber sido la elaboración de una de ellas, realzando su valor.



Fig. 30 y 31. Mariana Rojas, “Achachilas”, 2014. Latón, fierro y tornillos.

En primer lugar, se realizó un proyecto artístico en el espacio público, siendo la escultura en el espacio público el objetivo y luego una segunda manifestación artística, donde el fin ahora fue la intervención artística en el espacio público propiamente tal.

En las manifestaciones artísticas se confeccionaron un poco más de 300 flores de papel crepé, para usar 6 en una corona de flores.



Fig, 32 y 33, archivo personal, 2014.

La ubicación de la intervención fue en la intersección de Suecia con Providencia, en la comuna del mismo nombre, en una pared de madera utilizada para cercar la construcción de la actual línea 6 del metro Los Leones. Este muro era perfecto para la intervención ya que estaba pintada uniformemente y era un lugar de alta concurrencia.

El objetivo final de esta intervención, era que la gente que pasara por ahí participara armando su propia corona de flores y escribiera un mensaje a quien quisiera, ya sea a alguien presente o que ya no estuviese aquí, convirtiendo esta pared en una especie de memorial efímero.

La actividad resultó a la perfección y satisfactoriamente con una alta participación, con mensajes muy honestos, algunos sumamente emotivos, de personas pidiendo perdón o deseando volver a reunirse.

La actividad se registró en fotografía y video, disponible en Youtube. Adjunto link en índice de imágenes.





Fig. 34 a 40. Archivo personal intervención artística en el espacio público, Mariana Rojas

A partir de la investigación de los símbolos que utilizan las personas que habitan el norte de Chile, llegamos al símbolo de la chakana, mencionado anteriormente en este trabajo, cruz que posee varios de los significados de los cuales nos propusimos llevar a una obra a partir del acero como materialidad. Al dibujarse esta figura, resultó poder ser dividida en 24 cubos iguales, trabajándose en una plancha de acero, para después comenzar a confeccionar cada cubo que iría instalado en la pared. Los cubos del exterior tiene un ancho de 6 cm., luego de 8cm. Y por último los cuatro cubos del centro de 10 cm. Dentro del discurso de la obra se alude a la vida y la muerte, conceptos presentes dentro de la significación del símbolo, representados en los cubos como especies de nichos, sintetizando la chakana sólo en su forma.

