

La hiperrealidad en la etnografía de colecciones mágicas en el Museo de Arte y Artesanía de Linares

Juan Carlos Olivares Toledo*

RESUMEN: La presente investigación aborda un pequeño grupo de objetos, parte de una colección de «amuletos» del Museo de Arte y Artesanía de Linares. Desarrollado en tiempos de la pandemia de COVID-19 –y, por tanto, imposibilitado el acceso a las piezas–, el trabajo navega en lo hiperreal** en busca de las memorias de las gentes acerca de los objetos estudiados, a fin de elaborar una narrativa que los contextualice y entregue sentido.

PALABRAS CLAVE: amuletos, talismanes, objetos mágicos, etnografía de colecciones

ABSTRACT: This research deals with a small group of objects, part of a collection of «amulets» from the Linares Fine Arts and Craftwork Museum. Developed in times of the COVID-19 pandemic –when access to the pieces is impossible–, the work navigates in the hyperreal in search of people’s memories of the objects studied, in order to elaborate a narrative that contextualizes them and gives them meaning.

KEYWORDS: amulets, charms, magic objects, ethnography of collections

* Antropólogo de la Universidad de Chile, doctor en Ciencias Humanas en la Universidad Austral de Chile. Poeta y etnógrafo, posee experiencia en la documentación de colecciones etnográficas y el diseño de guiones museográficos. Actualmente ejerce como docente en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia.

** Siguiendo a Baudrillard (1978), el concepto de «hiperrealidad» refiere a la muerte de lo real como consecuencia de su persistente simulación a través de distintos medios: la televisión, los dispositivos electrónicos, las plataformas digitales, etc.

Cómo citar este artículo (APA)

Olivares, J. C. (2020). *La hiperrealidad en la etnografía de colecciones mágicas en el Museo de Arte y Artesanía de Linares*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.museodelinares.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/99172:La-hiperrealidad-en-la-etnografia-de-colecciones-magicas-en-el-Museo-de-Arte-y-Artesania-de-Linares>

Confinamiento, objetos y navegaciones

El presente es un trabajo académico en el ámbito de la etnografía de colecciones museográficas realizado en tiempos de la pandemia de COVID-19. El confinamiento impide el acceso inmediato y directo tanto a las colecciones y a los objetos como a los informantes, con los cuales la distancia es ahora múltiple, diversa e inquietante. Con todo, esta nueva y contemporánea lejanía no impide la comprensión de los objetos, pues el desarrollo de las TIC hace posible la presencia en el ciberespacio de diversas imágenes, textos y narrativas asociados a ellos (por ejemplo, a través de catálogos normalizados como Surdoc). Todos estos elementos se encuentran expuestos en atmósferas hiperreales, un vasto desierto de simulaciones y simulacros que, sin corresponder a la realidad, ofrece un ambiente propicio a la etnografía de colecciones. Es precisamente «esta pérdida del escenario de lo real», en palabras de Baudrillard (1978), «la que revela la familiaridad súbita, surreal, de los objetos» (p. 30). Se trata, por lo pronto, de un otro lugar de trabajo, distinto al clásico lugar de desempeño de los etnógrafos.

En los museos, las colecciones de objetos etnográficos son mundos en constante movimiento, independientemente de que permanezcan en los depósitos, en los laboratorios de restauración o en exhibición; su inmovilidad es mera apariencia, ilusión. En constante transformación, permanecen sumergidos en el abismo del tiempo cósmico. No siempre conocemos toda su historia, pues ella está siempre en construcción, e intuimos ahí algo sin fin (Quiroz y Olivares, 2008). Almacenados e inventariados, silenciosos y enmudecidos, muchas veces permanecen separados de manera arbitraria. Se sitúan en un espacio liminal, carentes de sentido y significado, mas se buscan, se relacionan y conversan, haciendo señas y guiños a sus cuidadores –los custodios–. Así, en el escenario presente, la etnografía de colecciones se vuelve una antropología de la desaparición y la nostalgia, pero también de la anticipación. En ese erial,

los objetos parecieran estar solos, ¿dónde está su constructor, su ocupante, su reparo, el deseo, su heredero?: las respuestas podrán existir al averiguarle a la transparencia su oculto equipaje, documentar colecciones de los ajuares de lo(s) Otro(s) hasta transformarlos en objetos etnográficos. (Quiroz y Olivares, 2008, p. 145)

En definitiva, «estamos en una retrospectiva del objeto perdido, incluso en el nivel del sentido, del lenguaje» (Baudrillard y Nouvel, 2003, p. 27).

Al otro lado de la pandemia de COVID-19, en el desierto de lo real (Baudrillard, 1978), los objetos yacen solitarios y perdidos, siempre más allá del objeto. No bastan su reconocimiento inicial, su bienvenida, su administración; su inscripción en el acta de ingreso y en el libro de inventario, la asignación de número y la elaboración de una ficha de registro; tampoco su incorporación a plataformas digitales y el ingreso de información específica en los campos obligatorios de la aplicación (Cordero, 2011). Es que los objetos parecieran estar en otra parte: en los imaginarios y la memoria de las gentes. Entonces, la etnografía de colecciones deviene una búsqueda de recortes, fragmentos, ruinas y narrativas truncas, recuerdos, materiales sueltos y notas. Una escucha de voces y susurros, búsqueda de gentes y sus relatos. Etnografiar objetos implica un viaje a las memorias ajenas y distantes: ahí se marca el itinerario de la jornada. El objeto será solo un punto de inicio, y la faena esencial del etnógrafo será costurar los distintos y diversos fragmentos en una única narrativa —en otras palabras, escritura pura—. En este giro, «el juego interesante es desmarcarse y transgredir» (Baudrillard y Nouvel, 2003, p. 104). Sin embargo, ahora el etnógrafo está confinado, y ello hace más dificultosa la tarea.

