

El otro conocimiento es situado. El Arte Popular y la alfarería de Quinchamalí como objetividad encarnada

The other knowledge is situated. Folk Art and Quinchimalí pottery as embodied objectivity

Beatriz Navarrete Sepúlveda

Investigadora independiente, Chile
bnavarretesep@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6819-4479>

Citación: Navarrete Sepúlveda, B. (2023) El otro conocimiento es situado. El Arte Popular y la alfarería de Quinchamalí como objetividad encarnada. *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*; 11 (2), 13-28. <https://doi.org/10.14198/i2.22375>

Fecha de recepción: 31/03/2022.

Fecha de aceptación: 19/07/2023

Financiación: Este estudio no ha recibido financiación.

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© 2023 Beatriz Navarrete Sepúlveda

Resumen

Proponemos nuevos imperativos al momento de reajustar las miradas en torno al mundo del arte latinoamericano, aquellos que desde la academia y los estudios humanistas puedan asumir con mayor justicia las complejidades de este tiempo. Intentamos responder a esta exigencia desde un desplazamiento epistémico e interdisciplinar para el estudio de las prácticas artísticas populares, entendidas generalmente como aquellas que se despliegan en el mundo rural y periféricas a las perspectivas institucionales de lo que se denomina Arte. Para ello, acudiremos a la noción de “conocimiento situado” elaborado por Donna Haraway con el fin de detonar una dimensión reflexiva muchas veces invisibilizada, iluminando un aspecto básico del mundo artístico popular que emana de una doble condición: el de ser principalmente ejecutado por mujeres y la situación geográfica específica en que ellas desarrollan sus oficios. Frente a lo planteado, el Arte Popular de la alfarería de Quinchamalí de Chile emerge como un ejemplo de este modo de conocimiento, al ser desarrollado por las mujeres como resultado del vínculo indisoluble de esta práctica con su paisaje. Desde principios de la Colonia en América, podemos reconocer en ellas una resistencia territorial expresada, por un lado, mediante la perseverancia de los imaginarios moldeados en arcilla negra y, por otro, a través de la transformación de la materia prima en sintonía con las formas de habitar su territorio. Ellas han transmitido por generaciones estos saberes enfrentando los embates que el modelo económico y cultural les han intentado imponer.

Palabras clave: Arte Popular; Donna Haraway; Chile; conocimiento situado; alfarería; paisaje; saberes; habitar.

Abstract

We propose new imperatives at the moment of readjusting the views on the Latin American art world, those that from the academy and humanistic studies can assume with greater justice the complexities of this time. We try to respond to this demand from an epistemic and interdisciplinary displacement for the study of popular artistic practices, generally understood as those that are deployed in the rural world and peripheral to the institutional perspectives of what is called Art. To this end, we will resort to the notion of "situated knowledge" developed by Donna Haraway in order to detonate a reflective dimension that is often invisible, illuminating a basic aspect of the popular artistic world that emanates from a double condition: that of being mainly performed by women and the specific geographic situation in which they develop their trades. In view of this, the Popular Art of Quinchamalí pottery emerges in Chile as an example of this mode of knowledge, as it is developed by women as a result of the indissoluble link of this practice with its landscape. Since the beginning of colonial times in America, we can recognize in them a territorial resistance expressed, on the one hand, through the perseverance of imaginaries molded in black clay and, on the other hand, through the transformation of the raw material in harmony with the ways of inhabiting their territory. They have transmitted these knowledges for generations, confronting the onslaught that the economic and cultural model has tried to impose on them.

Keywords: Popular Art; Donna Haraway; Chile; situated knowledge; pottery; landscape; knowledges; inhabiting.

Busco una escritora feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino.

(Donna Haraway)

1. Introducción

El contexto latinoamericano actual demanda nuevas consideraciones y nuevos imperativos al momento de reajustar las miradas en torno al mundo del arte, aquellas que puedan asumir con mayor justicia las complejidades de este tiempo. Frente a ello, proponemos debatir en torno al foco que en este contexto exigiría el estudio de las prácticas artísticas populares, entendidas generalmente como aquellas que se despliegan en el mundo rural, periféricas a las perspectivas institucionales del Arte. Intentaremos responder a esta exigencia proponiendo un desplazamiento epistémico e interdisciplinar con enfoque de género, mediante el cual se busca interrogar los procesos que involucran al Arte Popular¹ en Chile. Creemos que el ineludible carácter colectivo y territorial de tales prácticas, demanda nuevas formas de exploración de esta categoría artística, a fin de permitir un acercamiento investigativo de manera más precisa, más allá de los tradicionales prejuicios con que suelen ser evaluadas por la academia. Vemos urgente reconsiderar el valor de la cultura material e inmaterial del pueblo lejos de las romantizaciones habituales, sino mediante un giro interpretativo que sea resistente a la apreciación estética o simbólica que se ha centrado habitualmente en el puro resultado objetivo de estas obras, desconsiderando las formas de vidas únicas (Agamben, 2013) que las hacen posibles y que se gestan a partir del continuum arte-pueblo-territorio².

Para ello, acudiremos a la noción de “conocimiento situado” elaborado por Donna Haraway (1995), con el fin de detonar una dimensión reflexiva muchas veces invisibilizada, intentando iluminar un aspecto básico del mundo artístico popular y que emana de una doble condición: el de ser principalmente ejecutado por mujeres y la situación geográfica específica en que ellas desarrollan sus oficios. Estamos convencidas de que dicha noción resulta totalmente pertinente para identificar aquellos conocimientos ajenos a la instrucción formal-institucional. Este acercamiento al Arte Popular implicará proponer un lugar desde donde sea posible no sólo nuevas lecturas, sino también recuperar su estudio histórico-teórico desde la investigación académica vinculada a las disciplinas artísticas, identificando saberes cuya dimensión comunitario-territorial ha posibilitado precisamente su sobrevivencia.