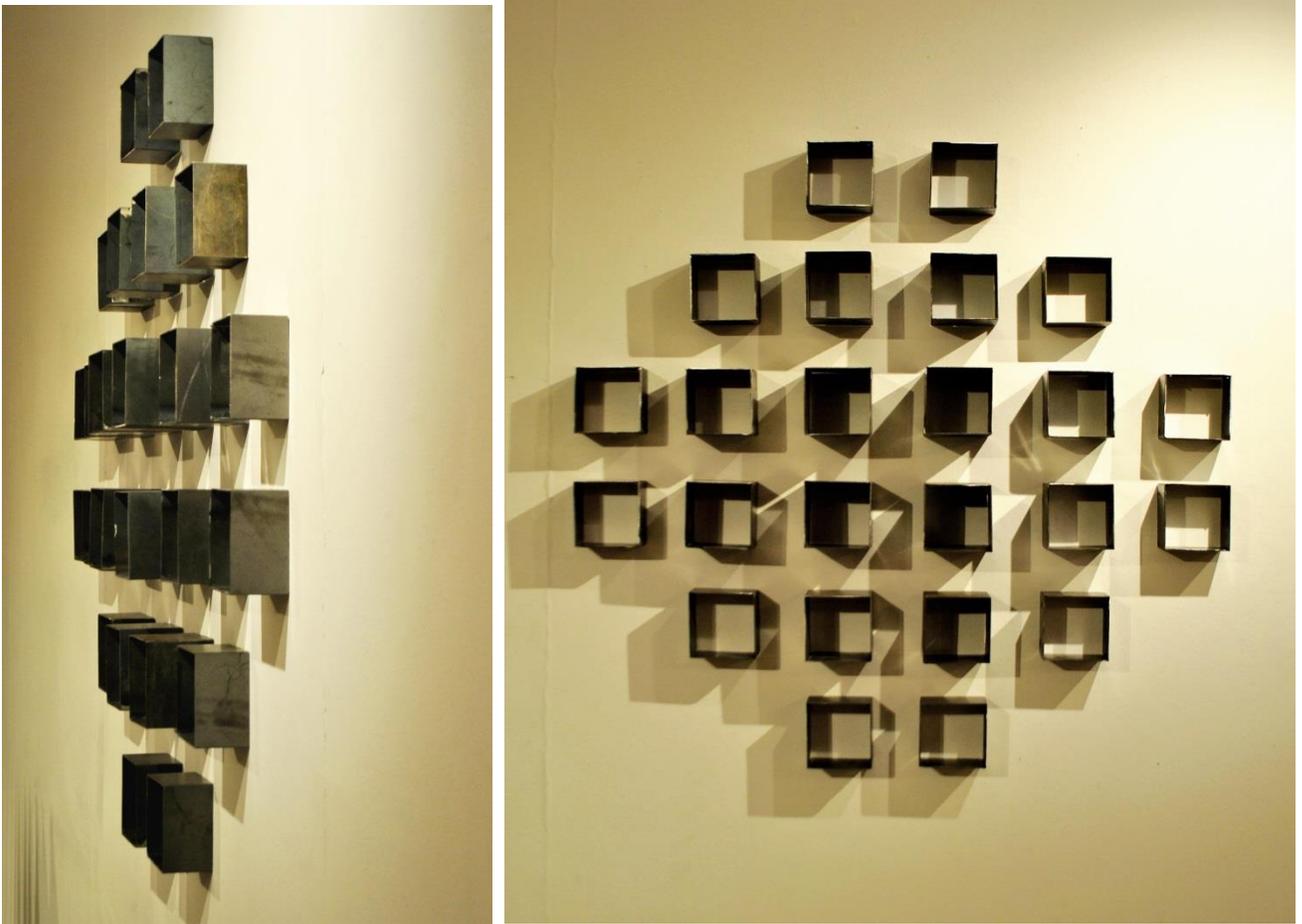


Fig. 42. Mariana Rojas, "Chakana", 2014.

Tras las investigaciones mencionadas en el capítulo dos, podemos decir que de algo propio e identitario, se origina la siguiente obra que buscó utilizar símbolos de esta índole, cuya figura fue la del diablo suelto. La obra consiste en figuras de arcilla, refiriéndose a la utilización de este material como algo que se reconoce propiamente dentro de las artes menores y la cultura popular, representando al diablo, figuras que fueron pintadas con esmalte rojo. El fin de esto era volver a descontextualizar lo que entendemos por maldad, idea representada por el diablo, ya que esta imagen fue impuesta y transformada por la historia, debido principalmente a la iglesia católica y la colonización europea, reflejando la idea de maldad en un personaje que originalmente no lo era,

realizando un intento de re significar a este símbolo a una disposición más benigna, recreando así una escena carnavalesca entre los 30 diablos que se construyeron.



Fig. 43. Mariana Rojas, "Carnaval", 2015. Arcilla y esmalte sintético rojo.

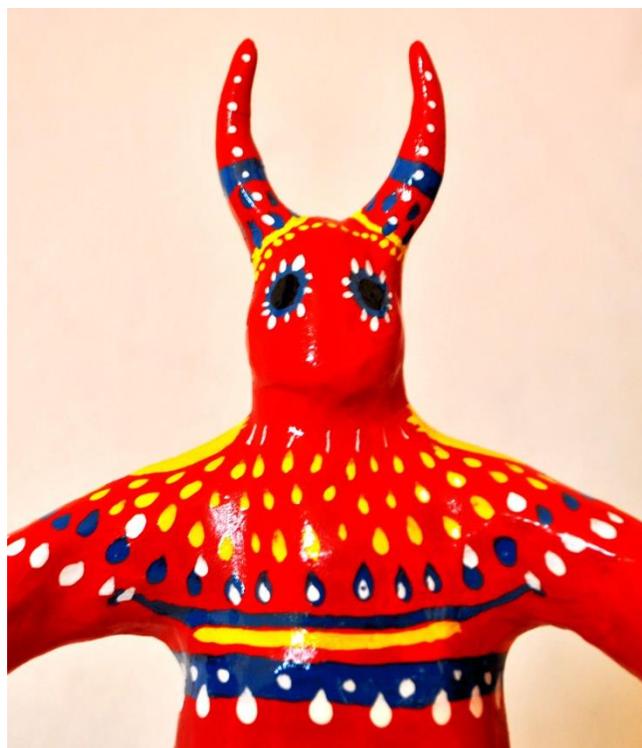


Fig. 44 y 45. Mariana Rojas, "Diablo suelto", 2015. Arcilla y esmalte sintético rojo, azul, amarillo y blanco.

