
Arte carcelario: Una expresión más del arte popular. Puesta en valor de la colección del MAAL

Victoria Bustos Urbina^{*}

RESUMEN: A través del presente artículo, el Museo de Arte y Artesanía de Linares (MAAL) busca poner en valor su colección de arte carcelario a la luz del concepto creado en los años '50 por Oreste Plath y de los estudios acerca del folclore, el arte popular y las artesanías de Chile. Asimismo, se propone mostrar el rol del Estado en la continuidad de esta práctica como una de las acciones para la reinserción social de los internos, exponiendo igualmente las bases para el reconocimiento patrimonial de dicho arte y su conservación en un museo.

PALABRAS CLAVE: arte carcelario, arte popular, artesanías, folclore, patrimonio cultural

ABSTRACT: Through this article, the Linares Fine Arts and Craftwork Museum (MAAL) seeks to value its collection of prison art in light of the concept created in the 1950s by Oreste Plath and of studies about folklore, popular arts and crafts of Chile. Likewise, it is proposed to show the role of the state in the continuity of this practice as one of the actions for the social reintegration of the inmates, expounding the bases for the recognition of prison art and its conservation in a museum.

KEYWORDS: prison art, popular art, crafts, folklore, cultural heritage

^{*} Historiadora y teórica del arte por la Universidad de Chile y magister en Estudios Sociales y Políticos Latinoamericanos por la Universidad Alberto Hurtado. Dedicada a la investigación en arte y artesanías, y al estudio y difusión del patrimonio cultural chileno desde la perspectiva de los derechos culturales.

Cómo citar este artículo (APA)

Bustos, V. (2019). *Arte carcelario: Una expresión más del arte popular. Puesta en valor de la colección del MAAL*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Introducción

El 30 de noviembre de 1970, el Museo de Arte y Artesanías de Linares (MAAL) recibió en préstamo 1928 piezas pertenecientes a la colección de folclore del Museo Histórico Nacional (MHN), de las cuales 34 correspondían a «arte carcelario». El conjunto había sido registrado y clasificado por Carlos Reed y Aureliano Oyarzún¹ entre 1924 y 1927, e incluido en el catálogo del Museo de Etnología y Antropología de Chile (MEA)² que elaboró el primero³.

La importancia del registro de Reed y Oyarzún es que constituyó la primera cuenta pormenorizada de manufacturas chilenas no vinculada a una exposición temporal⁴. El propósito de los investigadores era «conservar objetos que sean exponentes de la cultura material, es decir, de la ergología⁵ del pueblo chileno» (Reed, 1927, p. 3) —entendida esta última bajo los supuestos positivistas de la ciencia del folclore, que pretendía registrar y conocer lo propio de la nación: la lengua, la literatura y los objetos (Lenz, 1909, pp. 13-17)—, catalogando de manera sistemática los objetos auténticamente chilenos o relativos al folclore nacional, es decir, lo que el país poseía y fabricaba desde la llegada de los españoles hasta ese entonces⁶.

¹ Carlos Reed fue investigador naturalista y jefe de sección del MEA, función en la que reemplazó a Martín Gusinde. Aureliano Oyarzún fue director de la misma institución desde 1917, donde sucedió a Max Uhle. En 1929 asumió el cargo de director del Museo Histórico Nacional hasta 1947.

² El MEA surgió en mayo de 1912 como una sección del Museo Histórico Nacional —MHN— con la Colección de Prehistoria del Museo Nacional (actual Museo Nacional de Historia Natural [MNHN]) (Gusinde, 1916, pp. 1-18). En 1924 se formó la Sección de Folklore con los objetos de la industria casera chilena recopilados por el MEA (Reed, 1927, p. 5), y ambas colecciones se incorporaron legalmente al MHN a partir de la creación de la Dibam en 1929. En 1935, y a cargo de María Bichon, la Sección de Folklore comenzó a llamarse «Sección de Arte Popular, Folklore y Artesanía» (Alegría *et al.*, 2005, cap. 1), mientras que la casi totalidad de la Colección de Prehistoria fue trasladada en 1969 al MNHN. A partir de 2002 se redefinieron las colecciones del MHN, agrupándose algunos objetos en la Sección Arqueología y Etnografía, y otros en la Sección de Artes Populares y Artesanías (Alegría *et al.*, 2005, cap.1).

³ *Catálogo de la Colección de Objetos del Folklore Chileno existentes en el Museo de Etnología y Antropología de Chile*. Aportes significativos a estas colecciones fueron las donaciones primigenias de Aureliano Oyarzún, Rodolfo Lenz y Ramón Laval, entre otros (Alegría *et al.*, 2005, cap. 1).

⁴ Benjamín Vicuña Mackenna había organizado en 1873 la Exposición Histórica del Coloniaje, que abordaba el período 1541-1841. Con la intención de «agrupar estos tesoros mal conocidos, clasificar estos utensilios humildes pero significativos, reorganizar en una palabra la vida exterior del coloniaje», la exposición exhibía, entre otros, «objetos de ornamento civil y útiles de casa, objetos y utensilios de industria indígena» (Alegría *et al.*, 2005, cap.1).

⁵ Comprende los artefactos tradicionales de uso cotidiano (Figueroa *et al.*, 2013, p. 63).

⁶ Los utensilios «araucanos o de cualquiera otra raza aborígen» fueron dejados expresamente de lado por pertenecer a otras culturas, al igual que aquellos «que sean importados y no hayan sufrido modificaciones en sus formas» (Reed, 1927, p. 5).

Hasta ese momento, la preocupación había recaído tanto en las obras de arte y los restos arqueológicos como en las expresiones de la cultura popular. Reed comentaba que «el folklore chileno, en su parte psíquica, y la literatura ya reunida es valiosísima» (Reed, 1927, p. 5)⁷, aunque la introducción del documento sentenciaba que «en lo que a la parte ergológica se refiere, casi nada se ha reunido hasta ahora» (Reed, 1927, p. 5). Con orgullo, el autor señalaba que «ha sido el Museo de Etnografía y Antropología de Chile el primer museo nacional chileno que se ha ocupado de formar una colección metódica de los objetos antiguos y modernos, producidos por la industria casera chilena» (Reed, 1927, p. 5).

El conjunto que recibió el MAAL incluye una botella rellena con caliche confeccionada en Antofagasta (fig. 1, n.º inv. 5076 del MEA), descrita por Reed de la siguiente manera:



Botella pisquera alargada, rellena de capas parejas de caliches de diversos colores, alternados, que incluyen (de abajo arriba) blanco, café, violáceo, amarillo, café oscuro, crema, pardo, ocráceo, gris blanco, gris oscuro y una última capa que rellena la parte angosta del cuello, de todos estos colores revueltos.

Un lado de la botella está adornado interiormente con tres policromías pegadas al vidrio y que representan a un niño vestido de paje, un ave de plumaje multicolor, y el busto de una mujer. Trabajo hecho en las salitreras de Antofagasta. (Reed, 1927, p. 98)

Es pertinente, en primer lugar, preguntarse en qué momento dicha pieza —exponente hasta aquel entonces de la industria casera chilena— fue resignificada, convirtiéndose en una obra de «arte carcelario». ¿Qué elemento constitutivo y medular llevó

Figura 1. Botella decorativa con caliche y policromías, c. 1920. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 5076. Fotografía de Juan Pablo Turén.