2. El Arte Popular como conocimiento situado

A fin de contribuir a una lectura más ajustada a la naturaleza del problema planteado, es necesario identificar con mayor precisión las prácticas a las que hacemos referencia. Reconocemos al Arte Popular como una categoría autónoma del arte, referida al conjunto de expresiones materiales vinculadas a una comunidad que habita un determinado territorio, caracterizada

1 Las mayúsculas en el término se utilizan como propuesta de la autora desarrollada en su tesis doctoral al considerarla como categoría autónoma del arte, asunto desarrollado en “Arte Popular: génesis, supresión y distorsión de un concepto. Hacia una relectura de la obra de Tomás Lago”, Universidad de Chile, 2022.

2 Utilizamos el término “formas de vida” en el sentido que lo entiende Agamben quien señala: “La forma-de-vida no es algo así como un sujeto, que preexiste al vivir y le da sustancia y realidad. Por el contrario, se genera viviendo, es “producida por el mismo de lo cual es forma”, y no tiene, por tanto, respecto del vivir, prioridad alguna, ni sustancial ni trascendental. Es sólo una manera de ser y vivir (...) La forma-de-vida es una “manera surgente”, no un ser que tiene esta o aquella propiedad o cualidad, sino un ser que es un modo de ser, que es su surgir y es continuamente generado por su “manera” de ser” (Agamben, 2013, p. 6).

por una estrecha relación con el espacio donde se realizan. Estas producciones poseen un resultado estético-formal que comprende el uso y transformación de las materias primas que se obtienen de un lugar, la técnica con que se realizan las piezas creadas, las referencias formales extraídas del paisaje donde acontece la ejecución y los imaginarios que se reconocen en el objeto resultante. Esta particular conjunción ha constituido un acervo cultural sustentado en la práctica de un oficio transmitido mediante relaciones familiares y de amistad que se viven al interior de una comunidad, instituyendo formas de vida únicas y subjetivaciones muy distintas a las de la gran ciudad, como son las operadas en la economía local con lógicas colaborativas y el traspaso de saberes sin instrucción disciplinar. La propia denominación de estas piezas hace directa alusión al territorio donde son producidas comunitariamente, relegando la autoría directa de las mismas al plano del anonimato. Para el caso chileno nos referimos, por ejemplo, a la alfarería de Quinchamalí, la cestería de Hualqui, la cerámica de Quebrada de las Ulloas, la textilería de Pencahue y la cestería de Chimbarongo, entre muchas, todas ellas vinculadas a pequeñas localidades ubicadas en el borde periférico a las ciudades o en un contexto rural.

Por otra parte, identificamos a este tipo de prácticas como Arte Popular chileno en el sentido que Tomás Lago (1971) le concedió al término, entendiendo como formas ancestrales no sólo el tipo de producción sino también los modos de habitar un territorio, y que incluso, en el contexto actual chileno se podrían catalogar como nuevas y revolucionarias, en el sentido de promover la sustentabilidad económica, la autonomía alimentaria, la vida comunitaria, la protección de los bienes comunes y el trabajo colaborativo. La pertinencia de su carácter revolucionario obedece a que en el Chile pos Golpe³, sobre todo a partir de la progresiva hegemonía alcanzada por el proyecto neoliberal, paulatinamente estas formas de organizaciones fueron consideradas como atrasadas debido principalmente a su condición retardada respecto de los imperativos de innovación y la modernización tecnológica, generalmente asociada a las lógicas de las grandes metrópolis. Junto con ello, la dictadura se había encargado de construir un tipo de nacionalismo en clave alegórica, mediante una operación que promocionaba un imaginario de “lo chileno” (Jara, 2011) que no hizo otra cosa que atomizar a los/las sujetos/as comunitarios que habitaban el territorio.

En el contexto internacional actual, y más aún, después de la aceptación de la crisis ambiental global ligada al cuestionamiento del sistema económico neoliberal, resulta completamente plausible reenfocar aquella historia aparentemente clausurada por la mentalidad modernizadora-urbana y abrirnos a nuevas reflexiones sobre esas otras formas de vidas, esta vez, desde una perspectiva abierta a los conocimientos anclados a sus territorios que exige múltiples enfoques. Por otro lado, en el escenario chileno y frente a la presión de un pueblo que ha tenido que pagar un alto costo por un proyecto político, económico, social y cultural fallido, han emergido múltiples movimientos en defensa de la condición de la mujer, los pobres, las ruralidades y disidencias, consideradas como las principales víctimas del sistema instaurado. Justamente, tales movimientos y organizaciones proponen transversalmente una revaloración de esas vidas alternas en sintonía con las culturas ancestrales, articulándose como modos de resistencia territorial donde la centralidad femenina resulta fundamental (Federici, 2020). El Arte Popular —denominado también Artesanía y/o Artesanía Tradicional— es parte de esta revaloración, pues muchas de las características anteriormente mencionadas son sustanciales a él; sus economías locales basadas en bienes comunes (Ostrom, 2015) les han permitido a los cultores/as lograr cierta emancipación, y a su vez, conservar prácticas vinculadas a sus paisajes. Así, vemos que el Arte Popular posee una larga data sobre estos asuntos, por lo que hoy se podría presentar como una alternativa concreta para enfrentar a un sistema altamente destructivo respecto a las redes de cooperación comunitaria.

3 Nos referimos al evento del 11 de septiembre de 1973 que derroca al gobierno democrático de Salvador Allende para instalar un régimen dictatorial en Chile hasta 1990.

En concordancia con lo que señala Silvia Federici (2018), al reconocer que la subordinación social es producto de la historia de la organización específica del trabajo, creemos que la condición de autonomía femenina en el mundo de las prácticas artísticas populares ha tenido un efecto liberador para las mujeres, al permitir desnaturalizar la división sexual del trabajo. En el caso de las comunidades activas en Chile, encontramos características particulares que les permiten desarrollar sus oficios como un trabajo autogestionado y remunerado, constituyéndose en muchos casos en el único sustento familiar. Además, este modo de organización facilita fusionar los tiempos de las labores con los trabajos habituales de cuidado, reproducción y alimentación. Sumado a lo anterior, es evidente que la condición geográfica es una de las variables fundamentales que les ha permitido construir redes de colaboración, compartiendo sus jornadas de oficio artesanal con la agricultura a pequeña escala, en términos marxistas de acumulación originaria o acumulación primitiva. En este sentido, la aislación geográfica incentiva y posibilita fuertemente la construcción de una base cultural-social-económica comunitaria y autónoma⁴, donde la capacidad de autonomía laboral es indisociable a los modos de asentarse en un territorio.