Como resultado de este proceso de investigación y realización, se llegó a la siguiente obra que sigue, en la misma línea de re significación de la figura del diablo. Durante el proceso de creación se decidió utilizar chatarra, volviendo también a la utilización de lo que significaba en la salitrera usar desechos para la construcción de objetos artísticos.

Lo que se quiso representar en la entrega fue el paso del tiempo en el metal y cómo este proceso afecta al objeto encontrado. Se usó la técnica de forja y soldadura, además de la utilización de la herramienta de soplete para cortar planchas de metal oxidado. Dentro de los “objetos encontrados” se encuentra un cascabel de uñas de alpaca, una cruz, una máscara que representa la imagen del diablo y una capa, la cual, es icónica de la vestimenta de la diablada.



Fig.46. Mariana Rojas, “Fragmentos de un diablo”, 2015. Metal.

De acuerdo a la línea seguida a través de estos distintos exámenes, más la información aportada en los capítulos anteriores y las falencias dentro de estas entregas, es que se comienza una búsqueda a través de otros elementos presentes dentro de este mismo territorio y cultura nortina, dándole una vuelta a los temas tocados, llegando así a lo que se describirá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 5: TRABAJO ACTUAL

Según lo que hemos dicho, existen factores culturales que hacen que cada ser humano posea una identidad específica. Somos seres que se desarrollan dentro de un espacio y un tiempo determinados, elementos que – espacio/tiempo/cultura/territorio – reconocemos como algo exterior a nosotros pero a la vez esencial; y esencial significa que nos compone, y que sin los cuales, seríamos otros.

En este sentido, nortino es una forma de ser, *¿de qué hablamos cuando hablamos de ser nortinos?* ese algo será el tema central del trabajo que se describirá a continuación.

¿Cómo es este ser nortino? ¿Qué lo rodea? ¿Qué lo identifica?

Como *las palabras nunca alcanzan cuando lo que hay que decir desborda el alma* (J. CORTÁZAR) es que se realiza esta obra, tal vez no con un fin tan pretensioso de descubrir finalmente y totalitariamente el significante de ser nortino al que no llegan acaso las palabras, pero de acercarse y mostrar algo que vaya a saber, somos esencialmente los nortinos y, por tanto, tenemos en común con otros del norte y nos diferencia de otros de diferentes latitudes.

Desde la perspectiva personal y vivencial, el nortino lo es por nacimiento y por decisión, no hay persona que reniegue de su origen, porque si hay algo que le gusta al nortino, es saberse nortino.



Fig. 47 y 48. Archivo familiar, desierto de Tarapacá, 2000.

Paisajes de apariencia cruda y hostil, de clima templado en la costa y oscilante en el interior, hacen que las personas que aquí se han criado creen que la lluvia es una especie de evento sobrenatural, también los días fríos son tortuosos y no ayudan a estos cuerpos que se identifican con las necesidades de las lagartijas que día a día buscan el sol para poder vivir.



Fig 49. Archivo familiar, viviendas en Huara, 2000'.

Gracias a la casi nula e inexistente lluvia, las construcciones casi siempre son de techos rectos y no diagonales como lo son en regiones que están más al sur de Chile. También el uso de materiales livianos se puede encontrar en la mayoría de las localidades de esta región. El uso de la chatarra como material para construcción o artesanal, es posible verla desde la época del salitre (como se mencionó anteriormente), hoy en día resultando de gran utilidad para la gente de escasos recursos o simplemente quienes buscan tapar cualquier espacio que se requiera.



Fig 50 y 51. Archivo familiar, Pisagua e Iquique respectivamente.