⁷ Ramón Laval, Ricardo Latcham, José Toribio Medina, Aureliano Oyarzún, Rodolfo Lenz, Julio Vicuña Cifuentes, Tomás Guevara y varios otros publicaron importantes contribuciones al conocimiento de la parte psicológica del folclore chileno (Reed, 1927, p. 5).

a diferenciar estos objetos de arte al punto de atribuírseles el apellido de «carcelario»? ¿Tienen algún rasgo iconográfico, técnico o material particular que los haga reconocibles y a su vez distinguibles del resto de las obras de arte popular? ¿Se los identifica tan solo porque se confeccionan en el presidio? ¿Tienen relación con otros de igual factura elaborados en el medio libre?

Si la respuesta a dichas preguntas es afirmativa, la denominación «carcelario» da a entender que *todos* los objetos confeccionados en las prisiones de Chile poseen un mismo patrón iconográfico, técnico o material diferente al del resto de la artesanía a la venta o expuesta junto a ellos. Pero ¿cómo es este patrón específico y exclusivo? ¿Hace a las piezas que lo reproducen dignas de ser conservadas en un espacio museal, constituyéndose con ello en patrimonio de la nación? Y por otra parte, ¿qué papel despliegan los investigadores, en particular respecto al reconocimiento de esta práctica artística desarrollada en las cárceles y en la valoración de las artes populares y artesanías en general?

Instaladas en circuitos de exposición y venta, estas obras han tenido igual peso y valor que aquellas realizadas por los artistas populares del medio libre pertenecientes a la misma clase social. Más que abordar un tipo de quehacer con un sello propio reproducido en todas las cárceles del país, este artículo se centra entonces en la hipótesis de que la conservación del arte carcelario en un espacio destinado a proteger y a relevar objetos de carácter patrimonial —es decir, significativos para la sociedad chilena— reivindica a un grupo humano calificado como marginal, asociado a la pobreza y, por tanto, de estrato social popular⁸. La formación de las colecciones de dicho arte en el MHN y el Museo de Arte Popular Americano (MAPA)⁹ entre las décadas del '50 y '60 reconoció el mérito plástico y estético en estos «objetos de invención, de creación» (Plath, 1972, p. 37) e implicó asimismo una valoración de la procedencia cultural de estos, realizados por sujetos del pueblo.

Dicho razonamiento deja de lado la asociación entre pueblo y cultura nacional y tradicional propia de la visión romántica de este y que no con-

⁸ Esta clase social comenzó a tener protagonismo como sujeto histórico, en el campo de la cultura y en la sociedad chilena desde finales del siglo XIX, con los estudios del folclore (Lenz, 1909, pp. 10-12) y con la visibilización de sus problemas socioeconómicos en el campo político (Grez-Toso, 2000, pp. 1-48).

⁹ El director del MHN por ese entonces era Leopoldo Pizarro y el del MAPA, Tomás Lago. María Bichon continuaba como encargada de la Colección de Arte Popular, Folklore y Artesanías del MHN (Fuentes, 1960, p. 22), lo que es relevante por la estrecha colaboración que mantuvo con Oreste Plath. Además, «cada departamento que tenía a su cargo colecciones funcionaba en forma totalmente independiente, el encargado de colecciones priorizaba sus actividades según su criterio personal, definiendo sistema de trabajo y utilizando las herramientas que consideraba adecuadas» (Alegría *et al.*, 2005, cap. 2) —lo que explica el cambio de denominación al catalogar la mencionada botella rellena con caliche—.

sidera sus condiciones socioeconómicas (Ortiz, 1989, párr. 13)¹⁰; más bien se fundamenta en la comprensión de la cultura material simbólica y estética del pueblo como arte y en la definición de aquel como el grupo humano que congrega a las clases subalternas, dominadas, ignorantes y sin incidencia en la toma de decisiones; la clase de los excluidos del discurso conectado con el arte europeo manejado y conocido por la élite, los privilegiados, los ilustrados de la sociedad (Recabarren, 1910, pp. 169-174; Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, pp. 25-26; Lago, 1964, pp. 5-9; Grez-Toso, 2000, pp. 1-48; Azócar *et al.*, 2018, pp. 1-2; La criminóloga. Entrevista a la socióloga Doris Cooper, 2000, pp. 64-65; Bustos y Mejías, 2008, pp. 11-12).

Tal como indica un documento de la Sociedad de Amigos del Arte Popular¹¹,

existen en Chile industrias manuales que deben ser incluidas entre las artes populares urbanas, porque participan de ciertos caracteres generales propios de las grandes aglomeraciones proletarias de la ciudad, están hechas con material de baja calidad, a fin de abaratar los precios y son de realización muy simple desde el punto de vista formal, como destinadas de antemano al uso de una masa de población de pocos recursos. (Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, pp. 32-33)

Lo anterior coincide con lo señalado por el investigador Tomás Lago, gestor y primer director del MAPA, quien comentaba que dichos objetos estaban en su mayoría

a la venta aun en los mercados y nadie se había fijado en ellos desde otro punto de vista que no fuera el estrictamente utilitario, cuando se trataba de objetos de uso doméstico, o de un vago interés, ciertamente pueril, cuando se trataba de algún artificio de juguetería, instrumento musical o figuración de cualquiera especie: objetos decorativos domésticos hechos con papel, hojalata, yeso, vidrios recortados, etc. (Lago, 1964, p. 5)

El marco metodológico de este estudio es, por consiguiente, cualitativo e inductivo, con un análisis interpretativo sociocultural y político a partir de un enfoque histórico-crítico basado tanto en las fuentes primarias y secundarias existentes como en la investigación sobre el arte carcelario contemporáneo

¹⁰ Dicha variable se incorporó de lleno entre 1920 y 1970, y la clase trabajadora –el proletariado– devino en sujeto-pueblo, integrando de este modo el estado presente desigual de esa clase social (Rojas, 2000, pp. 47-56).

¹¹ Entidad surgida de la labor promovida por la Universidad de Chile a través del MAPA.

*Desde adentro, arte popular carcelario de hoy*¹², realizada en 2008 por Catherina Mejías y la autora de este artículo en nueve centros penitenciarios de la Región Metropolitana.

Arte carcelario: origen, trayectoria y giros de un concepto

Es menester subrayar la importancia de la conservación de obras de arte carcelario en el MAAL, pues estas forman parte de una larga tradición chilena tanto de producción como de estudios históricos y literarios de los contextos que les dieron vida; no solo tiene mérito enunciar o hablar de la noción de este arte, sino también resaltar su valor –dado por una tradición que arranca del folclore y que posee su mismo origen en el pueblo– y la importancia de su recepción en el mundo académico –especialmente en el artístico y científico-social–, desde donde se expande hacia el público.

La primera investigación sobre los individuos privados de libertad fue realizada en 1910 por Julio Vicuña Cifuentes, quien abordó el lenguaje del hampa local en *Coa. Jerga del delincuente chileno. Estudio y vocabulario*, presentado en el Congreso Científico Internacional Americano de Buenos Aires del mismo año (Gendarmería de Chile, 2016, p. 22)¹³.

Vicuña fue cofundador de la Sociedad de Folklore Chileno, creada en 1909 por Rodolfo Lenz y otros investigadores¹⁴, para quienes todas las manifestaciones y costumbres culturales eran importantes de considerar. El programa de la Sociedad aclara la distinción entre etnología y folclore, anotando que este

es una rama de la etnología i esta ciencia se preocupa de investigar las leyes de la formación de la Humanidad con el objeto de presentar un cuadro de su vida síquica.