Por todo lo anterior, en Chile el término Arte Popular y su consiguiente conceptualización, han tensionado tanto al ámbito político como al del arte durante los últimos cincuenta años, transformándose en una categoría conflictiva e incómoda para las hegemonías discursivas. Pero, a pesar de sufrir un desincentivo crónico impuesto por un perspectivismo unitario, aún podemos reconocer comunidades que logran perseverar en su vida-práctica, muchas veces resistiendo las máquinas de hibridación que desde otros espacios les intentan imponer. En consecuencia, creemos que el giro epistemológico propuesto por Haraway puede colaborar a comprender la especificidad de estas prácticas. Se trata de cambiar el foco de atención, desplazándonos desde el objeto resultante fetichizado turísticamente y/o tomado como base desde otras disciplinas para nuevos diseños, hacia un foco que priorice la forma en que se hereda el oficio maestro y su transmisión generacional al interior de una comunidad que habita un mismo territorio, apostando con ello, que podríamos construir la base de un estudio interdisciplinar que permita recuperar su autonomía categorial.

3. Quinchamalí, un ejemplo

Frente a lo planteado, el Arte Popular de la alfarería de Quinchamalí en Chile emerge como un ejemplo de conocimiento situado. Desarrollada por mujeres desde principios de la Colonia⁵

4 Respecto del pensamiento de Marx, Federici ha logrado evidenciar una ausencia importante de la labor femenina en el núcleo de su obra, al considerar sólo la explotación del trabajo asalariado como clave de la producción de la riqueza capitalista, dejando fuera de su teorización las actividades y relaciones sociales más importantes para la fuerza de trabajo, como son la procreación, el trabajo doméstico y las labores de cuidado. En los análisis actuales, se reconoce que es posible retomar las categorías propuestas por Marx, aunque descentrando ese núcleo para reinstalar en su centro a la reproducción de la fuerza de trabajo y la consiguiente visibilización del trabajo de las mujeres en el hogar. De acuerdo a Federici, es posible concebir las jornadas laborales más allá de los lugares de trabajo institucionales y desarrollar una nueva forma de entender la lucha de clases. Mientras para las mujeres urbanas su labor aporta mucho más trabajo no asalariado que el que Marx pudo imaginar, para las mujeres rurales representa un caso emblemático de subvaloración de la mano de obra. De hecho, una de las prácticas más abusivas de sobreexplotación en Chile es ejecutada precisamente en el mundo agrícola por las “mujeres temporeras” mediante jornadas extenuantes, sin las condiciones mínimas de higiene y comida, además de un salario ínfimo. Para mayor abundancia ver: Ciper Chile (2007, diciembre 12) Mujeres Chilenas 4: Temporeras, eslabón olvidado del modelo económico. <https://ciperchile.cl/2007/12/12/temporeras-eslabon-olvidado/>

5 Sabemos de algunos casos de prácticas masculinas del oficio, una labor que antiguamente se solía ocultar por vergüenza, dado que los hombres por lo general han colaborado sólo en algunas fases del proceso, principalmente en la extracción de la tierra desde las mina así como su traslado a los hogares y la quema.

en América, es una expresión del mundo popular mestizo, donde podemos constatar a través de su historia la perseverancia de vidas vinculadas a la práctica de moldear la arcilla negra, logrando mantener su vigencia y reconocimiento a nivel nacional e internacional (figs. 1 a 3).



Fig. 1. Navarrete, B. (2017).
Alfarera de Quinchamalí en
su casa-taller



Fig. 2. Navarrete, B. (2008). Alfarera
Victorina Gallegos realizando
quema de cerámica con bosta de
vacca. Región del Bío-Bío, Chile.



Fig. 3. Navarrete, B. (2008). Victorina
Gallegos en su casa-taller en
la localidad de Quinchamalí, Región
del Bío-Bío, Chile.

Quinchamalí⁶ aparece en la historia de Chile desde principios del siglo XVII, como parte de los fuertes coloniales españoles del Reino de Chile que defendían Chillán⁷. Al fundar el segundo Chillán en 1664, se comenzaron a revivir los caseríos cercanos, donde Quinchamalí, como centro de actividades agrícolas, estuvo hasta 1751 bajo el control mapuche liderado por el cacique Mitimpillán (Lago, 1958). A pesar de los intentos por trasladarlos, mantuvieron su influencia en sus levus hasta la Independencia, donde finalmente se consolidó como territorio mestizo⁸. Si bien no hay suficiente información para detallar el encuentro entre mapuche y español (Montecino, 1986), el lenguaje y las formas de la alfarería desvelan y describen la sutura de la realidad indígena y europea. Quinchamalí emerge entonces, como una tierra de mestizaje de la mezcla entre lo indígena y lo europeo, principalmente español⁹.

Los registros arqueológicos, antropológicos e investigaciones históricas, identifican la actividad alfarera de la zona como un proceso de cruces culturales acaecidos en la frontera del Bío-Bío, donde es posible reconocer varias características similares a la alfarería mapuche: por

6 Quinchamalium majus es el nombre de una pequeña planta de pocos centímetros de altura, de crecimiento más bien rastrero. Se trata de una hierba perenne, de flores vistosas de color amarillo anaranjado que presentan un aspecto globoso o distribuido a modo de corona o circunferencia. Los mapuche la usaban para curar llagas y heridas.

7 El gobernador español Martín Ruiz de Gamboa manda a construirlo entre 1601 y 1602, posteriormente es abandonado alrededor de 1635.

8 “Se podría pensar que este mestizaje no tiene ninguna singularidad puesto que muchos pueblos son mezclados biológicamente y que en varios se producen sincretismos, préstamos y cruces culturales. En relación a ello pensamos que para ninguna sociedad como la latinoamericana el mestizaje ha tenido mayor relevancia, pues es ese hecho el que la ha constituido y el que le ha dado particularidad a un ethos en donde clase y etnia serán categorías intercambiables, oscilantes, en donde lo blanco y lo no blanco bordarán el pensamiento y las conductas. Un mestizaje que es una experiencia simultánea de entrecruzamientos de lenguas, símbolos” (Montecino, 1986, p. 15).