Los objetos que aborda este artículo integran un conjunto de 17 piezas pertenecientes a la colección del Museo de Arte y Artesanía de Linares (MAAL), agrupadas bajo la categoría de «amuletos». Se trata de una reunión de objetos heterogéneos, de carácter etnográfico y épocas distintas, casi todos de manufactura artesanal local y con predominio de materiales también locales de origen natural no industrial. Comprende una cuelga de ajos y ajíes, una palma con espiga de trigo, 5 cuelgas de canastos, una cruz de marfil, un chanco alcancía de greda, 2 trenzas de la abundancia, una crucifixión de mimbre, un rosario de ónix, un escapulario, 2 billeteras de rana y un equico.

Considerando el límite de extensión de este artículo y el tamaño y características de la colección, pero también las restricciones de acceso a esta y a los informantes impuestas por la crisis sanitaria, hemos seleccionado un subconjunto de piezas como elementos de modelado de conocimiento etnográfico, en función de los siguientes criterios: (1) disponibilidad de información en medios digitales; (2) pertenencia a una tradición artesanal reconocida y significativa en términos de su valor patrimonial; y (3) contextualización en el ámbito de la religiosidad popular y los amuletos. Adicionalmente, nos permitimos sumar a la muestra la magnífica singularidad de las billeteras de rana, elaboradas de un anfibio endémico de la Zona Central, atraídos por

su inquietante silencio sígnico. Así, los objetos en estudio corresponden a: cuelga de ajos y ajíes (n.º inv. 300-2674); cuelgas de canastos (n.ºs inv. 300-2584, 300-2561, 300-2562, 300-2563 y 300-2564); chancho de cerámica (n.º inv. 300-612), escapulario (n.º inv. 300-205) y billetera de rana (n.ºs inv. 300-868 y 300-393).

Amuletos en el museo

Al parecer, en cada uno de nosotros habita un imaginario ecuménico de creencias. No solo religiosidad, sino también pensamiento mágico. Así, los amuletos, talismanes y otros elementos para atraer suerte o alejar males han estado presentes en la vida del ser humano desde sus orígenes. La vinculación de este con la religiosidad popular, en especial en el mundo tradicional rural, se refleja con claridad en los vestigios de su cultura material, y la presencia de pequeños objetos de significado impreciso relacionado con prácticas mágicas aparece desde la prehistoria (Díaz-Plaza *et al.*, 2013, p. 72).

Los invisibles fluidos maléficos manan desde el ojo «fuerte» y se derraman sobre las cosas y las gentes, no importando la lejanía entre unos y otros. Las personas no solo habitan este mundo, sino también otros, secretos, ocultos, traslapados; espacio iniciático y cofradía. En ellos, «la magia es una manifestación extrema de la función simbólica, en la que los signos no solo tienen capacidad de significar, sino producen acontecimientos. Lo que la define es su capacidad performativa» (Moulian, 2000, p. 133). Se trata de mundos mágicos e insospechados, repletos de fuerza y energía misteriosa empleada con intención, buscando provocar efectos extraordinarios –a favor o en contra– sobre las gentes (Moulian, 2000).

Para los creyentes, las evidencias de dicho poder estarán manifiestas en los hechos, las enfermedades, la mala suerte persistente, las pérdidas y las desgracias inexplicables, todo lo cual es visto como señal cierta de magia negra. En la dimensión de lo benéfico, los diagnósticos acertados, las profecías cumplidas o los efectos terapéuticos de los ritos se consideran eventos extraordinarios y prueba irrefutable de la capacidad de la magia blanca o benigna para combatir el daño (Moulian, 2000).

Según Annie Thwaite (2019), la palabra «amuleto» se origina en la voz latina «amulētum», que fue utilizada por Plinio el Viejo (23-79 a. C.) para designar un artículo que se lleva en el cuerpo para obtener un beneficio terapéutico, apotropaico (es decir, de defensa mágica) o exorcista. Así, la característica definitoria para considerar un objeto como amuleto es el poder

de sanación o protección del cual se encuentra investido (Thwaite, 2019). Los amuletos «pueden estar compuestos por una gran variedad de materiales, ya sean humanos, animales, vegetales o minerales, duraderos o frágiles», de cuya potencia inherente depende su eficacia (Thwaite, 2019). Asimismo, otra parte de su valor radica en su carácter de objetos «raros», es decir, únicos y escasos.

Ahora bien, con respecto a la relación entre amuletos y talismanes, según Natalia Horcajo (1999),

el amuleto, es la ‘materia’ con la que se hace un objeto y le hace adquirir por ello su valor mágico, mientras que en el talismán, es la forma que le damos a ese objeto lo que le convierte en mágico. (p. 521)

Conforme a lo anterior, los objetos mágicos analizados en este trabajo tendrían una doble definición, de amuleto y talismán, por lo que tanto sus materialidades –sean fibras vegetales o animales, cerámica o hilos metálicos– como sus formas –chanchos, ranas, ajos, ajíes y canastos– deben ser tenidas en consideración.

Los chanchitos de Quinchamalí

La figura del cerdo es un motivo principal y recurrente en la alfarería campesina de nuestro país. Encontramos el chanco alcancía y el chanco pebrero entre las alfareras de Quebrada de Ulloa; el chanco de Pilén –un lugar cercano a Cauquenes en la Región del Maule–, chato, de extremidades cortas y característico color rojo; y el chanco de Vichuquén, fabricado según la artesana Georgina Correa «en honor al chanco en piedra, que acá preparamos todo el año» (Navarrete, 20 de septiembre de 2018, s. p.). En Pomaire, la tradición de los «chanchitos miniatura» se explica por que, «como la gente antes usaba harto los monederos, pedían los chanchos chiquititos para echarlos a la chauchera porque se decía que eso traía buena fortuna» (Navarrete, 20 de septiembre de 2018, s. p.). Según Doris Vallejo, de esta última localidad, el origen y la popularidad de la figura del cerdo provienen de su cualidad de amuleto: «se hicieron famosos los chanchitos alcancía, cuyas características tres patas se explican por una antigua leyenda vinculada a la prosperidad (y cuyos detalles cambian con cada narrador)» (García, 2015, p. 29).