¹² Los recintos visitados fueron los siguientes: Centro de Cumplimiento Penitenciario (CCP) Colina I y II; CCP Buin; CCP Talagante; Centro de Detención Preventiva (CDP) San Miguel; CDP Santiago Sur (ex Penitenciaría); CDP Puente Alto; Centro Penitenciario Femenino San Joaquín; Centro de Educación y Trabajo Metropolitano.

¹³ En la memoria de Gendarmería de Chile acerca de los antecedentes históricos y legales de su origen institucional se comenta que el periodista Armando Méndez Carrasco publicó en 1979 el *Diccionario coa*. Al comparar ambos estudios «sólo en lo relacionado con las cárceles y los gendarmes, y contrariamente a lo que podría creerse, los vocablos en esas casi siete décadas no variaron y muchas expresiones se mantienen hasta nuestros días» (Gendarmería de Chile, 2016, p. 22).

¹⁴ La Sociedad fue fundada en julio de 1909 y en su creación participaron Domingo Amunátegui, Julio Vicuña Cifuentes, Ramón Laval, Agustín Cannobio, Enrique Blanchard, Ricardo Latcham, Manuel Manquilef, Eliodoro Flores, Antonio Orrego, Maximiano Flores y Francisco Zapata (Mora, 2018, p. 123).

Para la etnología todos los hombres tienen esencialmente las mismas calidades físicas i fisiológicas, así también sus funciones síquicas muestran en todas partes i en todas las épocas los mismos rasgos. (Lenz, 1909, p. 5)¹⁵

El texto fue presentado en la sesión inaugural de la Sociedad y agregaba que el folclore

se limita a una sola nación o a un grupo de naciones que tienen historia común, pero puede también limitarse hasta a una sola provincia i aún a una sola clase de individuos; podría por ejemplo hablarse de un folclore de los pezadores [sic] chilotes, del minero, del marinero o del bandido chileno». (Lenz, 1909)

En efecto, la figura de este último se vinculó con la literatura y los ensayos históricos entre el siglo XIX y hasta mediados de la segunda mitad del XX, lo que contribuyó a su aceptación por parte de la academia y del público en general. En 1935, Elvira Dantel Argandoña escribió *El bandido en la literatura chilena*, un interesante, acucioso y profundo análisis publicado en el *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* cuya preocupación era dar cuenta del «hombre fuera de la ley, producto de una época y de una raza»¹⁶ (Dántel, 1935, p. 241).

Aun así, la detallada clasificación de las obras del MEA elaborada por Carlos Reed no especificaba que algunas de ellas habían sido confeccionadas

¹⁵ Lenz señaló que esta intervención suya corresponde a un extracto del libro de Kaindl (1903) *El folclore, su importancia, sus fines y su método*, publicado en Leipzig.

¹⁶ A juicio de Dantel (1935), por ejemplo, la interpretación más recurrida del personaje en la literatura local era la del «bandido del campo, el cuatrero o ladrón de caballería que viene a constituir algo así como el generalato dentro de la jerarquía de los malhechores, en que el escapero o el punga ocuparían el rango inferior» (p. 242). Además, «los autores chilenos han buscado el tipo excepcional del bandolero, el que burlaba a la policía por medios ingeniosos o audaces y cuya personalidad tomaba relieves en todas las esferas sociales» (Dantel, 1935, p. 243).

En las décimas, la literatura de cordel (Colección Lenz de la *Lira popular* en Salinas, 1986, p. 72), folletines—como el relato en episodios *El bandido del sur* de Francisco Ulloa—, novelas y cantos, la acción del bandido se aclama como un hecho justo y santo; un hecho heroico que debe ser celebrado porque exalta valores íntimos de los pobres (Salinas, 1986, p. 72). Se trata en el fondo de un héroe, un rebelde que venga las ofensas y los agravios sufridos por el pueblo, reivindicando justicia (Salinas, 1986, p. 66), compartiendo los gozos y alegrías del pueblo que, por lo tanto, lo siente íntimamente como suyo, adheirido a sus gustos y regocijos. Sin embargo, es al mismo tiempo un héroe trágico, que comparte el dolor del pueblo; la mala suerte que lo conduce a un destino fatal (Salinas, 1986, p. 73). Plath no es ajeno a este sentir ni a los estudios acerca del bandido y en su texto *Mitos y leyendas de Chile* (1973) escribió las siguientes décimas en su honor: *El bandido Guarapoco / se fue a saltar a Berlín / pasó por Curacautín con una / flor en el choco. Era Falcato un bandido / ya célebre en la nación / porque no había tenido / rival en su profesión*. En el libro incluyó además un texto de Daniel Meneses sobre Joaquín Murieta, *que recorría las montañas / con sus hombres cocorocos / cien versos serían pocos / para contar sus hazañas*.

por reos; si bien las reconocía como valiosas y representativas de la cultura popular, el autor no mencionaba el término «arte carcelario». Quien primero enunció tal concepto fue Oreste Plath, con lo cual concedió a las obras y autores de dicho arte la dignidad negada hasta entonces. Se trata de uno de los grandes méritos del investigador, quien dio visibilidad a esta expresión artística que existía en las ferias y comercios de las cárceles, aunque sin apellido ni el debido reconocimiento académico.

Plath introdujo el término durante la presentación del Catálogo de la II Exposición de Arte y Trabajos de Artesanías Carcelarias de 1951¹⁷, inscribiendo la práctica en la categoría de Arte Popular y exponiéndola tanto al mundo académico e institucional como al público general. Lo repitió en 1959 durante la Mesa Redonda de los Especialistas Chilenos en Folklore¹⁸ convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile con la colaboración de la Unesco, y gracias a él el MAPA de esa universidad adquirió una colección de obras creadas en prisión (Bustos y Mejías, 2008, p. 5). Finalmente, los españoles aludieron a la categoría de «arte carcelario» durante la muestra Arte Popular de América y Filipinas (Plath, 1972, p. 44) de 1968, lo que representó para Plath la culminación de su reconocimiento internacional.

Distinciones entre arte popular y artesanía

La base de datos del MAAL consigna los objetos de arte carcelario indistintamente como «arte popular» y «artesanía» —en su sitio web los presenta, incluso, como «artesanía carcelaria»—. Ello agrega a lo anterior la discusión epistemológica sobre ambos conceptos, con respecto a los cuales resulta oportuno preguntarse si designan lo mismo.

¹⁷ La muestra se efectuó en la Casa Central de la Universidad de Chile entre el 30 de noviembre y el 7 de diciembre de 1951 (Plath, 1972, p. 44), bajo la organización de la Dirección General de Prisiones y la Asociación Folklórica Chilena. Esta última fue fundada por Plath en 1943, al alero del Museo Histórico Nacional. Entre sus miembros —quienes debían presentar un trabajo para ingresar (Massone, 1988)— estuvieron Aureliano Oyarzún, director del MHN, y María Bichon, encargada de la colección de Arte Popular, Folklore y Artesanías del mismo museo (<http://www.pepitaurlina.cl/vida/instituciones.html>).

¹⁸ La Mesa Redonda de Arte Popular Chileno fue organizada por Tomás Lago, director del MAPA, y en ella participaron folcloristas y antropólogos nacionales, además del profesor Alfred Métraux en representación de Unesco. Junto con abordar las condiciones y definiciones del arte popular chileno, el programa del encuentro incluyó una presentación de María Bichon sobre la preservación del arte popular, la intervención de especialistas de Unesco y las medidas protectoras para el arte popular. Asimismo, Roberto Montandón escribió el texto *Relación entre el mejoramiento económico y cultural de la gente y la mantención de las formas típicas* (*Noticario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural*, 1959, p. 8).