9 En el relato de la alfarera Clarita Alarcón, queda de manifiesto la herencia ancestral de su oficio: “Mi mamá decía que la abuelita de ella le contaba que antes hacían unas tinajas grandes, de puro cascajo así; y que eso lo hacían los primeros indios que había aquí. Por eso, la demás gente se puso a hacer loza, de ahí empezaron a trabajar. Pero fueron ellos los que hicieron primero esto, lo inventaron ellos, de ahí seguimos nosotros” (Montecino, 1986, pp. 15-16).

ejemplo, ser un trabajo exclusivo de mujeres con una evidente similitud en los significados y formas elaboradas, el uso doméstico de piezas elaboradas que servían de trueque con productos agrícolas, así como la existencia de relatos asociados al trabajo en greda que incluyen mensajes de sus antepasados a través de los sueños, principalmente de madres a hijas y de abuelas a nietas. Para estas mujeres el oficio alfarero se transformó en parte fundamental del sustento familiar y de la herencia cultural, logrando mantenerse casi intacto hasta la actualidad.

De esta manera, Quinchamalí se erigió como un “Reino de Mujeres”¹⁰ (Montecino, 1986) donde la geografía es habitada y narrada en arcilla. Sonia Montecino lo propone como un “caso límite” de supremacía femenina, donde el rol productor y reproductor se unen en un universo cultural recogido en las propias representaciones simbólicas creadas por ellas, logrando conformar un universo muy particular. Característico de esta singularidad es también el hecho de constituir una comunidad compuesta en su mayoría por madres solas, sin compañeros, que contribuye a definir un imaginario familiar cuyo núcleo no puede ser otro que la mujer, muy alejado del tradicional prototipo patriarcal. Asumiendo su maternidad “en soltería” como una situación “natural”, estas mujeres se hacen cargo del hogar con todas las obligaciones que ello involucra y donde “las familias son designadas ‘Las Caro’, ‘Las Vielma’, ‘Las García’, etc., como ostentación de un apelativo, de una marca definida por el peso de lo femenino en su constitución” (Montecino, 1986, p.25). En este sentido, la extensión del rol materno, así como las labores de cuidado se tornan indisociables del propio arte alfarero al constituirse en un vehículo de independencia. Esta condición les ofrece el desarrollo de una existencia que se consolida y manifiesta materialmente a través de la persistencia de las formas artísticas que encarnan su historia. En efecto, la maestría en el arte de la alfarería negra, les ha permitido a las mujeres de Quinchamalí desplegar múltiples formas de autonomía en dominios esenciales, como la economía, la disposición y organización del tiempo de las jornadas, la integración del oficio con las labores de cuidado. Por lo mismo, tienen la posibilidad de vivir una vida sana sin estrés ni cargas mediante una “vida de bienestar más real”, o como lo define Joan Nogué (2014), a través de la idea de “un paisaje real”. Así, el devenir de las cultoras de Quinchamalí, obedece a la conjunción de tres elementos primordiales: la condición territorial donde habitan, la transmisión del oficio de alfarera y la maternidad en soltería (Montecino, 1986).



Fig. 4. Navarrete, B. (2017). Alfarera modelando una guitarrera en su casa-taller en la localidad de Quinchamalí, Región del Bío-Bío, Chile.

Por ello, más allá de su condición estética o puramente objetual, el Arte Popular de Quinchamalí nos presenta una realidad que no puede quedar reducida a la pieza creada, por el contrario, representa la consistencia de un conjunto de vidas –mestiza-femenina-rural– a las cuales el paisaje que las rodea les proporciona tanto las materias primas como los imaginarios, a partir de los cuales perseveran en un modo de conocimiento que no puede ser otro que situado y colectivo (figs. 4-5).

Esta historia contada a través de los dedos que transforman la arcilla, persiste en y por las formas que produce, donde la más representativa es La Guitarrera, figura antropomórfica que se estima nace a mediados del siglo XIX como pieza utilitaria, deviniendo en un significativo metonímico de la propia actividad alfarera.

10 Tomamos la acepción del libro Quinchamalí. Reino de mujeres de 1986, de la Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales de Chile del año 2013 Dra. Sonia Montecino.



Fig. 5. Navarrete, B. (2017). Modelado antes del bruñido.

Según los relatos de las mismas alfareras, ella representa a una joven que, tras ser abandonada por un hombre, lo espera cantando tonadas a la sombra de una higuera. Intentando curar el desencanto que el afuerino la ha infligido, toca la guitarra haciendo que su canto la torne inconsciente de su propia espera, muy similar a la mítica Penélope. Tomás Lago le asignó su origen a principio del siglo XX en la localidad de Concepción de manos de Encarnación Zapata, a partir de una mujer cántaro realizada por encargo de un forastero visitante (Lago, 1958). Lago señala que ella “fue pensada como cántaro para el agua o el vino, su aspecto rememora las antiguas vasijas indígenas; pero al adquirir una representación femenina, al antropomorfizarse, traspasa esa tradición. Más aún, la guitarrera refleja una condición específica femenina: la imagen de la mujer campesina chilena” (p.17). En contraste a esta figura, las formas masculinas son representadas como un jinete en tránsito, en estado de ebriedad y sin rostro conocido, denominado comúnmente “el roto chileno” (Salazar, 2019) (figs. 6-7).



Figs. 6 -7. Navarrete, B. (2022). Guitarreras.

La alfarería de Quinchamalí se asoma como un ejemplo concreto de la síntesis formal de la historia de la mujer mestiza-rural chilena, aquella que ha logrado sobrellevar las dificultades y desgracias del género desarrollando un oficio maestro con sus manos. Sus piezas forman parte de colecciones del Louvre de París, del Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) de Nueva York y del Museo el Nacional de Moscú, entre otros. No obstante y a pesar de este reconocimiento, el ecosistema productivo de esta tradición está en riesgo debido una multiplicidad de fenómenos adversos. Uno de ellos es el importante abandono por parte de la academia para una adecuada conceptualización y registro de dichas prácticas, relegándolas a un mero problema comercial o de certificaciones patrimoniales. En Quinchamalí podemos encontrar un ejemplo que desborda la tradicional inscripción museística y las distinciones institucionales que generalmente se otorgan a estas producciones, poniendo en evidencia que el discurso patrimonial y sus dispositivos, requieren atender como mayor agudeza y profundidad la escena específica donde acontece esta producción artística, más allá de su condición de souvenir (fig. 8).