Dentro de nuestro conjunto encontramos un chanco alcancía de tres patas en cerámica pulida y con engobe rojo, procedente de Quinchamalí



Figura 1. Chanchito alcancía de tres patas, Quinchamalí. Greda modelada, pulida, cocida y pintada. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Cerámica, n.º inv. 300-612. Fotografía de Juan Pablo Turén.

(fig. 1). Se trata de una de las figuras más populares del canon alfarero de dicho centro artesanal¹ (Montecino, 1986) y, de acuerdo con Lago (1958), también una de las más antiguas, por cuanto su nacimiento se remontaría a las primeras décadas del siglo xx, «en las manos de Prosperina Venegas, ya fallecida» (Lago, 1958, p. 51). Posteriormente, tanto este último autor como Hernán San Martín (1961) señalan a la alfarera Práxedes Caro Antigüeno (c. 1913) y a su hija Inés Caro Caro (c. 1939) como herederas de la manufactura de chanchos.

Según Osses, en las últimas décadas se han producido cambios

en la configuración del objeto debido al aumento de la demanda, en buena medida motivada por que

desde hace años, se ha creído que los «chanchitos de tres patas» son símbolo de buena suerte, por lo mismo hoy no es extraño encontrar miniaturas de chanchos con tres patas ofrecidos como amuletos de buena suerte y que incluso pueden venir con leyendas y frases que aluden a ella. (González, 2016, p. 129)

Las narraciones míticas acerca del origen de este objeto son diversas, si bien coinciden en representar la deformidad como una de sus cualidades distintivas, que determinan su condición de ser incompleto y excepcional –en buenas cuentas, su alteridad radical–. Imbuido de un poder inmanente, se comporta de manera benéfica, y su mera presencia infunde sosiego y esperanzas en sus dueños. En un relato contado por un abuelo a su nieto (Pastén, 2020), por ejemplo, aparece la historia de una alfarera de Quinchamalí que perdió su

¹ Con respecto al origen de la cerámica de Quinchamalí, Lago (1958) escribe que «es difícil establecerlo con precisión, aunque me parece indudable que ha sido el mercado de Chillán el que ha determinado en última instancia, con su presión económica, la aparición y desarrollo de estos objetos artesanales» (p. 6).

casa y todos sus trabajos a causa del terremoto de Chillán en 1939. Solo se salvó de la destrucción un pequeño chanchito de greda de tres patas, hecho que la llevó a agradecer a Dios y a reflexionar

que ella se parecía a esta pieza de greda ya que tenía tres patas, igual que él, y lo relacionó con la salud, el dinero y el amor. Se dio cuenta que ya no había razón para llorar pues con esas tres cosas que tenía era muy fácil empezar y salir nuevamente adelante. (Pastén, 2020, p. 7)

En este relato, el chanchito de greda se muestra como un objeto indestructible y poderoso, capaz de conjurar la aflicción frente a la tragedia —una capacidad mágica disponible para cualquiera mediante la réplica incesante de la pieza—. Así, «desde entonces aquella alfarera comenzó a fabricar chanchitos de tres patas que simbolizan los tres conceptos: salud, dinero y amor» (Pastén, 2020, p. 7).

Otro relato sobre el origen del chanchito alcancía es el que recibió la alfarera Corina Carrasco Figueroa de su abuela, quien

contaba que en la zona había un matrimonio de escasos recursos que vivían como inquilinos en un fundo y criaban animales. Su chancha quedó preñada y parió 6 chanchitos, pero uno de ellos nació deforme, con 3 patitas. A los demás hermanitos los vendieron, pero a él, como le faltaba una patita, nadie lo quiso y se quedó ahí. En tiempo de verano el chanchito fue a un charco con agua, empezó a escarbar con su patita y de tanto escarbar encontró un tesoro. De ahí que todos querían un chanchito de tres patas para tener suerte y por eso acá todas las quinchamalinas fabricamos el chanchito de tres patas en greda. (Navarrete, 20 de septiembre de 2018, s. p.)

En los años '80, Sonia Montecino se propuso —desde una perspectiva antropológica feminista— averiguar cómo «se constituye la identidad femenina en un pueblo de loceras» y «elucidar desde las representaciones simbólicas de las figuras creadas, el universo cultural e ideológico que proponen las loceras» (1986, p. 6); no es una mirada al objeto, sino navegaciones en el abismo signífico situado más allá de aquel. Según ella, la amplia asociación del cerdo con los sacrificios, lo femenino y el dinero presente en muchas sociedades también se puede percibir en Quinchamalí. En efecto, el chanchito alcancía se puede concebir «como un gran útero donde se guarda el circulante, acumulador del dinero, cavidad del ahorro» (Montecino, 1986, p. 97). Sin embargo, para recuperar el dinero reunido en su interior y disfrutar de la abundancia, la pieza deberá ser destruida. En ese sentido, se lo trata como tal como a un animal

real, al que «se lo ‘engorda’ para sacrificarlo en las ceremonias religiosas que pretenden demostrar y reproducir la feracidad» (Montecino, 1986, p. 98).

En Quinchamalí, y seguramente en otros centros de artesanado alfarero, el cerdo recupera una imagería nacional e, incluso, universal, en la que convergen símbolos diversos. El chanchito de tres patas, en particular,

simboliza el bienestar económico, da cuenta de su posición como animal sacrificial y es visto como sustituto del sexo femenino. En tanto ‘chanchito de la suerte’ cumple la función de dar ‘fortuna’ a quien lo posee; transformado en ‘amuleto’ su carga de representaciones permanecerá para significar arquetípicamente la exuberancia y la riqueza. (Montecino, 1986, p. 100).

El mágico origen del arcoiris en Rari

Por lo general, las mujeres de Rari son muy reservadas con la información sobre su artesanía. «Presienten el plagio y temen ser despojadas de los secretos de la labor que ellas consideran de su propiedad y que les da el ‘pan de cada día’», de modo que «cualquier investigación sobre sus trabajos es considerada intromisión y dudan al pedirles antecedentes sobre su arte» (San Martín *et al.*, 1999, p. 16). Quizás por lo mismo, el entendimiento de este trabajo permanece, en gran medida, oculto y difuso. No sabemos de aquello escondido en el secreto.