En rigor, su trayectoria los une a la vez que los distancia, teniendo en ocasiones uno mayor protagonismo que el otro según el período histórico y la intencionalidad con que se abordan. Así, por ejemplo, el programa de Lenz no se refiere a la artesanía, sino a «la industria casera o utensilios de la casa» (Lenz, 1909, p. 16); lo mismo sucede con Carlos Reed, quien habla de la «industria casera chilena» (Reed, 1927, p. 3).

De hecho, los primeros en intentar definir las características de las denominaciones «arte popular» y «artesanía» fueron los integrantes de la Mesa Redonda de Especialistas Chilenos en Arte Popular, quienes durante los siete días del encuentro examinaron «el ámbito de trabajo, la técnica, la enseñanza y el medio social» (Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, p. 28) al que cada uno de estos conceptos estaba destinado. Finalmente, determinaron que el arte popular engloba

aquellas expresiones formales, materiales y tradicionales del pueblo, cuyas raíces más profundas están en el pasado y que sobreviven en virtud del espíritu conservador de la gente común. Por otra parte, serían también las expresiones espontáneas e instintivas que ejecutan los artesanos y artistas populares no educados para ello en forma sistemática. (Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, p. 26)

Como ejemplos, se mencionan la cestería de Hualqui y Rari, y la alfarería de Pomaire, Talagante y Quinchamalí. En tanto, los expertos especificaron que el concepto de «artesanía»

envuelve, desde luego, la idea de un taller colectivo organizado, donde existe un maestro con sus oficiales que practican un oficio y tiende a la producción en serie. Mientras, en el arte popular el sujeto que trabaja, un simple hombre del pueblo, sin profesión determinada económicamente hablando, hace su obra a menudo como una actividad paralela a sus ocupaciones habituales en cualquier rincón de la casa, sin habilitamientos especiales ni recursos adecuados. Su producción es de escala reducida. (Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, p. 29)

Reconocieron, sin embargo,

algunas artesanías tradicionales que no pueden excluirse del arte popular propiamente dicho, pese al hecho de provenir de un taller [...], ello se debe a sus raíces ancestrales, las mismas que nutren el arte popular del país, fruto del mismo núcleo social y cuyas creaciones responden a necesidades típicamente chilenas. (Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, pp. 30-31)

Entre las más significativas, nombran la talabartería, la forja del hierro, el tallado de estribos de madera, la fabricación de guitarras y los tejidos de Doñihue (Sociedad de Amigos del Arte Popular, 1959, p. 31).

Hacia los años '60, las exposiciones de la Feria de Arte y Artesanía del Parque Forestal masificaron el uso de artesanías en la sociedad de la época. Ello produjo un cambio en la visión del arte popular como manifestación plástica del arte del pueblo, depositaria del conocimiento tradicional transmitido de generación en generación, con un alto predominio de raíz indígena, anónimo y con carácter comunitario; dichas características fueron transferidas al concepto de «artesanía tradicional», mientras que la noción de «arte popular» comenzó a utilizarse para otras expresiones artísticas del pueblo¹⁹ (Cáceres y Reyes, 2008, pp. 9-23).

Entendidas ahora bajo esa nueva concepción, las artesanías fueron a su vez integradas en un plan del Estado que se ejecutó desde los años '60 hasta fines del siglo XX²⁰ y cuyo objetivo fue que los sectores marginados se incorporaran al desarrollo económico y social del país. En sus distintas categorías, pasaron además a formar parte de los objetivos y líneas estratégicas del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes desde su creación en 2003²¹ (CNCA, 2003, p. 25), tanto en lo que a política de promoción se refiere como al lugar destacado que se les otorgó en cuanto exponentes de la identidad y del patrimonio cultural del país (CNCA, 2003, p. 14) —lo que se vio reforzado con la adopción en Chile de las recomendaciones de las convenciones Unesco de 2003 y 2005—²².

Al respecto, el documento *Política nacional de artesanía 2017-2022* otorga valor al papel histórico del arte popular:

Junto a lo anterior y en este horizonte de nueva institucionalidad para la cultura, se propone incorporar la reflexión en torno a la recuperación del término popular, como una forma de reivindicación de la historia cultural de Chile, profundamente arraigada en lo que se denominó arte popular, recogiendo así su importante tradición a nivel nacional y reconociendo su rol histórico en la conformación de nuestra cultura. (CNCA, 2017, p. 61)

¹⁹ Música, bailes, poesía y literatura.

²⁰ Al respecto, véanse: Ley 16880 (ley de promoción popular) de Frei Montalva (1964); el Plan Nacional de Artesanía Típica de Allende (1972) (Montalva, 2004, pp. 293-298); Escuelas de Artesanos y CEMA Chile, 1981-1989 (Decreto Exento 160 de 1981).

²¹ Ver *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural. 2003-2010*.

²² Nos referimos a la *Convención Unesco 2003 para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* y a la *Convención Unesco 2005 sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*.

Cercano a los orígenes

En *Arte popular chileno, definiciones, problemas y realidad actual*, documento de 1959 que recoge las conclusiones de la Mesa de Especialistas Chilenos en Arte Popular, Plath posiciona el arte carcelario dentro de los tres ámbitos de producción de mayor cercanía con los orígenes de la humanidad²³ (Plath, 1959, pp. 38-39). Asimismo, resalta su «naturaleza intuitiva y espontánea» (Plath, 1959, p. 28), que la ciencia del folclore reconoce como cualidades distinguibles de la expresión espiritual, del arte popular y de la cultura tanto tradicional como popular.

En ese mismo texto, Plath apunta también a los talleres de carpintería, mueblería, tapicería, ebanistería y cestería, zapatería o talabartería e impresión, fundición y galvanoplastia implementados en las cárceles chilenas por el Estado en 1843 (Bello *et al.*, 2004, p. 6)²⁴ y que, orientados a la adquisición de un oficio, cumplan un papel social y educativo. Indica que sus participantes pueden convertirse «en técnicos, en maestros de industrias» (Plath, 1959, p. 38) y que la actividad promueve «un laborar que enriquece al recluso espiritualmente y lo hace útil, logrando por este camino, encontrar medios económicos que le den una potencia humana más digna» (Plath, 1972, p. 38).

Junto con aquellos, el investigador señala que en las prisiones existen otros talleres –de expresión individual (arte carcelario)– donde se permite el privilegio de expresarse libremente con objetos ya sea de invención propia o unidos a las mejores tradiciones de algunas manualidades (Plath, 1959, p. 38). Señalando que «el trabajo del recluso, supone un sello, una especie de comunicación del hombre a las cosas, le infunde a su creación su vida emotiva [...] matiz que enriquece al arte popular» (Plath, 1972, p. 44), recalca que el rasgo afectivo es distintivo del arte carcelario y que en su examen de este se propone «llamar la atención sobre un proceso no siempre contemplado por los estudios folklóricos, etnológicos, sociológicos y psicológicos» (Plath, 1972, p. 44).

²³ Los otros dos corresponden, según el autor, al «arte araucano» y al «arte pascuense», es decir, a la cultura mapuche y a la rapanuí, respectivamente.