Figs. 8. Navarrete, B. (2007). Alfarera Mónica Vielma en su casa-taller bruñiendo guitarreras campanas. Santa Cruz de Cuca, Región del Bío-Bío, Chile.

Una clara muestra de este desborde, es el hecho de que las materias primas que forman parte del paisaje de Quinchamalí —arcilla, limo y tierra amarilla— son indisociables de su caracterización geográfica. Estas fueron escogidas precisamente a partir de las posibilidades formales y la experiencia corpórea que de ellas tuvieron sus habitantes ancestrales. El trabajo colaborativo emprendido por dichas comunidades a través de sus núcleos familiares, de vecinas y amigas, han permitido a las mujeres quinchamalinas continuar la transformación de la tierra desde su estado natural en artefactos simbólicos y utilitarias que exponen y narran esa misma experiencia de transformación.

Apelando al giro interpretativo planteado por Haraway (1995), la técnica utilizada en dicha experiencia la podemos identificar como el arraigo territorial y comunitario mediante el cual se transmite la observación y la práctica que la hacen posible precisamente como un “saber-hacer-situacional”. Una migración de tales prácticas a otras latitudes o desarrollada mediante lógicas productivas completamente ajenas a las condiciones socio-territoriales originales, no sólo desvirtuarían su sentido, sino que además conducirían irremediabilmente a su desaparición. El conocimiento situado es consciente y respetuoso de la lugaridad donde se desenvuelve, más aún si consideramos que es el propio cuerpo de las mujeres alfareras quien vehiculiza

dicho conocimiento de transformación. En palabras de Butler (2017), ellas “ponen su cuerpo” logrando un nosotros que es producido en el preciso instante en que elaboran esa particular alquimia territorial. Por todo ello, la alfarería de Quinchamalí y sus cultoras, es y sigue siendo un verdadero muro de contención frente a los múltiples intentos por modificar sus procesos de trabajo y resultados formales, muchos de ellos alentados por la propia institucionalidad cultural y los discursos disciplinares artísticos

Reconocemos así a la alfarería de Quinchamalí como “conocimiento situado”, entendiéndolo como aquel propuesto por Haraway donde alienta a las feministas a decidirse por una “ciencia del sucesor” –como la llama Harding (Haraway, 1995)– que les permita incluir todo tipo de saberes locales. De acuerdo a la autora, la práctica alfarera de Quinchamalí podemos leerla como “una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones. En las categorías filosóficas tradicionales, se trata quizás más de ética y de política que de epistemología” (Haraway, 1995, p. 321). Esta perspectiva estaría en condiciones de enunciar una objetividad distinta, capaz de encarnar proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos apelando a un sentido de la vista muy diferente al que ha sido ocupado por el militarismo, el capitalismo y el colonialismo (Haraway, 1995).

4. Los bordes del conocimiento situado

Donna Haraway publica *Situated Knowledges*¹¹(1988) como respuesta a *The Science Question in Feminism* de Sandra Harding (1986) quien expuso la necesidad de visibilizar a los colectivos de teóricas y críticas feministas de la ciencia, declarando que sus brillantes y arriesgados trabajos le habían proporcionado modelos ejemplares para sus reflexiones, destacando entre ellas a Margaret Andersen, Elizabeth Fee, Jane Flax, Nancy Hartsock y a la misma Haraway (Harding, 2016). Harding desarrolla la explicación del por qué “la investigación desde una perspectiva feminista puede aportar ideas sobre la naturaleza y vida social que no son posibles desde la perspectiva de la actividad y la experiencia de los hombres” (Harding, 2016, p.9). En el apartado “La unidad de la mano, el cerebro y el corazón en el trabajo artesano” expone el análisis post-marxista de Hilary Rose, sobre la singularidad del trabajo científico de las mujeres, en el sentido de interpretar las formas de investigación como un “trabajo artesano”¹², caracterizado por la unificación de mano-cerebro-corazón característico del trabajo de las mujeres, en vez del trabajo industrializado ligado al trabajo más bien masculino y predominante como formas de aproximación a los objetos de estudio. A su apuesta por una epistemología feminista, Haraway responde con la opción de deconstruir la objetividad masculina y reinterpretar esta diferencia desde una nueva objetividad feminista, que implica la aceptación de múltiples perspectivas de observación y que “trata de la localización limitada y del conocimiento situado” (Haraway, 1995, p. 327). Además, comparte con Harding las ideas de Rose respecto a que “las formas de organización del movimiento de la mujer, a diferencia de las relaciones capitalistas de producción y de sus ciencias, se oponen a la división de las actividades mentales, manuales y asistenciales entre distintas clases de personas” (Haraway, 1995, p. 126). Harding reconoce también previamente la noción de Michel Foucault, tras denominar como “saberes subyugados” a todos aquellos que se encontrasen en el juego del binomio saber-poder. Ciertamente, el contexto estadounidense permitió la emergencia de este tipo de cuestionamientos era muy distinto al de Chile y el del resto de Latinoamérica.

11 El artículo es publicado en *Feminist Studies* (1988) y recogido posteriormente en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991). Londres y Nueva York: Routledge. Edición en español de 1995 como *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, U. de Valencia e Instituto de la Mujer.

12 Perspectiva que vemos replicar por Richard Sennett en *El artesano* del año 2008.

En este sentido, creemos necesario considerar que los textos de Rose, Harding y Haraway fueron precisamente publicados en la era de Reagan (1981-1989), paralelamente al desenvolvimiento de la dictadura de Pinochet (1973-1990). Haraway expone críticamente la condición en que se encontraban las investigadoras mujeres en el contexto político-académico de aquel entonces:

Nosotras las feministas de los debates sobre la ciencia y la tecnología, somos los “grupos de interés especial” de la era Reagan en el enrarecido mundo de la epistemología, donde tradicionalmente lo que tiene la etiqueta de conocimiento es controlado por los filósofos que codifican la ley del canon cognitivo. Por supuesto, un grupo de interés especial es, según la definición reaganiana, cualquier sujeto histórico colectivo que se atreve a desafiar el desnudo atomismo de la postmoderna ciudadanía de la Guerra de las Galaxias¹³, del hipermercado y de la falsedad de los medios de comunicación (Haraway, 1995, p. 314).