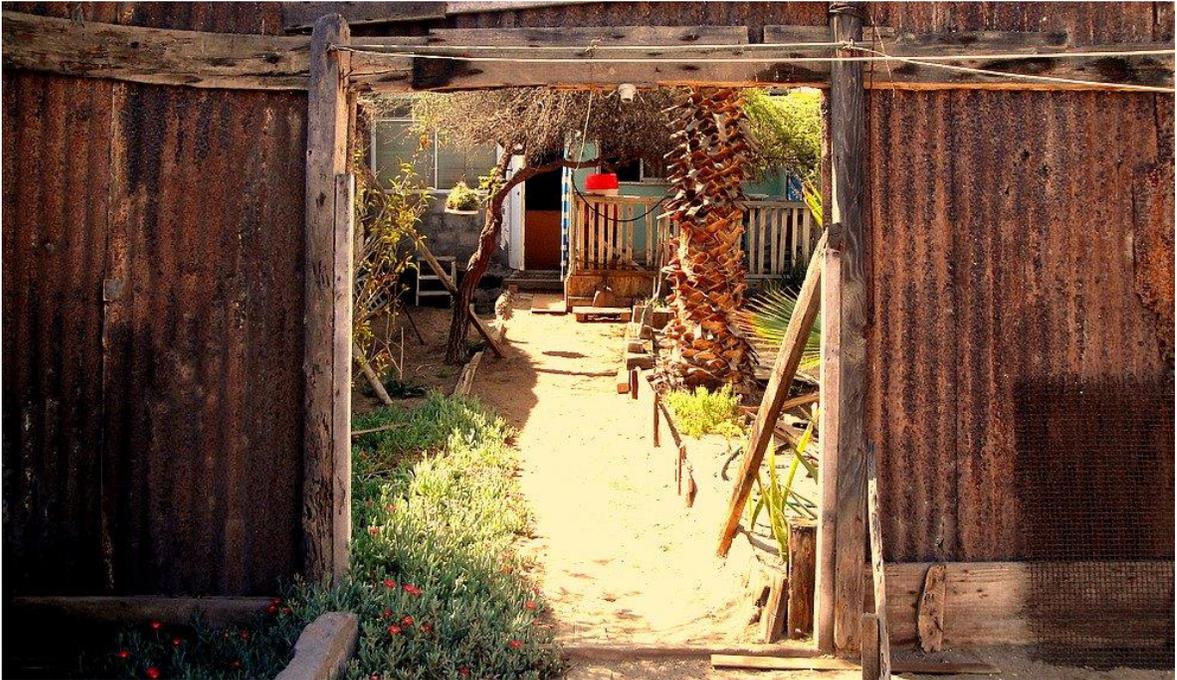


Fig. 52. Archivo personal, casa de mi tía abuela, Iquique.

El nortino es más bien color cochayuyo, su piel curtida al sol se pierde entre los matices marrones del desierto, de hablar lento y pausado, al igual que el sol demora en cruzar de cerro a mar en el desierto, o de tono tosco y seco a veces, pero con una hospitalidad tan cálida como el mismo calor.



Fig. 53 y 54. Archivo familiar, Wilfredo Rojas, desierto de Tarapacá.

La sequedad, ese calor, esos matices entre las pieles y los cerros en los atardeceres, el material que habita comúnmente, es aquel metal tan importante y tan olvidado, un elemento fundamental de la identidad del nortino, desde el nortino que vive del buen clima y se construye su casita en la ladera del cerro con planchitas de zinc o cholguán, hasta el nortino pampino que usa la calamina para tener un poco de sombra, o simplemente cercar su patio donde duerme la siestita.

Así como el viento y la nieve para el patagón, el sol, la sal y la chusca son parte de quien vive en estos parajes.

El clima y el tiempo van dejando evidencia del paso de estos en el metal, pero nunca desaparece, se mantiene estoico frente a la adversidad del tiempo y continúa ejerciendo la labor para la cual se le dispuso.