²⁴ Reiteró dichas ideas en el escrito *Arte popular y artesanías* publicado en 1972, cuando se desempeñaba como director del Museo de Arte Popular Americano. Este texto entrega mayores detalles acerca del trabajo en los mencionados talleres, diferenciándolo asimismo de la espontaneidad del arte carcelario. «La obra de taller se singulariza por sí misma y se comprende claramente que está realizada con orientación, que tiene un sentido: el de los centros de trabajo que afirman a los penados para una vida libre con el apoyo de un oficio: linógrafo, prensista, encuadernador, mueblista, cestero, talabartero, zapatero» (Plath, 1972, p. 38).

Dice que en estos talleres no hay prisa y que

el individuo hace hablar los materiales que sus familiares trataron con mano maestra, retoma lo que no le dio importancia en el seno del hogar. Se descubre o encuentran la personalidad. Aparece lo tradicional, lo folklórico. Y este tipo de expresión libre, de una parte de la población carcelaria del país, ha creado el *arte carcelario*²⁵ que sobrevive en los trabajos en madera, como las botas alcancías, los cofres tallados y acolchados, los caballitos ensillados con la clásica montura chilena; una pajarería de madera barnizada; modelos en miniatura de vehículos, flores de astillas de madera; yerberas o materas; guitarras con incrustaciones que van desde el mimbre hasta ricas maderas; trabajos de recortes de hojalata; flores de miga de pan; trabajos en cuerno que objetivizan buques, pájaros, anillos, lapiceros, vasos plegables y el clásico ‘cacho’ para beber; cinturones y pulseras de crin; objetos trenzados: lazos, fustas, riendas; botellas con barcos o escenas de la Pasión. (Plath, 1959, p. 38)

La concepción psicologista

La colección de arte carcelario del MAAL incluye piezas creadas entre 1920 y 2002 que confirman ampliamente la descripción de Plath. Entre ellas figura una alcancía con forma de corazón atravesado por la flecha de Cupido (n.º inv. 12184) que corrobora la dimensión afectiva del arte carcelario recalcada por el investigador. Firmada por Raúl Moya, se estima que, según su ficha de catalogación, fue creada entre 1920 y 1950. Está formada por tres trozos de madera ensamblados, pulidos, teñidos con anilina y cubiertos por una capa de cera o pasta de lustrar zapatos, decorada con motivos florales en tonalidades más claras y una inscripción que dice «Recuerdo».

La misma palabra está grabada junto con motivos florales en la hoja de un abrecartas de metal tipo sable o espada árabe (fig. 2, n.º inv. 13327). De contornos poligonales, la empuñadura está confeccionada con láminas de metal intercaladas con pequeños anillos de cepillo de dientes plástico, lo que entrega gran colorido a la pieza, popular entre el público de los años '50.

El acervo del MAAL comprende también una alcancía con forma de perdiz (fig. 3, n.º inv. 11486/83) formada por tres piezas de madera ensamblada, pulida, barnizada y pintada con líneas que simulan el plumaje. El conjunto incluye asimismo una serie de pequeños caballos tallados en madera (fig. 4, n.ºs inv. 13325,96; 11092; 300-7; 11488/85), de los cuales uno gris puede usarse como adorno o para jugar, exhibiendo una montura, riendas de cuero y diminutos

²⁵ La cursiva es de la autora.

estribos tipo «hocico de chanco». Entre las miniaturas de aperos huasos (fig. 5) de la colección hay también un sombrero (n.º inv. 300-97) confeccionado por Luis Ruiz Espinoza; una pequeña montura (n.º inv. 300-970) realizada por Eduardo Muñoz Henríquez y otra con peleros, enjalma, pelloneira, camada, cinchas y estribos capachos de suela, cuya adquisición se atribuye a la dirección del MAAL en una de las ferias de artesanía que la institución promovía cada verano en el Paseo de las Delicias de Linares. También allí pudieron haber sido adquiridas la manea (n.º inv. 300-973) elaborada en 2002 por Ricardo Valdebenito, con dos correas de cuero terminadas en un botón y un ojal que funciona como abrazadera –posible de abrir y cerrar, y que se utiliza para inmovilizar las patas y manos del caballo con el fin de evitar patadas o manotazos, especialmente al momento de herrarlo–, y un lazo –indispensable en las faenas del campo tales como lacear, apartar, marcar, inmovilizar y vacunar– creado en 2002 por Pablo Mellincallupe con cueros torcidos o trenzados de diferentes extensión y grosor, cuyos extremos terminan en un botón y un ojal (n.º inv. 300-971).

Plath explica que la miniatura como formato habitual se debe a que los materiales con que generalmente se crean las piezas de arte carcelario son precarios y de desecho. Es el caso de la culebra (n.º inv. 300-397) y el collar de barrilitos (fig. 6, n.º inv. 1033), la primera confeccionada con



Figura 2. Abrecartas en forma de cimitarra, s. f. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 13327. Fotografía de Juan Pablo Turén.



Figura 3. Alcancía de madera en forma de perdiz, s. f. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 11486/83. Fotografía de Juan Pablo Turén.



Figura 4. Caballos de juguete fabricados en madera, s. f. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 13325,96 (caballo blanco), 11092 (caballo negro), 300-7 (caballo plomo), 11488/85 (caballo atado). Fotografías de Juan Pablo Turén.

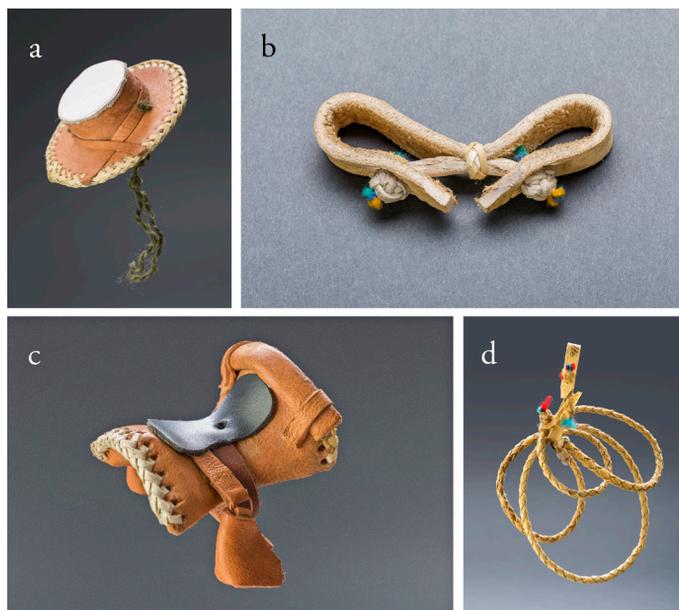


Figura 5. Miniaturas de aperos huasos: (a) sombrero; (b) manea; (c) montura; y (d) lazo. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 300-974, 300-973, 300-970 y 300-971. Fotografías de Juan Pablo Turén.

pequeños trozos de madera atravesados y unidos por un cordón que permite su articulación y movilidad, y los barrilitos del segundo, con finas tiras triangulares de papel de diario o de revistas enrolladas alrededor de una varilla desde la parte más ancha hasta la más delgada, luego encoladas o barnizadas –técnica denominada actualmente «filigrana de papel» o «*quilling*»–.