Por otro lado, bajo la dictadura chilena se dieron las condiciones para instalar un control totalitario de cualquier producción de pensamiento, así como también el inicio de la implantación de una ideología donde la “racionalidad del capital” está por sobre cualquier otro tipo de pensamiento y/o práctica. Durante este largo período, las universidades, publicaciones y núcleos investigativos estuvieron controlados por el Estado, sumando a las ya masculinizadas formas de investigación –similares a las descritas por Haraway para el caso estadounidense– donde la influencia ideológica militar-católica en favor de las disciplinas de carácter económicos y del derecho, se orientaron primordialmente al control de la vida y la subjetividad del pueblo chileno (Lechner y Levy, 1984). En ese contexto, la mujer fue relegada principalmente a roles domésticos y de cuidado de la familia, donde todo lo alcanzado respecto a aperturas y derechos en los años previos al Golpe, se vio impedido o definitivamente aniquilado. Como señala Brown (2015), Chile fue el “país laboratorio” del neoliberalismo en su máxima expresión, lo que significó una clara desmotivación para el ejercicio de la crítica, la teoría o de los cuestionamientos que ya realizaban Harding y Haraway en los años ochenta. Fueron años donde tanto la acción como la palabra fueron abiertamente censuradas, donde las alusiones al “feminismo” resultaban muy disminuidas; fue una dictadura patriarcal que extendió su hegemonía a través de lógicas militares y eclesiásticas, apostando por la instauración de un modelo de violencia doméstica, formativa y de control económico.

Esta condición administrativa-estatal de la academia, hacía casi imposible pensar en una mujer investigadora, científica o académica a pesar de la existencia de algunas excepciones invisibilizadas. El lugar construido a través del Estado durante esos diecisiete años, facilitaron la consolidación de un discurso que, en la postdictadura, logró finalmente permear todos los sustratos subjetivos y pragmáticos de los/as sujetos/as, controlando cualquier atisbo de resistencia o crítica al modelo. De este modo, asistimos a un profundo legado ideológico en el mundo académico y laboral, donde las mujeres tienen escasos espacios para acceder a verdaderas posibilidades de elaboración de conocimiento.

En el contexto descrito, esta invisibilización también incluyó a las artistas populares del orden periférico a las ciudades y del mundo rural. Podemos afirmar que el corte epistemológico sufrido por el concepto de Arte Popular se encuentra sin duda asociado a la violencia –también epistémica– del Golpe y su empeño por desvincular la noción de pueblo de las expresiones artísticas, con la consecuente desactivación progresiva de dicha categoría. A ello se suma la operación de control territorial, feminización y domesticación de las prácticas, luego de desplazarlas al concepto de manualidades, sustrayéndolas de su inscripción artística, como también

13 El contexto cultural estadounidense de los años ochenta, estaba profundamente influenciado por el mundo del arte cinematográfico donde los temas de la tecnología, el miedo al futuro control de las máquinas seguramente fueron parte de las reflexiones de Haraway en su noción de Cyborgs. La Guerra de las Galaxias (1977), Blade Runner (1982) y Dune (1984) son un ejemplo de ello.

de cualquier estudio histórico-teórico que implicara ir más allá de los discursos pintorescos y nacionalistas. El concebirlas como “asunto de mujeres” desde la óptica patriarcal-militar, fue condición suficiente para subordinarlas a un estado de control y opresión. Este parece ser precisamente el sentido del despliegue institucional que CEMA-Chile y el aparato discursivo del Estado, la Iglesia Católica y la prensa oficial tuvieron para anular su poder político y artístico.

Décadas después, y considerando justamente la crisis del laboratorio chileno, podemos y nos atrevemos a repensar estos asuntos desde otras perspectivas que sean capaces de interpelar a la academia y a los espacios tradicionales del arte. Quizás en la misma sintonía en que Haraway lo confesaba en la década de los ochenta, hoy también vivimos la experiencia de “rencores paranoicos y académicos” (Haraway, 1995, p. 314). Cuestionar la objetividad patriarcal elaborada desde una perspectiva única y masculina, es un asunto clave que podemos compartir con ella desde nuestro presente, visibilizando los conocimientos emanados desde fuera de la hegemonía de las ciencias y humanidades. A partir de lo acontecido entre los años 2018 y 2022 en Chile —el derrumbe de la iglesia católica, la profunda crisis política que nos embarga en un nuevo trance constitucional, la emergencia de un movimiento feminista que identifica patriarcado y neoliberalismo, la revuelta social del 18-O sumada a la pandemia— nos sentimos obligadas a agudizar la mirada y a reinterpretar la noción de pueblo y de lo popular, en vistas a problematizar la invisibilidad sufrida por la conceptualización y las prácticas del Arte Popular.

Advertimos que es el momento de impugnar esta obliteración operada desde la academia, particularmente desde las escuelas de arte, arquitectura y diseño. En este sentido, la noción de “conocimiento situado” es un dispositivo pertinente para impulsar investigaciones interdisciplinarias sobre las prácticas artísticas populares que consideren, por ejemplo, los dominios del Paisaje Cultural, los Bienes Comunes y la Geografía del Género, a fin de comprender los modos en que han logrado sortear las lógicas capitalistas ajenas a la ancestralidad de su hacer, y que descansan en el cooperativismo, la transmisión de conocimiento sin instrucción disciplinar y el cuidado del territorio habitado. En efecto, al observarlas podemos identificar en Chile y Latinoamérica un sinnúmero de ejemplos que han resistido desde los territorios que se encuentran principalmente en la ruralidad o en la periferia de las ciudades (Lehm y Rivera, 2013).

En estas localidades, las mujeres aprendieron a vivir en y del territorio habitado por generaciones, incorporando las dinámicas de sus ancestros mediante la observación del hacer, justamente esta condición ha desembocado como factor gravitante en el movimiento de activistas y promotoras por la defensa del medioambiente en contra del extractivismo.