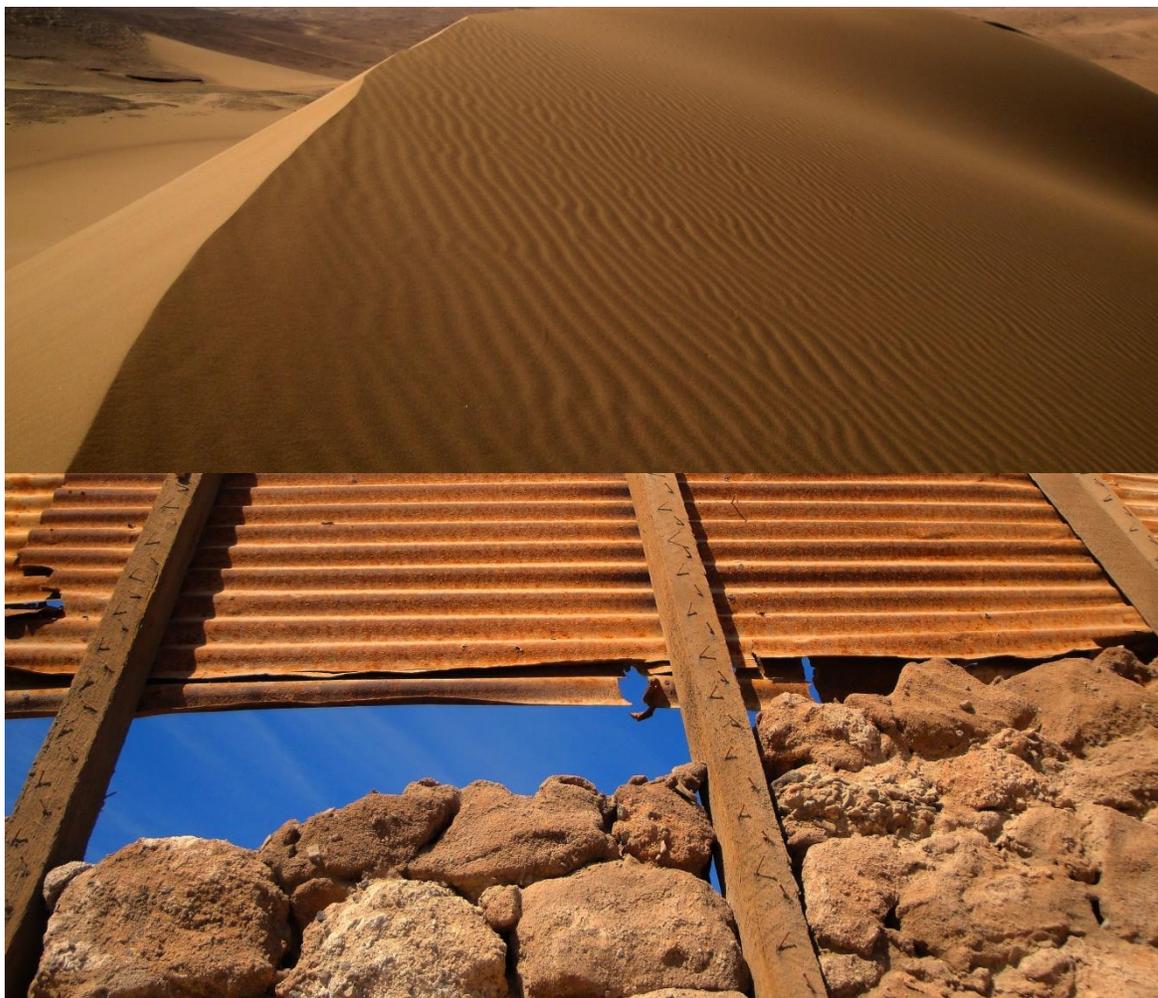


Fig. 55 y 56. Archivo familiar, Wilfredo Rojas, desierto de Tarapacá.