Concordando con la concepción psicologista según la cual el folclore explica los elementos constitutivos de la cultura tradicional –y del arte carcelario en este caso–, Plath resalta que, además de plasmar su afectividad, el presidiario proyecta en sus obras tanto el «sello del hombre sin libertad» como su fe religiosa. El primero «se comprueba en la temática del barco en madera, en cuerno, como si esto le hablara de partidas» (Plath, 1959, p. 38), aunque también exhiben dicho sello el ataúd con cadáver tallado en madera y sin autoría (n.º inv. 12793), el pisapapeles firmado por Ernesto Alvear Grozz y confeccionado entre 1951 y 1957 (n.º inv. 13333 EG) y el jorobado (n.º inv. 13332,247) –los últimos dos tallados en madera en la Penitenciaría de Santiago–. En tanto, la fe religiosa se observa en el calvario al interior de una botella (fig. 7, n.º inv. 4065), asociado a su vez con la costumbre caracte-



Figura 6. Collar de barrilitos confeccionado en filigrana de papel, s. f. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 1033. Fotografía de Juan Pablo Turén.



Figura 7. Botella decorativa con miniatura de calvario, s. f. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 4065. Fotografía de Juan Pablo Turén.

rística de la religiosidad popular chilena y latinoamericana de venerar la cruz durante el mes de mayo como expresión del poder salvador de Cristo.

La técnica de dicha pieza es la misma empleada en la construcción de la botella con velero (fig. 8, n.º inv. 9749). Tanto este como el calvario anteriormente descrito son plegables y se armaron completos fuera del recipiente antes de introducirlos con hilos por la boca de este. Posteriormente fueron levantados –desplegándose el mástil y las velas al tirar de los hilos en el caso de la embarcación (Plath, 1972, p. 25)– y finalmente se adhirieron a una base de masilla, pasta oleosa maleable que se endurece una vez seca, con la que se sellaron los vidrios en los marcos de las ventanas (la del velero se preparó con colorante azul marino o verde mar y se ondeó para asemejar el oleaje [Plath, 1972, p. 31]).

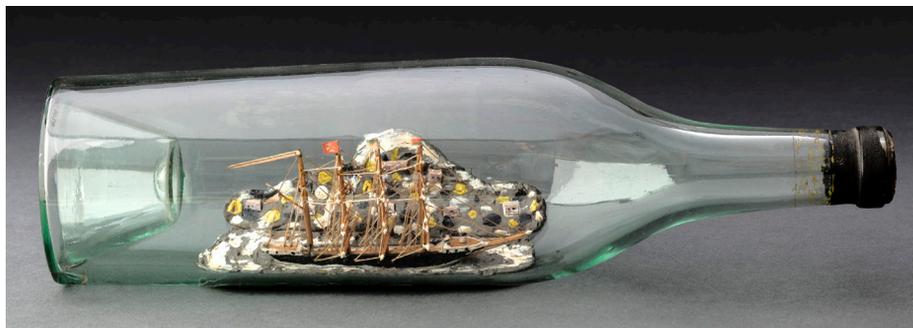


Figura 8. Botella decorativa con miniatura de velero en el puerto de Valparaíso, 1927. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía Carcelaria, n.º inv. 9749. Fotografía de Juan Pablo Turén.

La reinserción social y el papel del Estado

Tal como se comentó con anterioridad, la recuperación o reinserción social del individuo a través del trabajo al interior de los presidios era y continúa siendo el objetivo del modelo de corrección de la pena privativa de libertad implantado por el Estado chileno²⁶.

Un estudio de 2018 sobre el trabajo penitenciario indica que en las cárceles muchas piezas de arte popular se originan «simplemente lijando un trozo de madera que, poco a poco, deriva en algún tipo de artesanía ‘canera’ (el barco, el joyero, entre otras piezas, ya conocidas en el ámbito penitenciario)» (Azócar *et al.*, 2018, p. 10). El documento agrega que «estas actividades sirven al

²⁶ En la actualidad es vista incluso como «la otra forma de prevención del delito y de disminución de la reincidencia» (Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, 2017).

propósito de ‘matar el tiempo’ al interior de los penales, ayudan a mantener la mente ocupada y generan algo de dinero para la mantención del interno y/o de su familia» (Azócar *et al.*, 2018, p. 10), aunque advierte que,

atendida la baja educación de los privados de libertad, sumado a su poca calificación profesional y escasa experiencia laboral, así como a la falta de innovación productiva y el bajo valor de los productos, estas actividades, que tienen un potencial rehabilitador, terminan sin generar un verdadero proceso de [re]inserción. (Azócar *et al.*, 2018, p. 10)²⁷

Si el espacio y las condiciones lo permiten, es en los talleres autogestionados de los artesanos donde se crean las obras²⁸ de orden espontáneo (el arte carcelario al que alude Oreste Plath). Se denominan «autogestionados» porque cada participante adquiere los materiales y herramientas que necesita según lo permitido por la institución, aportando Gendarmería el espacio para desarrollar la actividad –aunque en ocasiones los internos se «toman» algunos lugares o simplemente trabajan en sus mismas «carretas»²⁹ ya sea por necesidad económica o para sobrellevar el encierro (Mejías, 2008, p. 25)–.

La cárcel de mujeres

Las observaciones del arte carcelario realizadas por Plath se refieren a prácticas ejecutadas por hombres. Ello probablemente se debe a las dificultades de ingreso a recintos penitenciarios femeninos o a que la población penal

²⁷ Las modalidades laborales más comunes de los reclusos son el trabajo para empresarios privados o centros de Educación y Trabajo (CET), la microempresa independiente, las labores de mozo y jornalero –ya sea para «hacer conducta» (es decir, dar muestras de buen comportamiento a fin de optar a beneficios) o por una fracción del sueldo mínimo– y la artesanía autogestionada (Cárdenas, 2009, p. 11); cabe señalar que la actividad de los tres últimos no está regulada en texto legal alguno. Una radiografía al empleo penitenciario realizada en 2008 mostró que la artesanía y la prestación de servicios de mozo eran las dos principales formas de trabajo en las cárceles de Santiago, con un 59,3% y un 21,3%, respectivamente. Hasta ese momento, los CET –que corresponden al sistema penitenciario semiabierto cumplido en ese entonces por un 0,49% de la población atendida por Gendarmería– aún presentaban una relevancia marginal dentro de la actividad laboral carcelaria, desarrollándose en ellos talleres y prestación de servicios (5,1% y 3,3%, respectivamente) que representan hoy un porcentaje claramente menor (8,4%) del conjunto de actividades laborales penitenciarias (Cárdenas, 2009, p. 7).

²⁸ En general, los estudios de científicos sociales igualan el arte popular con las artesanías y las manualidades, pues prevalece en ellos la idea de lo hecho a mano con herramientas rudimentarias y materiales de bajo costo.

²⁹ Se denomina así al espacio en torno a la cocina, donde los internos se reúnen a comer, conversar y realizar artesanías.

de mujeres era en aquella época notoriamente más reducida que la de los hombres, por lo cual no era vista como un problema social.