Oreste Plath (1977) describe la artesanía de Rari como

un tejido de objetos reales o imaginarios, realizados ayer en raíz de álamo (*Populus nigra*), después en crin de animal, cola de vaca o caballo, y hoy se hace en una fibra conocida por tampico, que es el ixtle, material que se extrae de una cactacia que viene de México, y que en la zona es conocida por ‘vegetal’. (p. 215)

Su origen no es claro y también parece hundirse en el mito. Algunos señalan «que antiguamente las mujeres comenzaron a tejer pequeñas figuras, tal como lo hacían sus hombres con el mimbre, ellas lo realizaron con raíces de álamo» (Plath, 1972, p. 11). Remontándose a tiempos de la Colonia, otro relato habla de un vagabundo enfermo que

llegó hasta los alrededores de Panimávida y al ver correr el agua de una vertiente, se le ocurrió darse un largo baño; en eso vio en el agua unas raíces que se extendían y distendían como una cabellera, las cortó y comenzó a realizar pequeños cestos los que con el tiempo fueron imitados. (Plath, 1972, p. 11)

A poco andar, el hombre «empezó a comprobar que el agua era altamente curativa, y fue contándolo al que le quería oír y así empezaron a llegar los enfermos a bañarse y a beber el agua del manantial» (Plath, 1972, p. 11). Así, este relato no solo explica el origen la artesanía, sino que también atribuye poderes curativos al agua donde crecen las raíces, las cuales estarían imbuidas de esos flujos benéficos.

Otra versión que circula entre las artesanas más antiguas de la localidad –transmitida de generación en generación– cuenta que hasta ella

llegó una monja belga atraída por la fama de los baños de barro y de las aguas termales, acompañada de una mujer lugareña. Esta religiosa habría cortado y pelado algunas raíces de sauce de río y para acortar el rato se entretuvo tejiendo un canastito a la usanza frutal, similar a los de mimbre [redondo] para luego regalárselo a su acompañante [...] (San Martín *et al.*, 1999, p. 14)

Con el tiempo, la mujer que acompañaba a la monja continuó con el oficio,

y les comenzó a dar una ‘aplicación’. Los mostraba y como se los compraban, continuó con esto y luego poco a poco su familia, amistades y mujeres del lugar fueron haciendo de ello una labor a cuyos objetos se les dio una utilidad de tipo ornamental y de ‘recuerdo’ o regalo. (San Martín *et al.*, 1999, p. 14)

Luego de los canastitos, comenzaron a tejer el ramo de flores «huachicado» (es decir, formado por múltiples pétalos pequeños), que en aquella época se utilizaba también para ornamentar las ropas de guagua. Poco a poco, esta práctica se fue difundiendo entre las mujeres como un oficio y una forma de producir, cuyo éxito motivó a continuar reproduciendo las piezas y vendiéndolas a los visitantes. Estos solían comentar que se trataba de una artesanía única en Chile, lo cual acrecentó el interés por continuar desarrollándola.

Las creaciones de las artesanas emergen desde un imaginario infundido de religiosidad, que se expresa «por medio de vírgenes que realizan, rosarios, cristos crucificados, cruces, escenas de sagrada familia, escenas de nacimientos de Jesucristo, belenes» (Slavia San Martín, com. pers., 2020). En este fondo sacro,

a la pieza que [daban] más connotación de amuleto y relicario (o escapulario, como ellas llamaban a los objetos) era a los rosarios, a las miniaturas de rosarios en cajita, era como llevar a su casa una gran protección divina. (Slavia San Martín, com. pers., 2020)

Llevar una de estas piezas «de vuelta de las vacaciones en Panimávida, era muy bien recibido por las damas y caballeros antiguos, eran colgados en la cabecera de sus camas, en los altares de sus casas» (Slavia San Martin, com. pers., 2020).

Sin embargo, entre las artesanías existen también relatos de otro orden, textos invisibles, secretos y ocultos, aptos solo para «iniciadas». En ellos se entrevén antiguas trazas de un imaginario mágico ecuménico, referido al bien y al mal, a conjuros, atractores y «multiplicadores». No es de extrañar, por tanto, que «las figuras de mayor significación, en un tiempo, fueron las sargas, serie que concentraba doce piezas en cuelga, cuyo tamaño máximo era de 0,04 m.» (Plath, 1972, p. 11). A este formato de cuelgas (fig. 2) –representado en cinco ejemplares de la colección–,

se le atribuía connotación de abundancia, y eran llevados a las casas de los turistas para tenerlos en sus hogares, para que en ellos no fallara la comida, para mostrar que no faltaba nada en esta casa. (Slavia San Martin, com. pers., 2020)



Figura 2. Cuelga de canastos, Rari. Tejido en ixtle y crin teñido. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía en Crin, n.º inv. 300-2584. Fotografía de Juan Pablo Turén.

Por otra parte, la utilización de plantas como protectores o atractores tanto en los barrios populares urbanos como en los sectores rurales del país es una creencia muy extendida. En la ritualística, las gentes las conciben como creaciones de Dios o expresiones de los aspectos divinos de la existencia que brindan protección a los creyentes (Vega, 2009, p. 39). Así, su presencia en los ámbitos cotidianos representa «una de las tantas estrategias de protección y propiciación de la buena fortuna que la gente pone en práctica» (Vega, 2009, p. 40). La planta «funciona como un verdadero escudo que impide que los influjos negativos provocados por odiosidades y envidias afecten a una persona o a un hogar completo, ya sea causando desgracias, enfermedades, o incluso la muerte» (Vega, 2009, p. 40).