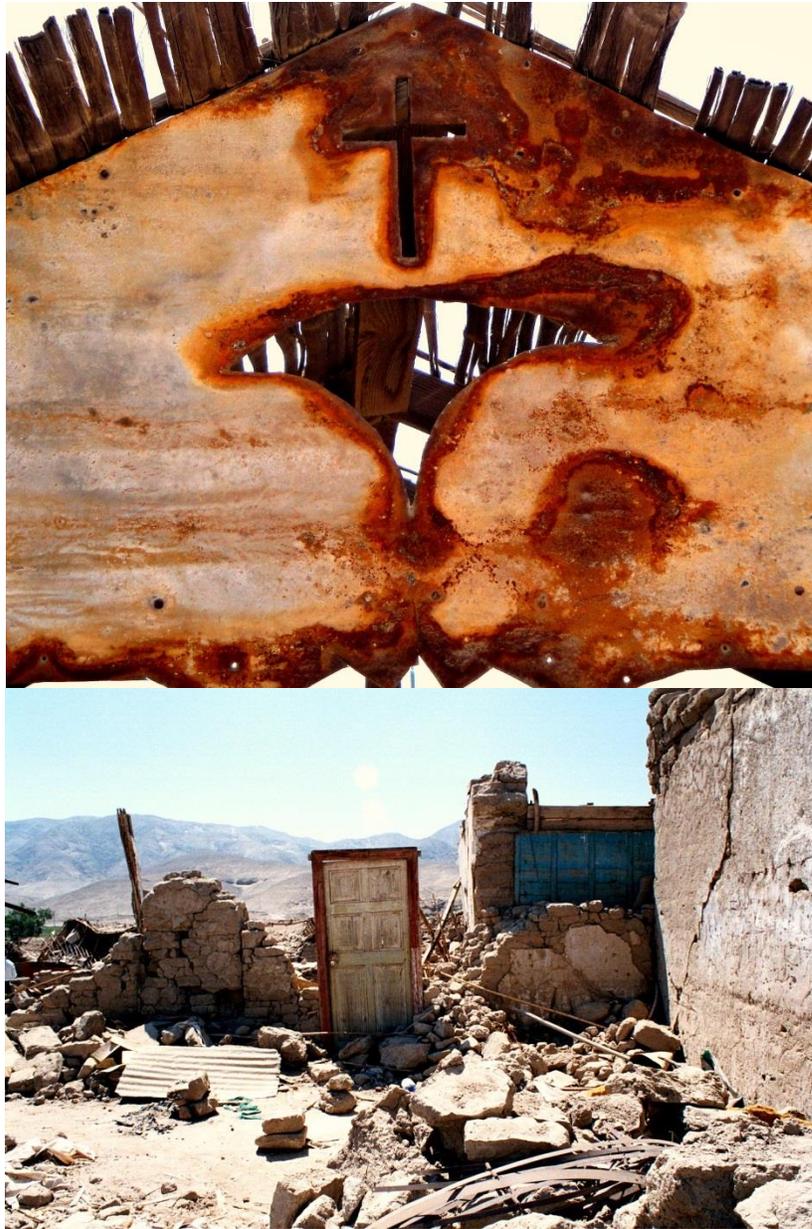


Fig. 57 y 58. Archivo familiar, Wilfredo Rojas, desierto de Tarapacá.

Es a través de todos estos elementos mencionados, que podemos llegar a una idea de lo que constituye este “ser nortino”, un concepto que intenta plasmarse y representarse en la alegoría de una imagen, una sensación y dar un mensaje. Alegoría que ha sido alimentada a través de mis vivencias y crecimiento en este territorio, desde el principio de mi existencia individual y como

continuación de una existencia que va desde más atrás, desde el primer nortino, hasta todos mis días. En un intento, también, tal vez, desesperado, por *recodar* (volver a pasar por el corazón) y contribuir a la labor de darle valor a la cultura nortina en la memoria chilena, del territorio que me acogió con su calor.

“**Pampa rasa**”, como denomino esta obra, será montada en la Sala de Exposición de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

Para la realización de mi trabajo empecé con la recolección de materiales, visité varias chatarrerías en donde encontré las planchas de metal oxidadas que me servirán para utilizar como fondo y como objeto. En este proceso también fue posible encontrar estos materiales en la vía pública como deshecho.

En esta ocasión, trabajé con la técnica de la instalación, construyendo a través de varios fragmentos, los cuales, llevé al espacio en donde se ensamblarán para su construcción total. Estos fragmentos se componen de planchas y cubos que construí a través del uso de un radial para el corte de su forma para luego unir cada cara con escuadras de metal. En dos de sus extremos posee lengüetas que sirven para el ensamble con la plancha y posteriormente atornillar todo junto a la pared. Y de cada cubículo de metal, caerá arena.

Todos los matices del óxido será la forma de desconstrucción de los cerros y sus colores, representados por formas geométricas.

La arena que cae de cada cubo, representa simbólicamente el paso del tiempo como si cada una de esas cajas fuera un especie de reloj de arena, o simplemente relatos ocultos en cada granito, historias ocultas nunca contadas, que en silencio pueden ser oídas por quienes lo contemplan.

Esta obra invita al espectador a ser partícipe de simplemente contemplar este proceso, tal vez reflexionar, quizás vivir la misma experiencia que ocurre en la salitrera, de ver metal oxidado y simplemente imaginarse desde cuándo ese “deshecho” estará ahí, quienes se apoyaron en esa plancha, quiénes simplemente caminaron por ahí en el mismo lugar en que esa persona estuvo detenida.

No es más que una construcción alegórica de un paisaje, una situación, una memoria, una experiencia, una identidad.