5. Por una “objetividad-encarnada-feminista”

Con el fin de abordar de qué manera la formulación de Haraway puede resultar pertinente para comprender la especificidad de saberes, más allá del rebajamiento que el discurso académico y el cultural suelen endosarle, nos queremos detener con especial atención en la formulación que ella propone respecto del sentido de la vista. Precisamente, las razones de este rebajamiento obedecería en cierta medida a las lógicas de la visibilidad y de la invisibilidad que resultan inherentes a perspectivas propias de la supremacía masculina (1995). Para ello, propone deconstruir aquella noción de objetividad des-carnada que las caracteriza y que siempre es producida por un sujeto único basada en abstracciones; un sujeto universal que podríamos comparar con el ojo fijo, al cual es necesario contraponer la idea de que “todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida” (Haraway, 1995, p. 327). En este escenario, el descentramiento viene dado por asumir una multiplicidad de perspectivas capaces de proporcionarnos una versión feminista para una nueva objetividad: “comprender de qué ma-

nera esos sistemas visuales funcionan técnica, social y psíquicamente podría ser una manera de encarnar la objetividad femenina” (p. 327). De este modo, la autora nos propone una “objetividad encarnada” muy diferente a la hegemonizada por la ciencia de la perspectiva única con la cual se da inicio precisamente a la modernidad¹⁴.

Con el fin de trascender este modo desencarnado de la visión, Haraway plantea la necesidad de erigir una nueva subjetividad mediante la producción colectiva de conocimiento desde múltiples espacios que dialoguen y creen nuevos significados, al tiempo de involucrar una relación distinta entre los cuerpos:

Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad (Haraway, 1995, p. 326).

De esta manera, el sentido moderno de la vista ha sido utilizado para dar un salto fuera del cuerpo, separando de sí al objeto, observándolo a distancia y advirtiendo que esa “posibilidad de ver” no es otra cosa que la premisa que permite dominarlo. Por lo anterior, podemos advertir que, a diferencia de las comunidades científicas, en las comunidades de las artes populares no hay desplazamientos de paradigmas –en el sentido de Kuhn–, sino más bien encuentros y entrecruzamientos a partir de los cuales emergen perspectivas parciales como lecturas de mundo (Minhot, 2019). Estas emergen desde formas de vidas, ligadas a paisajes y territorios habitados, así, en dichas prácticas podemos reconocer precisamente aquella objetividad encarnada, donde el Arte Popular no es otra cosa que la trama que atraviesa y sustenta dicha encarnación.

En efecto, una de las características de este conocimiento situado del propio Arte Popular, es el hecho de formar parte de un fondo común¹⁵ en el sentido de compartir ciertas características como, por ejemplo, el anonimato de los objetos, la transmisión generacional del oficio, la concepción del tiempo-espacio, la transformación de materias primas provenientes del entorno y la persistencia de las formas. Identificamos en el artista popular un sujeto situado y no universal, una mirada contraria al “ojo ciclópeo” u “ojo del amo” (Haraway, 1995), siempre ubicado en un no-lugar que observa sin ser identificado. Por ello, Haraway insiste en la responsabilidad sobre nuestras prácticas, en la medida en que ocupar un lugar es la práctica clave que da base al conocimiento organizado en torno a la imaginaria de la visión, de la misma manera que están organizados tantos discursos filosóficos y científicos occidentales (1995).

Resulta verosímil entonces, concebir al Arte Popular como una sumatoria de conocimientos situados y a Quinchamalí como un ejemplo de ello, porque los saberes son entendidos como la trama de una persistencia y resistencia. Así, son un ejemplo de reivindicación de una objetividad-encarnada-feminista que articula un sinnúmero de perspectivas parciales cuyo conjunto, lejos de ser una simple sumatoria o mera acumulación, logran constituir una verdadera estructura de enseñanza fuera de los márgenes institucionales.

14 Haraway se refiere al surgimiento del dispositivo de la perspectiva elaborado por Filippo Brunelleschi, entendiéndolo que ese “momento ilustrado” del Renacimiento es el primer paso para la conformación de una objetividad racional única y universal.

15 Noción propuesta por Henri Focillon para este tipo de arte en “Introducción” de Henri Focillon y Sección Primera. AA.VV.; “Definiciones-Orígenes-Generalidades”. Traducción encargada por la autora para fines investigativos. Víctor Rojas Díaz, París, 2018. Texto original: Focillon, Henri et al., (1931) *Art Populaire. Travaux artistiques et scientifiques du I^o Congrès International des Arts Populaires*. Prague MDCCCXXIII. Institut International de Cooperation Intellectuelle. Éditions Duchartre. 15, Rue Ernest-Cresson, Paris. Tome I, Tome II.

Si aceptamos que las luchas sobre lo que es considerado conocimiento desde las “perspectivas racionales” del mundo que nos dirigen y nos condicionan sobre cómo ver (Haraway, 1995), podemos denunciar cómo también desde el “arte” se ha invisibilizado sistemáticamente el hacer que no se encuentran al interior de su perspectiva patriarcal, capitalista y colonialista, en el mismo sentido en que el sujeto kantiano ha definido lo que es o no arte¹⁶.

6. Conclusiones

La mirada única no se reduce sólo a la lógica patriarcal del Estado-Nación. También se reproduce en la mirada urbana con la cual el mundo académico y sus prejuicios metropolitanos desatienden y, en algunos casos, menosprecian a las especificidades de la ruralidad, sobre todo bajo la ideología neoliberal de la imagen país y la innovación, como es el caso de la alfarería de Quinchamalí en Chile.