Ejemplo de lo anterior es el ajo, especie que en el mundo popular americano no solo sirve como alimento, sino también como contra. Junto con la ruda, en Chile suele utilizarse para prevenir el mal de ojo, ante cuyo peligro las madres «recurren a colocarles a sus hijos una cinta roja entre las piezas de la ropa, colgarles del cuello ciertas reliquias, un diente de ajo en una bolsita» (Plath, 2018, p. 226). No solo las personas pueden ser afectadas por el mal de ojo: «también los animales, los vegetales y aun las cosas inanimadas, especialmente cuando son objeto de deseo» (Idoyaga, 2013, p. 155). Cualquiera sea el objeto de la maldad,

colgando una ristra de ajos atravesada por una cinta o hilo de color rojo en el interior de una casa, se aleja la mala suerte, se impide la presencia del demonio y se evita que algún miembro de la familia sea 'ojeado'. (Coluccio, 2005, p. 19)

Igualmente, «la gente pone en las casas ajos contra la envidia, para proteger las cosas que tiene» [Idoyaga, 2013, p. 155]. Similares propiedades se atribuyen al ají cacho de cabra: «tener una trenza de ajo y una cuelga de ají dicen que es súper bueno. Es contra. Es contra, que a uno le pueden hacer cualquier cosa, no, la casa se salva, está protegida» (Vega, 2009, p. 40).

Según San Martín *et al.* (1999), a fines del siglo xx en Rari se tejían

cuelgas de ajos de 60 cm de altura hechas solo con vegetal, con 8 o 10 cabezas de ajos. Cuelgas de ajíes rojos de 60 cm de altura con 10 o más ajíes. Cuelga de ajíes con ajos de 60 cm. Pares de ajíes y grandes tortugas. (p. 6)

En un principio, los ajíes se vendían individualmente o de a pares, y posteriormente se agruparon en cuelgas, a veces combinados con ajos, para mostrar

abundancia (fig. 3). «El ají que ya se tejía en raíz de álamo, comenzó a hacerse en hermosos colores teñidos primero en forma natural, luego en anilinas, las que le dieron más duración, color y brillo» (SSM, 2020).



Figura 3. Cuelga de ajos y ajíes, Rari. Tejido en itxle y crin teñido. Museo de Arte y Artesanía de Linares, Colección Artesanía en Crin, n.º inv. 300-2674. Fotografía de Juan Pablo Turén.

El Sagrado Corazón contra la muerte violenta

El objeto n.º inv. 300-205, descrito como «escapulario», luce la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús, y sus dimensiones se acercan a las de los detentes, un objeto devocional de gran ocurrencia y representatividad desde hace más de 100 años (fig. 4). Su tradición se inició en Francia, donde Margarita María Alacoque, monja del convento de la Visitación de Paray-le-Monial, «fue privilegiada con la aparición de Jesucristo mostrando su corazón en el pecho abierto» (Herradón, 2009, p. 227), convirtiéndose así en la elegida para instituir un culto en su honor. El movimiento fue consagrado formalmente en 1685, en tiempos en que el catolicismo romano «quería afirmar mediante el símbolo del corazón abierto –y como oposición al protestantismo y al jansenismo– el amor de Dios hacia todos los hombres sin excepción» (Herradón, 2009, p. 195). Más tarde, en el siglo XIX, el papa Pío IX estableció que «todos los escapularios que se hagan por este modelo participen de esta bendición, y que las acechanzas del demonio no alcancen a los que le coloquen sobre su pecho» (Herradón, 2009, pp. 206-207). Como una manera



Figura 4. Escapulario del Sagrado Corazón de Jesús. Tela cosida y bordada con hilo, láminas de metal, mostacillas y lentejuelas sobre soporte de cartón. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n.º inv. 300-205. Fotografía de Juan Pablo Turén.

de evitar las connotaciones irracionales y supersticiosas de la advocación del Sagrado Corazón de Jesús, el sumo pontífice aprobó en 1846 el Apostolado de la Oración y en 1877 configuró para aquel una divisa específica, de sólida tradición y fácil reconocimiento, que –al contrario de los detentes– debía mantenerse visible. Esos «fueron los años en que tuvieron lugar las consagraciones multitudinarias y se colocaban sus imágenes en el dintel de las puertas o en las fachadas de las casas, o se llevaban sobre el cuerpo como escapularios o detentes» (Cano, 2007, p. 20).

Aunque su representación está sujeta a variaciones,

en casi todos los grabados de esta época se repite el mismo motivo iconográfico: un corazón, rodeado de una corona de espinas, con una llaga sangrante en el lado derecho, y coronado por una cruz, rodeada, bien de luz o de rayos, bien de llamas. Como complemento, un grupo de ángeles enmarca el conjunto. (Herradón, 2009, p. 197)

No importando el grado de abstracción alcanzado y las adecuaciones a los materiales utilizados en su confección, los escapularios no pierden nunca sus atributos sacros (Fernández, 2016), en tanto mantengan «la cruz, las llamas, la corona de espinas u otros detalles que dejan patente que no se trataba de un corazón cualquiera, sino del Sagrado Corazón de Jesús» (Fernández, 2016, p. 111).

En función de los atributos de su devoción, estos objetos se hicieron muy populares durante el transcurso de la guerra del Pacífico, donde fue habitual «el uso por parte de los soldados de escapularios o detentes con la figura del Sagrado Corazón de Jesús y las distintas advocaciones de la virgen María» (López, 2018, pp. 67-68), como preservativo contra la muerte.

Billeteras y monederos, sapos y ranas

La colección del MAAL incluye dos piezas bajo la denominación de «billetera de rana», uno de los cuales, incluso, está asociado a billetes que afloran de sus fauces (fig. 5). No hemos logrado encontrar datos específicos sobre este objeto, por lo que, para despejar la incógnita y apartar su silencio e invisibilidad, hemos acudido a información referida a otros contextos y configuraciones culturales contemporáneas, cercanas y/o distantes, donde artefactos confeccionados en piel de anuros aparezcan –en una dimensión mágica y religiosa– directa o indirectamente asociados al dinero, la fortuna y la abundancia.