Solo en 2008³⁰ se mencionó el trabajo de arte popular desarrollado por mujeres en recintos penitenciarios³¹. En efecto, una preocupación reciente en la institucionalidad es el enfoque de género, así denominado cuando se consideran las estructuras y dinámicas de conformación y distribución del poder entre hombres y mujeres (Gendarmería, 2015, p. 13). Al respecto, el estudio *Características y condiciones en que se desarrolla la actividad laboral penitenciaria de las mujeres privadas de libertad*, de María José Bascuñán Catrileo, expresa

que no se trata de un grupo heterogéneo de mujeres, sino que al contrario son muchas las características que se repiten entre ellas, las cuales pueden resumirse en: provenir de estratos socioeconómicos bajos, haber cometido delitos de menor peligrosidad, tener hijos, ser muchas de ellas jefas de hogar o poseer un importante grado de responsabilidad dentro de él. Comparten a su vez los bajos niveles educacionales alcanzados y la actividad en trabajos inestables y mal remunerados. (Bascuñán, 2009, p. 51)

Por su parte, la Política de Reinserción Social de 2017 incluye a las mujeres entre los grupos particularmente vulnerables y que requieren de especial atención (Ministerio de Justicia, 2017, p. 13). El documento reconoce que el sistema penitenciario se ha organizado históricamente en torno a las necesidades de la población masculina, desatendiendo los requerimientos de las mujeres. En la misma dirección, la investigación *Trabajo penitenciario en Chile* de Ana María Cárdenas apunta a que

la población interna femenina sufre de una vulnerabilidad física y emocional que [...] afecta [a las mujeres] en mayor medida que a los hombres, sobre todo por la separación de sus familias. De este modo, pese a representar un porcentaje menor dentro del total de la población penal (8%), sus necesidades particulares deben ser tomadas en cuenta de manera especial. (Cárdenas, 2011, p. 5)

Al respecto, el estudio *Desde adentro: arte popular carcelario de hoy* constata que esta diferencia se refleja en las expresiones artísticas de las presas. Realizada durante el 2008, la investigación –cuyo enfoque no es de género– deja

³⁰ Específicamente en la ya mencionada publicación de Bustos, J. y Mejías, C. (2008).

³¹ Además de los módulos femeninos en centros penitenciarios masculinos, en Chile hay actualmente 5 centros penitenciarios femeninos. Las mujeres corresponden al 11,5% del total de la población penal en el país (Ministerio de Justicia, 2017, p. 12).

constancia de las manualidades confeccionadas en cárceles femeninas de la Región Metropolitana: bordados con cintas, piezas decoradas con la técnica del *découpage*³², pintura sobre madera y ropa de niños. En sus celdas y de manera individual, las internas elaboran además monederos y cinturones de cuerina y bordado «ruso»³³, y participan en talleres dirigidos de telar y mosaico.

Conclusiones

Poner en valor la colección de arte carcelario del MAAL a la luz de las ideas de Oreste Plath es comprender la calidad patrimonial de este grupo de piezas, inscritas en una larga tradición del quehacer plástico de la cultura popular –quehacer caracterizado por la creatividad individual con raigambre en costumbres ancestrales–. El arte carcelario se inserta además en una sucesión de estudios lingüísticos, etnológicos, históricos, ensayísticos y literarios que se sostienen en las indagaciones del folclore, entre las cuales los trabajos de Julio Vicuña y Elvira Dantel son señeros.

Esta práctica creativa se conecta a su vez con los trabajos que en la actualidad se desarrollan en las cárceles del país, lo que la autora de este artículo constató en su recorrido por presidios de la Región Metropolitana en 2008. El estudio de Rodrigo Azócar *et al.* (2018) señala que en muchos casos el trabajo al interior de las cárceles comienza simplemente con un trozo de madera lijada que deriva poco a poco en algún tipo de artesanía «canera» (p. 8). Por su parte, el estudio de Ana Cárdenas (2009, p. 11) informa que más de la mitad (59,3 %) del trabajo creado por reos es de artesanía, como se denomina a las obras plásticas de arte popular desde la década de los '60 –aspecto que se constituye en clave para explicar la designación de «artesanía carcelaria» en el sitio web del MAAL–.

Conocer el origen y trayectoria del concepto ayuda a descifrar por qué una botella rellena con caliche clasificada como exponente de la industria casera por Carlos Reed fue resignificada como «arte carcelario» al ser entregada en préstamo hacia los '70 al Museo de Linares. Uno de los aspectos que contribuyó a modificar el carácter de dicho objeto fue la colaboración permanente entre María Bichon, encargada de la colección de Arte Popular, Artesanías y Folklore

³² Decoración de objetos mediante la adhesión de papeles estampados como servilletas o telas, entre otros.

³³ Técnica que se caracteriza por el uso de una lana fina para producir un relieve pronunciado.

del MHN³⁴ y Oreste Plath, cuyo gran mérito fue integrar al pueblo en su tan buscada visión del folclore ya no desde una perspectiva decimonónica –es decir, como objeto de estudio y de conexión con el origen de los tiempos, representativo de la cultura nacional tradicional–, sino con una óptica más activa y política. A la luz de esta, los presidarios y su expresión plástica de arte popular son parte de los marginados por un sistema social y económico voraz y despiadado, donde el inquilinaje rural y el proletariado urbano constituyen la pobreza y la miseria –condiciones sociales desde todo punto de vista inaceptables–.

Históricamente invisibilizada e ignorada, la delincuencia femenina por otra parte se comprende hoy tanto en su diferencia criminógena respecto de la masculina como en su carácter vulnerable –especialmente frente a la violencia de la cual sus autoras son víctima–. Las necesidades especiales de las presas llevan a que su trabajo esté focalizado especialmente en bordados y vestimenta infantil.

Por otro lado, uno de los objetivos del sistema penitenciario vigente es la reinserción social de los reos mediante la adquisición de competencias para el manejo y conocimiento de un oficio, lo que se logra a través de los mecanismos laborales y educativos dispuestos por el Estado a través de Gendarmería. Más que ofrecer una reinserción social, sin embargo, el rol del arte carcelario es mantener ocupada la mente del interno, dándole a este un respiro y permitiéndole generar algo de dinero.

Según corrobora el estudio de 2008 anteriormente mencionado, las obras que más habitualmente se elaboran en la cárcel son juguetes de madera, veleros, cofres, alcancías, relojes cucú y espejos, entre otras; y como tan bien lo describen Tomás Lago y la Sociedad de Amigos del Arte Popular, a la luz de lo expuesto queda en evidencia que, no obstante nacer en el encierro, dichas obras no se diferencian ni material ni estéticamente de otros trabajos plásticos de similar factura realizados por artistas del medio libre y del mismo estrato social que los presos.

Referencias

Alegría, L., Alvarado, I., Espinoza, F. Martínez, J. y Núñez, G. (2005). *Manejo integral de colecciones en el Museo Histórico Nacional*. Santiago: Museo

³⁴ Además de ser miembro fundador de la Asociación Folklórica de Chile, Bichon escribió un artículo acerca del curso que Oreste Plath ofreció en la Temporada de Verano de la Universidad de Chile y fue expositora oficial en el encuentro de especialistas de arte popular acontecido en la Mesa de Especialistas Chilenos de Arte Popular de 1959, ampliamente comentada en este artículo.