En este sentido, han sido justamente las feministas académicas quienes han abordado en cierta medida esta problemática, al evidenciar la deuda –entre muchas otras– que el mundo de la historia y teoría del arte mantienen hasta la actualidad con las mujeres, especialmente en lo que respecta a sus capacidades de elaborar categorías de comprensión y conocimiento propias (Mayayo, 2003). Por lo mismo, resulta no sólo pertinente sino también necesario abordar este asunto desde una perspectiva de género, a fin de construir un marco histórico-conceptual que permita una relectura del Arte Popular. Ello requiere conectar esta relectura con aquellas dimensiones que precisamente una lógica del conocimiento situado nos obliga a considerar: las desigualdades sociales, las comunidades invisibilizadas, los espacios geográficos dañados por el abuso extractivista, el uso indiscriminado de los bienes comunes y a la precariedad económica de los cultores populares, entre otros aspectos. Ciertamente, los Estudios de Género y otras disciplinas afines como la Geografía del Género, se han encargado de asumir problemáticas rurales demandando cada vez más un enfoque transdisciplinar, cuestión que reafirma la necesidad proponer nuevas conceptualizaciones para el Arte Popular en esa misma dirección. Siguiendo las reflexiones de Haraway y sumando las de Judith Butler, tenemos la plena convicción de que las disciplinas se requieren unas a otras para volver a pensar críticamente desde la academia. Las densidades históricas interrogadas por las humanidades, hoy en día requieren auxiliarse de otros campos, más aún en un contexto donde las políticas economicistas universitarias propician la competencia, el aislamiento disciplinar y la hiper-especialización de los expertos.

Como señala Butler, es importante aceptar que la universidad se enfrenta a tiempos históricos, y que estos presionan desde los extramuros para que la universidad abra su mente colectiva a un ambiente público (...) es la hora de la crítica del género y el poder¹⁷. Quizás es momento en que debemos preguntarnos, nuevamente, dónde comienzan las humanidades, la economía, el arte, lo social, lo político. Creemos que los planteamientos en que todo se vuelve arte, o todo es político, o todo es económico, nos ha conducido comprender los conflictos socio-culturales desde perspectivas extremadamente estrechas. Por lo mismo, el arte en Latinoamérica y particularmente la categoría de Arte Popular, ha sido profundamente impactada, por no decir derechamente disuelta por un sistema político-económico que ha permeado hasta lo

16 Nuestro asunto propuesto para la reflexión, el del Arte Popular al interior del Arte, al igual que la historia de las ciencias, también puede ser contado como historia de las tecnologías esta vez asumidas como formas de vida, órdenes sociales y prácticas de visualización.

17 Extracto de Conferencia impartida en abril del 2019 en la Facultad de Artes, Universidad de Chile.

más profundo a la subjetividad universitaria, forzando a los investigadores y a sus unidades académicas a ensimismarse en sus disciplinas y a someterse a la más descarnada competencia para sobrevivir. Es necesario leer la complejidad de estas circunstancias a la luz de los conceptos de vulnerabilidad y resistencia que nos proporciona Butler (2018), proponiendo que existe una directa relación entre ambos fenómenos, donde la vulnerabilidad crea las condiciones para ejercer la resistencia, pero no como determinación existencial, sino como un carácter forjado situacionalmente, dependiendo del género, el origen racial y social (Butler, 2018). En este sentido, podríamos reconocer esta misma tensión entre resistencia y vulnerabilidad al momento de reflexionar sobre la adversidad de nuestras propias prácticas universitarias, quizás de manera no muy diferente al modo en que los cuerpos que habitan un territorio y que ejecutan el trabajo artístico popular, aquellos que poseen una capacidad ejemplar de resistir en condiciones vulnerables.

El Arte Popular no sólo necesita ser re-pensado académicamente, sino también considerarse un ejemplo de perseverancia en la transmisión de saberes situados (Sáez, 2018), donde la triada cuerpo-territorio-oficio se despliega en expresiones materiales e inmateriales que enfrentan comunitariamente los embates disolventes del modelo. Los/as hacedores/as son un pueblo, en la medida que practican su resistencia cotidianamente a través del uso de sus cuerpos (Agamben, 2013) protegiendo y sosteniendo el paisaje que los posibilita. El uso de esos cuerpos rurales es quizás más genuinamente soberano –o por lo menos en mucho mayor medida– que los que circulan apresuradamente en la ciudad.

Referencias

- Agamben, G. (2013). *El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo
- Brown, W. (2015). *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Malpaso. Traducción de Víctor Altamirano.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós
- Butler, J. (2018). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y repetición*. Paradiso editores. Traducción de Judith Butler. Introducción de Susana Vargas.
- Ciper Chile (2007, diciembre 12) Mujeres Chilenas 4: Temporeras, eslabón olvidado del modelo económico. <https://ciperchile.cl/2007/12/12/temporeras-eslabon-olvidado/>
- Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Tinta Limón.
- Federici, S.(2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes*. Tinta Limón.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra e Instituto de la Mujer, Universidad de Valencia, España. Traducción de Manuel Talens.
- Harding, S. (1986). *The Science Question in Feminism*. Cornell University Press.
- Harding, S. (2016). *Ciencia y feminismo*. Ediciones Morata. Traducción Pablo Manzano.
- Jara, I. (2011). "Politizar el paisaje, ilustrar la patria: nacionalismo, dictadura chilena y proyecto editorial". *Revista Aisthesis* N°50, 2011, pp. 230-252. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812011000200013>

- Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria. Colección Imagen de Chile. Cormoran. Segunda edición.
- Lago, T. (1958) Revista de Arte. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. N° 11 y 12. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lehm, Z. y Rivera, S. (2013). *Lxs artesanxs libertarixs y la ética del trabajo*. Buenos Aires: Tinta Limón y Madreselva.
- Lechner, N. y Levy, S. (1984) *El disciplinamiento de la mujer. Notas sobre la vida cotidiana III*. Material de discusión N° 57. FLACSO
- Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres, historia del arte*. Ediciones Cátedra.
- Minhot, L. (2019). "Ontología y feminismo". Revista EMConstrução. Archivos de epistemología histórica y estudios de ciencia. N° 5, pp. 50-58. <https://doi.org/10.12957/emconstrucao.2019.40985>
- Montecino, S. (1986). *Quinchamalí. Reino de mujeres*. CEM.
- Nogué, J. (2014). "Sentido del lugar, paisaje y conflicto", en Geopolítica(s), 2014, vol. 5, núm. 2, pp. 161-162. https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2014.v5.n2.48842
- Ostrom, E. (2015). *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica. Traducción y revisión técnica Leticia Merino Pérez.
- Sáez, B. (2018). "Saberes situados". Revista digital Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason N°60, 2018, pp. 93-108. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.1198>
- Salazar, G. (2019). *Patriarcado mercantil y liberación femenina (Chile, 1810-1930)*. Debate.