Figura 5. Billetera de rana. Cuero de rana seco. Museo de Arte y Artesanía de Linares, n.º inv. 300-393. Fotografía de Juan Pablo Turén.

Carlos «Calica» Ferrer fue uno de los dos mejores amigos argentinos de Ernesto «Che» Guevara. Juntos realizaron, en 1953, un viaje a Bolivia, Perú y Ecuador, y ahí, en Guayaquil, se separaron. Años después, desde Cuba, a inicios de los años '60, «Calica» recibió a través de Alberto Granado un significativo regalo enviado por el «Che» –junto con una invitación a radicarse en la isla–: una billetera de cuero de rana, «que aún hoy –2007–, conservo como una reliquia» (Ferrer, 2007, p. 185).

Por otra parte, una mujer relacionada a las prácticas esotéricas en un pequeño pueblo de la Región de Los Ríos, nos dice

Recuerdo que un abuelo tenía una, y la usaba siempre con billetes dentro, y una hoja de laurel. Decían que atraía la riqueza y la buena fortuna, la usaban en ese sentido [...].

Era entre un amarillo pálido y un verde suave, era una mezcla de colores. No tenía broches, tenía esas cosas que se meten para cerrar. Y era hecha a mano. La usaba para eso, protección, fortuna, abundancia. (Margarita Obando, com. pers., 2020)

En similar perspectiva, décadas después –ahora en París–, la casa de diseño Kobja ofrece por 280 euros un «monedero Rana, en piel genuina de *Rhinella marina*». Cada «pieza es única, hecha a mano en nuestro taller parisino» y las «características, el tamaño y la singularidad pueden variar de una rana a otra». Según su diseñadora, Monika Jarosz, esta colección está basada en uno de los muchos cuentos que su abuela gustaba de narrarle, «La princesa y la rana» (<https://www.kobja.com>).

Trasladándonos ahora a Japón, encontramos otra referencia en *Naruto*², serie de manga que «cuenta la vida de un ninja adolescente, de nombre Naruto Uzumaki, cuyo sueño es convertirse en Hokage –el mayor rango de un ninja– y conseguir el reconocimiento de todos» (Horno, 2013, p. 173). Entre sus icónicas pertenencias, Naruto posee una billetera con forma de sapo: «le llama “Gama-chan” y se refiere a ella como si se tratase de un animal de compañía, diciendo que es feliz cuando la ve bien llena de dinero» (Fandom Naruto Wiki, 2020). El objeto está asociado a Ch’an Chu, el sapo o rana de tres patas que acompaña a su maestro, Liu Haichan –alto funcionario durante la tumultuosa era de las Cinco Dinastías y, luego, alquimista y hechicero (Ferrebee, 2011, s. p.)–, de cuyo padre era el espíritu reencarnado. También se vincula con las monedas chinas del I Ching y los lingotes de oro. En virtud de este objeto, a Naruto no le faltará nunca el dinero: valiéndose de él recibe el pago de las apuestas ganadas y cancela sus gastos menores.

Muchas tiendas de estadounidenses de origen chino en el sur de California utilizan a Ch’an Chu como un amuleto para la buena suerte y la prosperidad. Aunque no todos conocen su nombre ni de dónde viene, están familiarizados con la imagen de la rana de tres patas, sentada sobre una pequeña pila de oro y con la boca llena de monedas. Simbólicamente,

representa a la diosa inmortal de la luna, la encarnación del concepto yin. La diosa de la luna es lo que le da a Ch’au Chan [sic] su forma, mostrada por una rana de tres patas, y los símbolos lunares, como las gemas en forma de cazo en su espalda. (Horwitz *et al.*, s. f., s. p.)

² La serie fue creada en 1999 por el dibujante Masashi Kishimoto y adaptada a animé por el director Hayato Date en 2002 (Horno, 2013, pp. 172-173).

Este objeto, que se ve hoy «como nada más que un amuleto de la buena suerte, está muy empapado de mitos antiguos y representaciones sobrenaturales que aquellos que usan la estatua desconocen» (Horwitz *et al.*, s. f., s. p.). Es, en buenas cuentas, una mezcla de suerte china ancestral combinada con las expectativas del capital americanizado.

Los quechuas, en tanto, denominan al sapo como «hamp'atu», un «batrio que goza de muy buena estimación, porque, en la visión de la cultura andina, tiene un significado simbólico, cuya lectura la podemos hacer a partir de seis aspectos» (Cáceres, 2007, s. p.). De uno de ellos se dice que, oníricamente, representa «qullqi» ('dinero'), tal como lo relata Exaltación Palomino, informante de Santa Rosa en Melgar, Puno: «cuando te sueñas agarrando bastantes sapos, entonces vas a tener o ver mucha plata [...], así siempre es» (Cáceres, 2007, s. p.). Este carácter mágico del sapo en la sociedad andina se manifiesta también en la ciudad de La Paz, donde,

en las avenidas principales del Alto paceño pude observar emplazamientos de descanso y alimentación de las mujeres aimaras, quienes retornan desde la ciudad capital luego de comerciar los productos cultivados en las chacras domésticas. Al caer el sol, reposan tibias entre los cuerpos de otras mujeres reunidas cerca de un brasero. Frente a ellas, en el pavimento, delimitadas por una base en forma de chacana³, se elevan las figuras de dos sapos esculpidos en cemento. (Ángela Parga, com. pers., 2020) (fig. 6)



Figura 6. Sapos en las calles de El Alto, Bolivia, 2016. Fotografía de Ángela Parga León.

³ Constelación de la Cruz del Sur en el mundo andino.