- Histórico Nacional. Recuperado de http://www.patrimoniocultural.gob.cl/dinamicas/DocAdjunto_110.pdf
- Azócar, R., Leyton, J. y Santibáñez, M. (2018). *El trabajo de las personas privadas de libertad en Chile: hacia la [re]inserción social y laboral*. Centro de Políticas Públicas UC. Recuperado de <https://politicaspublicas.uc.cl/wp-content/uploads/2018/04/El-trabajo-de-las-personas-privadas-de-libertad-en-Chile.pdf>
- Bascuñán, M. J. (2009). *Características y condiciones en que se desarrolla la actividad laboral penitenciaria de las mujeres privadas de libertad*. (Memoria para optar al grado académico de Licenciado en Ciencias). Facultad de Derecho, Universidad de Chile, Santiago. Jurídicas y Sociales. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/de-bascunan_m/pdfAmont/de-bascunan_m.pdf
- Bello, C., Jara, M. y Gallardo, A. (2004). Reos-obreros y empresariedad en los talleres carcelarios: un ejemplo de las transformaciones económico-sociales en Chile (1875-1914). *Anuario de Pregrado*, 1-19. Recuperado de https://www.anuariopregrado.uchile.cl/articulos/Historia/Anuario_Pregrado_Reos_obreros.pdf
- Bustos, J. (2007). *La pintura ingenua, una producción simbólico estética del arte popular*. (Tesis para optar al grado de Licenciatura en Artes). Universidad de Chile, Santiago.
- Bustos, J. y Mejías, C. (2008). *Desde adentro: arte popular carcelario de hoy*. Santiago: Museo de Arte Popular Americano - Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Cabral, A. (2014). *La joyería contemporánea como arte: un estudio filosófico*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285125/amcac1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cárdenas, A. (2009). *Trabajo penitenciario de Chile*. S. l.: Ministerio de Justicia - Universidad Diego Portales - GIZ. Recuperado de <https://www.icso.cl/wp-content/uploads/2012/01/TRABAJO-PENITENCIARIO-EN-CHILE-versi%C3%B3n-final-v2.pdf>
- Cárdenas, A. (2011). *Mujer y cárcel en Chile*. Recuperado de <https://www.icso.cl/wp-content/uploads/2011/03/Mujer-y-carcel.pdf>
- Cisterna, J. (1997). *Historia de la cárcel penitenciaria de Santiago 1847-1887*. (Tesis para optar al grado de licenciado en Historia). Universidad Católica de Chile, Santiago. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8928.html>

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2003). *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural. 2003-2010*. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>
- Correa, G. (2005). Demandas penitenciarias. Discusión y reforma de las cárceles de mujeres en Chile (1930-1950) en Gendarmería de Chile. *Historia*, (38), 9-30. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126463.html>
- La criminóloga. Entrevista a la socióloga Doris Cooper. (2000). *Paula*, (828), 64-65. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0055749.pdf>
- Dantel E. (1935). El bandido en la literatura chilena. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, (6), 241-301, Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3314.html>
- Decreto Exento N.º 160. (1981). <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=91992>
- Figuroa, V., Salazar, D., Salinas, H., Núñez-Regueiro, P. y Manríquez, G. (2013). Pre-hispanic mining ergology of Northern Chile: An archaeological perspective. *Chungará*, 45(1), 61-81. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562013000100003
- Fuentes, J. (1960). *Diccionario y gramática de la lengua de la Isla de Pascua*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Gendarmería de Chile. Oficina de Doctrina y Apoyo Corporativo. (2016). *Gendarmería de Chile. 105 años trabajando por una sociedad más segura. Antecedentes históricos y legales sobre el origen institucional*. Recuperado de https://html.gendarmeria.gob.cl/doc/escuela/Gendarmeria_Chile_105.pdf
- Gendarmería de Chile. Unidad de Estudios en Criminología e Innovación Penitenciaria (2015). *Informe de prevalencia de violencia de género en la población penal femenina de Chile*. Recuperado de <https://html.gendarmeria.gob.cl/doc/vgenero.pdf>
- Grez-Toso, S. (2000). *El escarpado camino hacia la legislación social: debates, contradicciones y encrucijadas en el movimiento obrero y popular (Chile: 1901-1924)*. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0043163.pdf>
- Gusinde, M. (1916). El Museo de Etnología y Antropología de Chile. Prólogo. En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile. Tomo I*. Recuperado de https://www.mhn.gob.cl/618/articles-55557_archivo_01.pdf

- Lago, T. (1964). 20 años del Primer Museo de Arte Popular Americano. *Boletín de la Universidad de Chile*, (53-54), 4-13.
- Lenz, R. (1909). *Programa de la Sociedad del Folklore Chileno*. Santiago: Imprenta y Encuadernación Londres. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84550.html>
- León, M. (2003). *Encierro y corrección. La configuración de un sistema de prisiones en Chile 1800-1911. Tomo II*. Santiago: Universidad Central de Chile.
- Massone, J. A. (1988). *Una vida dedicada a Chile. Entrevista inédita a Oreste Plath*. Recuperado de <http://www.oresteplath.cl/entrev/massvidaded.html>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). *Política nacional de artesanía 2017-2022*. Recuperado de https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2017/01/politica_artesania.pdf
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. (2017). *La política de reinserción social en Chile. Estado actual y proyecciones*. Recuperado de <http://www.reinsercionsocial.gob.cl/media/2015/11/documento-reinsercin-baja.pdf>
- Ministerio del Interior. (1989). Ley N.º 16880. Recuperado de <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=28688>
- Montalva, P. (2004). *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile 1960-1976*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Mora, H. (2018). *La institucionalización de las ciencias antropológicas en Chile: Una aproximación a las dinámicas socio-organizativas y cognitivas en la conformación del espacio científico (1860 y 1954)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1567/te.1567.pdf>
- Museo de Etnología y Antropología de Chile. (1917). *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile. Tomo I*. Recuperado de https://www.mhn.gob.cl/618/articles-55557_archivo_01.pdf
- Museo Nacional de Historia Natural. (1959). Mesa redonda sobre arte popular chileno. *Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural*, 4(37). http://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-65618_archivo_01.pdf
- Ortiz, R. (1989). Notas históricas sobre el concepto de cultura popular., *Diálogos de la Comunicación*, (23). Recuperado de https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf
- Pereira, E. (1952). *Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9609.html>

- Plath, O. (1959). Condiciones actuales del arte popular en Chile. En Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno, *Arte popular chileno. Definiciones. Problemas. Realidad Actual* (pp. 35-45). Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81467.html>
- Plath, O. (1972). *Arte popular y artesanías de Chile*. Santiago: Museo de Arte Popular Americano. Recuperado de <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/56005/1/225798.pdf&origen=BDigital>
- Plath, O. (1983). *Geografía del mito y la leyenda chilena*. Santiago: Nascimento. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0031710.pdf>
- Reed, C. (1927). Catálogo de la colección de objetos del folklore chileno del Museo de Etnología y Antropología. En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile, Tomo IV* (pp. 173-273). Recuperado de https://www.mhn.gob.cl/618/articles-55557_archivo_01.pdf
- Rojas, J. (2000). Los trabajadores en la historiografía chilena: balance y proyecciones. *Revista de Economía y Trabajo*, (10), 47-117. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0024071.pdf>
- Salinas, M. (1986). El bandolero chileno del siglo XIX. *Araucaria de Chile*, (36), 57-75. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0008608.pdf>
- Santos, M. C. (2015). *Propuesta de revitalización de la técnica textil de Doñihue: gestión para productos con innovación*. (Actividad de formación equivalente para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural). Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133762/propuesta-de-revitalizacion-de-la-tecnica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sociedad de Amigos del Arte Popular. (1959). Definiciones nacionales de estos conceptos. En Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno, *Arte popular chileno. Definiciones. Problemas. Realidad Actual*. Santiago: Universidad de Chile.
- Ulloa, F. (1879). En *La Penitenciaría de Santiago. Lo que ha sido, lo que es i lo que debiera ser*. Santiago: Imprenta de los Tiempos. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8927.html>
- Unesco. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial 2003*. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Unesco. (2005). *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text/>