Bocetos

Fig. 59



Fig.60

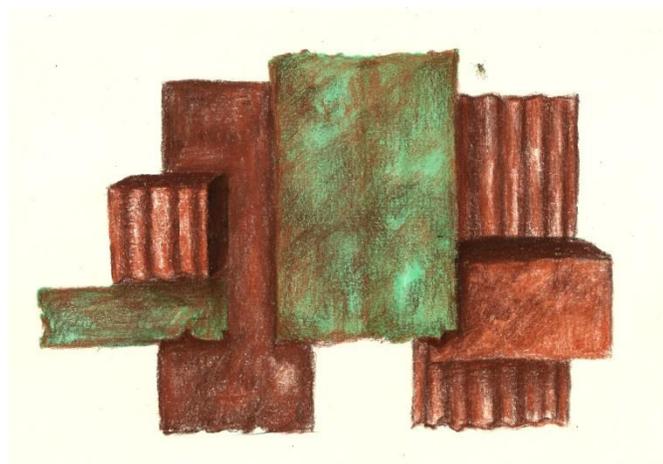
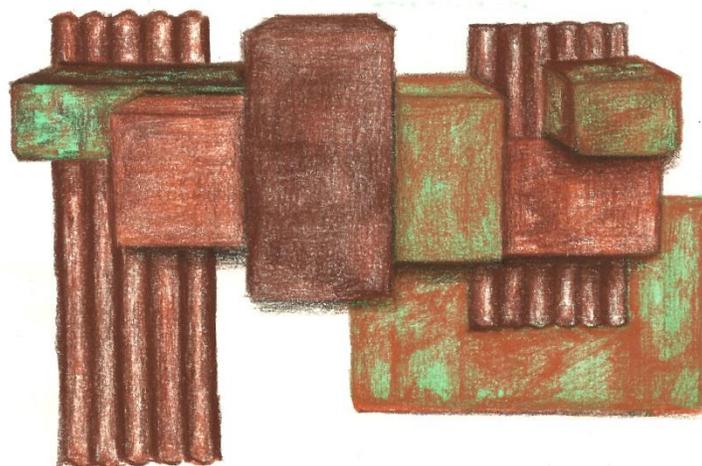


Fig. 61



CONCLUSIÓN

A partir de lo postulado en los capítulos anteriores, se desprende, que es una necesidad intrínseca del ser humano el buscar algo que lo identifique con sus pares, con su entorno, una comunidad, una ciudad, un territorio, un país. En esa búsqueda, encuentra, imágenes, colores, sabores, paisajes que lo rodean y logra dar con eso que siente que es propio, lo perteneciente. Perteneciente no sólo a él, sino que a un sinnúmero de personas las cuales también sienten esa pertenencia y también parte de algo, que a pesar de sonar egoísta en sí la palabra, es una pertenencia colectiva, totalmente compartida.

Quienes son parte de algo, siempre podrán identificarse donde sea con quien se sienta de la misma forma, aunque este territorio que los une quede a miles de kilómetros, es algo impagable. Volver a la esencia tan sólo conversando de lo que significa ese sentimiento, los recuerdos, lugares que fueron, olores típicos que sintieron, mostrar una imagen y traer memorias, hablar de antepasados, etc.

La trascendencia recae en saber de dónde uno viene, para luego ir donde uno quiera, porque donde vayas, llevarás contigo algo que va más allá de quién seas, llevas cultura, llevas un territorio, un entorno, una vida.

En mi caso traigo conmigo el norte y su cultura, sus paisajes y su música, que más allá de pertenecernos en el norte, les pertenece también al centro, al sur y quien quiera que le pertenezca, mi trabajo es transportarlo, difundirlo, exponerlo, explicarlo, compartirlo.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M. P., & Möller, C. (2012). *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. Santiago de Chile: Pehuén.

Documental de Iquique Televisión, sobre Diablo Suelto en la historia de la Fiesta de La Tirana. Recuperado, 26 abril 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=F9k5CKPKM4Q>

Diccionario actual. Recuperado el 04 octubre 2017de:

<https://diccionarioactual.com/desierto/>

Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel.

Espinoza, E. C. (Ed.). (2010). *Artesanos, artistas y artífices: la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Santiago: Ocho Libros.

Geertz, C. (1987). La descripción densa. En *La interpretación de las culturas*. (pp. 19-40). Barcelona: Gedisa.

Hiraoka, J. (1996). Identidad y su contexto dimensional. En L. Méndez (Coord.), *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad*. (pp. 38-50). México: Unam. Hogg & Abrams.

Milla, C. (1983). *Génesis de la cultura andina*. Lima: CAP.