El Alto es el lugar de resignificación de la sociedad aimara en Bolivia. En sus espacios urbanos, sus calles y lugares, las gentes instalan la iconografía de sus creencias⁴. Allí,

los transeúntes añaden flores que ornamentan y envuelven con su fragancia a los batracios, monedas, cerveza, chicha, cintas coloridas, hojas de coca, obsequios de valoración que consagran el emplazamiento abundante de la madre creadora. El sapo asegura la prosperidad de las etnias que migran desde zonas agrícolas hacia La Paz. (Ángela Parga, com. pers., 2020)

Museografías de los mundos mágicos

En la magia de amuletos y talismanes se aglutinan todos aquellos instrumentos y fórmulas que demuestran poseer poder, no importando su distinto origen y tradición cultural. Así, no obstante sus diferencias, los objetos etnografiados en esta oportunidad concurren a formar una «familia», al amparo de su cualidad oculta o transparentada, es decir, la magia, la afectación de las gentes y la actividad de sus cultores. El sapo/rana de la suerte y el chanco de tres patas se enlazan en la incompletitud y la deformación, ambos como sobrevivientes de una tragedia iniciática. En ellos, la magia trabaja convirtiendo la desgracia en potencia salvífica y fuerza benefactora: «estas raras y preciadas anomalías de la naturaleza», sostiene Thwaite (2019, p. 15), se consideran «imbuidas de poderes protectores y/o curativos, y la creencia en su uso soportó cambios sociales, culturales y temporales»⁵.

De la misma forma, entre el regalo del «Che» Guevara a su amigo, el monedero Rana de alta costura y el Gama-Chan de Naruto, el Ch'an Chu de los comerciantes asiáticos de California, los *hamp'atu* del mundo andino y los sapos esculpidos en cemento sobre la chacana en las calles de El Alto existe una solidaridad parental que pareciera remitirlos a un hecho ancestral común: el poder mágico de los batracios. En definitiva, todos constituyen objetos de fortuna, y «la fortuna forma una faceta importante de la curación y la protección, por lo que a menudo se ha concedido a los amuletos la capacidad de alterar el destino»⁶ (Thwaine, 2019, p. 16). Por lo demás, el sapo de

⁴ Representativos de este fenómeno son los célebres «cholets» del arquitecto Freddy Mamani Silvestre.

⁵ La traducción es nuestra. En el original se lee: «These rare, prized anomalies of nature were imbued with protective and/or curative powers, and belief in their use endured social, cultural and temporal changes».

⁶ En el original, se lee: «Fortune forms an important facet of healing and protection, and the ability to alter one's fate has therefore often been accorded to amulets».

la suerte se manifiesta vigente a una escala mundial, y su contemporaneidad no solo refiere a nuevas consideraciones y definiciones de lo moderno, sino también deja al descubierto «el vértigo comunicativo de la cultura de masas que serializa, multiplica y centrifuga los objetos místéricos. Derivamos así hasta el éxtasis híbrido en que las combinaciones esotéricas más inverosímiles son posibles» (Moulian, 1995, p. 301). Desde las series de animé, la magia se propaga digitalmente a través de los tendidos de fibra óptica y recorre a la velocidad de la luz la inmensidad del mundo.

En el presente, en el mundo urbano preferentemente, otros objetos mágicos parecieran comportarse de manera diferente: son los amuletos y taslimanes producidos a escala semiindustrial o industrial⁷. Al parecer, la magia se ha transformado en otro simulacro posmoderno al interior de la sociedad globalizada y desterritorializada, y ni siquiera los centros de artesanado han podido escapar a la dinámica de la oferta/demanda. En este paroxismo mágico, emerge el simulacro del simulacro (equivalente, en buenas cuentas, al fin de lo real), un fenómeno del cual los museos también debieran dar cuenta.

En algunos casos, el museólogo debe comportarse como un mago transgresor y dejar entrar la magia a los recintos de la institución. Ese ha sido el gesto de las gentes del Museo de Arte y Artesanía de Linares, una singularidad que debiera replicarse como las sartas y cuelgas de Rari. Su preocupación permite otorgar sentido a un grupo de objetos, una informal reunión de amuletos y talismanes hermanados por contener una traza mínima y sutil de magia, huella y susurro. En esta perspectiva, seleccionamos algunos objetos en apariencia interesantes –un chancho de tres patas de Quinchamalí, objetos diversos de Rari, un escapulario y dos monederos elaborados en cuero de rana– que procuramos contextualizar e interpretar, realzando, con ello, su singularidad y valor patrimonial. La palabra les ha transformado en un conjunto de objetos significantes, relacionados y plenos de sentido, disponibles al desarrollo de guiones museológicos nuevos y montajes museográficos; en definitiva, objetos poderosos (Quiroz y Olivares, 2008).

Que objetos de esta naturaleza integren colecciones etnográfico-artesanales responde a una consideración teórico-metodológica de profundo impacto, no solo en la definición de los objetos, sino también en las proposiciones museológicas y museográficas, y en la evocación y discursividad de las exhibiciones. En alguna medida, el problema consiste en que

⁷ Ejemplo de ello es Maneki Neko (el gato de la suerte o gato de la fortuna), que proyecta su hechizo felino desterritorializado desde los mesones de pequeños negocios en todo el país.

por lo general, el concepto de artesanía se encuentra disociado de todo valor estético autónomo, debido a su aparente «falta» de relación con lo sagrado, su inherente imbricación con el mundo práctico, cotidiano y comercial (el cual, por otro lado, también existe en el arte pre-hispánico) y su condición mestizada o híbrida con la tradición europea. (Caputo, 2019, p. 195)