Montenegro, Elvira. (2009) *Cementerios del desierto, los colores de la muerte*. Santiago: Origo.

- Núñez, L. (1986). *Reflexión sobre identidad cultural andina: un aporte antropológico a la cultura chilena*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.
- Pastor, J., Power, K., Escobar T., Basbaum, R., Baigorri, L., Ruiz, A. (2009). *Híbrido y puro: Prácticas curatoriales en el arte contemporáneo*. España-Córdoba: Centro cultural.
- Pueblos Originarios*. Recuperado 04 octubre 2017 de:
<http://pueblosoriginarios.com/lenguas/kunza.php>
- Rojas, M. (2014). *Intervención artística en el espacio público*. Recuperado 04 octubre 2017 de: https://www.youtube.com/watch?v=66cTtag4_ZA
- Velázquez, A. E. (2012). La cultura popular tradicional como elemento esencial para la transformación sociocultural. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, (2012-01).

INDICE DE IMÁGENES

Fig. 1,2 y 3. Sin título. Archivo personal. Desierto de Tarapacá.

Fig. 4. Sin título, archivo personal. Desierto de Tarapacá.

Fig. 5. Imagen sin autor. Encontrada en página web. <http://creacion-artesanal.com/disenos-precolombinos-la-geometria-en-la-antigua-argentina/>

Fig. 6. Imagen propiedad Hans Braumüller.

Fig. 7 Fotografía perteneciente a Colección de Fotografía de la Biblioteca Colón de la Organización de los Estados Americanos (OEA), Carnaval de Oruro, 1962.

Fig. 8 y 9. Archivo personal, fiesta de la Tirana, 2013 y 2014. Diablo suelto y Diablo de Oruro, respectivamente.

Fig. 10, 11 y 12. “De Los Ángeles y demonios: modelo de un retrato de familia”. Sebastián Preece, 2004-2007. http://www.sebastianpreece.com/2014/01/blog-post_9997.html

Fig. 13 y 14. “Refugio en la precordillera de Santiago”. SebastianPreece, 2010. <http://www.sebastianpreece.com/2014/01/refugios-precordillera-de-santiago.html>

Fig. 15 y 16. Instalación “Precordillera de Santiago”, Sebastian Preece, 2010. <http://www.sebastianpreece.com/2014/01/refugios-precordillera-de-santiago.html>

Fig. 17, 18 y 19. “Borde costero”, Diego Santa María, 2016. <http://www.aboutsantiago.cl/diego-santa-maria-presenta-borde-costero-en-galeria-nac/#.WhS3slXibiU>

Fig. 20 a 24. “El Cristo ciego”, Christopher Murray, 2016. Fuente: Netflix.

Fig. 25 a 28. “El Cristo ciego”, Christopher Murray, 2016. Fuente: Netflix

Fig29. Ilustración Violeta Parra “Ilustración a la chilena”, Claudio Aguilera, 2013
Autor: Claudio Aguilera

Fig. 30 y 31. Mariana Rojas, “Achachilas”, 2014. Latón, fierro y tornillos.

Fig. 32 y 33, archivo personal, 2014.

Fig. 34 a 40. Archivo personal intervención artística en el espacio público, Mariana Rojas

Fig.41 y 42. Mariana Rojas, “Chakana”, 2014.

Fig. 43. Mariana Rojas, “Carnaval”, 2015. Arcilla y esmalte sintético rojo

Fig. 44 y 45. Mariana Roja, “Diablo suelto”, 2015. Arcilla y esmalte sintético rojo, azul, amarillo y blanco.

Fig.46. Mariana Rojas, “Fragmentos de un diablo”, 2015. Metal.

Fig. 47 y 48. Archivo familiar, desierto de Tarapacá, 2000.

Fig. 49. Archivo familiar, viviendas en Huara, 2000’.

Fig. 50 y 51. Archivo familiar, Pisagua e Iquique respectivamente.

Fig. 52. Archivo personal, casa de mi tía abuela, Iquique.

Fig. 53 y 54. Archivo familiar, Wilfredo Rojas, desierto de Tarapacá.

Fig. 55 y 56. Archivo familiar, Wilfredo Rojas, desierto de Tarapacá.

Fig. 57 y 58. Archivo familiar, Wilfredo Rojas, desierto de Tarapacá.

Fig. 59, 60 y 61. Bocetos sobre mi exámen de grado.