Así, al relacionarlos con la magia, los objetos artesanales dejan de ser meros objetos y se transforman en otra cosa. Acá, un sapo no es un sapo, un chancho no es un chancho y un corazón no es un corazón. Entonces, se debería traer al presente esta vocación oculta de algunas «artesanías»; sería el fin de la nostalgia, aparición de la anticipación, un museo de amuletos, objetos reales.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1978). *Simulacro y cultura*. Editorial Kairós: Barcelona.
- Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2002). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: FCE.
- Cáceres, E. (2007). Visión y función del Hamp'atu [Sapo] en la cultura indígena andina: Una lectura de simbologías y significados. *Volveré*, IV(24). https://www.icta.cl/revistas/volvere_24/articulo_3_volvere_24.htm
- Caputo, A. (2019). ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *Aisthesis*, (66), 187-210. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n66/0718-7181-aisthesis-66-0187.pdf>
- Coluccio, F. (2005). *Diccionario folklórico de la flora y la fauna de América*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Díaz-Plaza, A. I. y Zambelli, I. M. (2013). Estudio, diagnóstico y propuesta de intervención para una colección de amuletos populares españoles. *Conserva*, (18), 59-70. https://www.cncr.gob.cl/611/articles-38035_archivo_14.pdf
- Fandom Naruto Wiki. (2020). <https://naruto.fandom.com/es/wiki/Gama-chan>
- Fernández, S. (2016). *Corazón y sangre. Su representación histórico-artística y su simbología en el arte contemporáneo*. (Memoria para optar al grado de doctora). Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. <https://eprints.ucm.es/38942/1/T37731.pdf>
- Ferrebee, W. (2011). *Liu Haichan and the Three Legged Wealth Toad*. <https://ferrebeekeeper.wordpress.com/2011/07/22/liu-haichan-and-the-three-legged-wealth-toad/>

- Ferrer, C. (2007). *De Ernesto al Che*. Navarra: Txalaparta.
- García, M. (2015). En Pomaire no todo es greda. *Revista PAT*, (64), 21-29. http://www.patrimoniodechile.cl/688/articles-73007_archivo_01.pdf
- González, M. (2016). *El reflejo de las manos en una tierra de brujas y brujos. Quinchamalí: Transformaciones de la alfarería 1970-2015*. (Memoria para optar al título de profesor de Educación Media en Historia y Geografía). Departamento de Ciencias Sociales, Pedagogía en Historia y Geografía, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, Chillán. http://repobib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1780/1/Gonzalez_Osses_Matias.pdf
- Herradón, M. A. (2009). Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXIV(2), 193-218. <https://pdfs.semanticscholar.org/533e/bfe3ed278f21e1ac65f145cd1db829345f91.pdf>
- Horcajo, N. (1999). Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez. *Archivo Español de Arte*, LXXII(288). <https://core.ac.uk/download/pdf/205957445.pdf>
- Horno, A. (2013). *Tesis doctoral: Animación japonesa. Análisis de series de animé actuales*. Universidad de Granada, Granada. https://www.academia.edu/6412599/Tesis_doctoral_Animación_japonesa_Análisis_de_series_de_anime_actuales
- Horwitz, A., Learned, D., Ortiz, I., Dooley, L. y Ostowari, A. (S. f.). *Ch'an Chu: The Lucky Money Toad*. http://www.anthropology.uci.edu/~wm-maurel/courses/anthro_money_2004/ChanChu.html
- Idoyaga, M. (2013). Las manifestaciones del mal de ojo en Iberoamérica. Reflexión crítica sobre la posibilidad de orígenes indoamericanos. *Scripta Ethnologica*, xxxv, 109-222. <https://www.redalyc.org/pdf/148/14831221006.pdf>
- Lago, T. (1958). La cerámica de Quinchamalí. *Revista de Arte*, (11-12), 2-58. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85960.html>
- López, A. «Con el fusil al hombro»: Aproximaciones a la vida cotidiana y experiencias de los soldados indígenas peruanos durante la Campaña del Sur, 1879-1880. *Cuadernos de Marte*, 9(15), 43-79. <https://www.academia.edu/38094853/>
- Montecino, S. (1986). *Quinchamalí, reino de mujeres*. Santiago: Ediciones CEM. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0053849.pdf>

- Moulian, R. (1995). *Magia y síntesis cultural ritos híbridos*. [Ponencia presentada en el II Congreso Chileno de Antropología, Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia]. <https://www.academica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/44.pdf>
- Moulian, R. (2000). Magia y terapia ritual: Principios comunicacionales para conducir el cambio cognitivo. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (4), 133-150. <http://revistas.uach.cl/pdf/racs/n4/art08.pdf>
- Navarrete, P. (20 de septiembre de 2018). A todo chanco. *La Tercera*, s. p. <https://www.latercera.com/masdeco/a-todo-chanco/>
- Pastén, S. (2020). El chanchito de tres patas. *Nuestra Tierra*, (44), 7. https://www.fucoa.cl/diario_nt_44/diario_nt_44.pdf
- Plath, O. (1972). *Arte popular y artesanías de Chile*. Santiago: Museo de Arte Popular Americano. <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/56005/1/225798.pdf&origen=B> Digital
- Plath, O. (1977). Regionalización de las artes populares chilenas. *Atenea*, (436), 169-247. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75492.html>
- Plath, O. (2018). *Geografía gastronómica de Chile*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional. https://www.academia.edu/36481346/Geograf%C3%A9Da_gastron%C3%B3mica_de_Chile_art%C3%ADculos_reunidos_1943_1994
- Quiroz, D. y Olivares, J. C. (2008). El texto roto: Fragilidad, itinerarios y la transformación de los objetos de alteridad (Antropología poética de las colecciones etnográficas). En F. Gallardo y D. Quiroz, *Un almuerzo desnudo. Ensayos en cultura material, representación y experiencia poética*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. <https://www.academia.edu/27503225>
- San Martín, H. (1961). Noticia sobre folklore y arte popular en la zona de Concepción. *Museo Nacional de Historia Natural. Noticiario Mensual*, VI(64). http://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-65731_archivo_01.pdf
- San Martín, S. y Acevedo, P. (1999). *Rari, las manos que vuelan*. Linares: AAGRAF Service. https://www.museodelinares.gob.cl/639/articles-24092_archivo_01.pdf
- Thwaite, A. (2019). A history of amulets in ten objects. *Science Museum Group Journal*, (11). <http://journal.sciencemuseum.ac.uk/pdf/article/11693/a-history-of-amulets-in-ten-objects>

Vega, G. (2009). *Las plantas medicinales en el mundo popular urbano: usos y significados actuales. El caso de los habitantes de la Población 28 de Octubre*. (Memoria para optar al grado de antropóloga social). Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/cs-vega_g/pdfAmont/cs-vega_g.pdf