

Tralka

[Culturas en Digital] Una revista para descentrad@s

Sabores del Abate Molina:
**Chef Rubén Tapia investiga
en la cocina del siglo XVIII**

Festival Vórtice:
**Dos íconos del periodismo
musical se reúnen en Talca**

En esta edición

p.4-13 >> “Hay que volver a una cocina respetuosa y conciente...”

/ Mauricio Lorca - Eduardo Bravo

p.14-15 >> **La capacidad de errar en la cultura del éxito** / Pablo Concha Ponce

p.16-19 >> **El diario de viaje del escultor Francisco Gacitúa**

/ Guillermo García

p.20-25 >> **Dos íconos de la crítica musical mundial se reúnen en Talca**

/ Nadia Catalán Ibarra

p.26-27 >> **Volver a mirar juntos** / Felipe Saldaño

p.28-29 >> **El conde del Maule en la configuración urbana de Talca a fines del siglo XVIII** / Gonzalo Olmedo Espinoza

p.30-33 >> **Talca, representaciones y transformaciones tras el terremoto del 1928** / Andrés Maragaño Leveque - Pablo Lertora Palomino

p.34-37 >> **Las cicatrices de la modernización urbano sanitaria de Talca**
/ Samuel García-Oteiza

p.38-41 >> **Arte, territorio y comunidad en el Maule** / Iván Palomo

p.42-43 >> **Música desde el fin del mundo** / Juan Miguel San Cristóbal

p.44-45 >> **El eterno retorno del anillo: Das Rheingold (2026)**

/ Cristián Díaz O’Ryan

p.46-49 >> **Más de cien años de modernismo brasileño** / Marco Díaz

A propósito del recetario del Abate Molina:

¿Por qué es tan relevante el patrimonio alimentario?

La alimentación no solo es la preparación de platos, sino también un sistema ideológico y material que es sinónimo de identidad y pertenencia cultural.

El patrimonio alimentario es el complejo entramado de ingredientes, conocimientos, prácticas, técnicas, valores y representaciones gastronómicas que de generación en generación es transmitido y que concierne el qué, cuándo, cómo, con quién y por qué se come en una determinada comunidad. Es decir, la alimentación no solo es la preparación de platos, sino que también un sistema ideológico y material que es sinónimo de identidad y pertenencia cultural.

En este sentido la residencia para la creación del chef Rubén Tapia en la Universidad de Talca, tiene por objetivo reinterpretar el recetario del sabio naturalista maulino Juan Ignacio Molina (1740-1829) mediante un menú (entrada, plato principal y postre) y una receta original e inédita. La residencia se llevó a cabo durante 12 días del mes de agosto de 2026 donde el chef investigó en fuentes

bibliográficas e identificó los insumos alimentarios de la región del Maule inspirado en el recetario del Abate Molina. El abate cocinero Juan Ignacio Molina o el Abate Molina (1740-1829) fue un sacerdote jesuita considerado el primer científico chileno. Nació en la hacienda Huaraculén, en Villa Alegre, Linares, el 24 de junio de 1740. Se educó en la Compañía de Jesús y demostró un interés temprano por la naturaleza y la geografía de Chile central. Su vida dio un giro drástico con la expulsión de la orden jesuita de los dominios de la Corona española en 1767, que lo obligó a abandonar Chile y exiliarse en Bolonia, Italia, hasta su muerte en 1829. A pesar de su importancia intelectual, Molina es una figura poco conocida. Para redescubrir y valorar su figura, se apela a una faceta poco conocida del Abate para emprender un ejercicio creativo que se

traduce en un doble ejercicio de patrimonialización. Por un lado, se aumenta la carga simbólica de su figura interpretando recetas de cocina, escritas por él principalmente en italiano y francés. Por otro, se destaca el patrimonio alimentario regional mediante la creación de un menú inspirado en su obra y los alimentos presentes en ella como los quesos de Chanco, las humitas y la chuchoca, mariscos como los locos y las jaibas y algas como el luche y el cochayuyo. El legado gastronómico del Abate Molina, materializado en su detallado recetario, lo configura como un intermediario cultural que fusionó la curiosidad científica con la vida doméstica. Sus manuscritos ilustran la confluencia de su formación chilena, que es evidente en la descripción de productos nativos, y la sofisticada cultura gastronómica italiana y francesa.

Chef Rubén Tapia investiga en el dispensario regional del Abate Molina:

“Hay que volver a una cocina respetuosa y conciente...”

“Si no entendemos nuestra cultura alimentaria, hay muchas cosas que no vamos a entender de nuestra sociedad”, dice el prestigioso investigador del patrimonio culinario quien se embarcó –inspirado por el recetario del Abate Molina– a documentar y reinterpretar un plato en honor al naturalista.



Mauricio Lorca
Director Proyecto de Creación
“Los sabores del Abate Molina”



Eduardo Bravo Pezoa
Editor Tralka

¿Qué opinión tiene del Abate Molina en el sentido de compartir con él en este proyecto de investigación del patrimonio gastronómico regional?

“Yo guardo la proporción, el Abate Molina que es uno de los grandes intelectuales del siglo XVIII, entonces yo creo que ahí hay una diferencia evidente, pero sigue siendo la misma geografía, aunque este país ha cambiado enormemente. Yo creo que la mirada que él tuvo es que nosotros teníamos un dispensario gigantesco en lo alimentario, que sí, siempre se aprovechó...”

¿Ahora está en desuso ese dispensario?

“Sería faltar a la verdad afirmar que está olvidado, que recién ahora se está redescubriendo. Nosotros ahora reconocemos prácticas que fueron de toda la vida de nuestras culturas, de los pueblos originarios, de los pueblos prehispánicos, hay un montón de elementos que se mantienen en las culturas o en los territorios que hay en el Maule, sobre todo centrado en el Maule interior. Yo creo que es interesante volver a poner sobre la mesa todos estos elementos, que se hable y que además

se tome conciencia, sobre todo en estos momentos en los cuales hemos descuidado mucho la relación del hombre con la naturaleza, hemos abusado de ella, y no se mantiene esta relación de respeto que sí la tenían todos nuestros pueblos originarios, lo cual significaba respetar los periodos en los cuales la tierra descansa, la tierra produce, el ciclo natural de nuestros animalitos. Recuerden, por ejemplo, que hay periodos en los cuales se reproducen, que no se pueden consumir. Entonces el ser humano quebró eso y yo creo que hay que volver a recuperarlo, hay que volver a tener una cocina conciente, como la llaman algunos. Ser conciente y responsable de lo que uno quiere consumir como alimento. Y en ese sentido lo que hizo el Abate es poner todos estos elementos encima de la mesa que 250 años después algunos cocineros como yo tienen la responsabilidad de difundir, preservar y cuidar”.

¿Cómo es el cocinero Rubén Tapia en esta labor que asume de investigador del patrimonio culinario regional?

“Yo aparezco en la vida como cocinero, bien contemporáneo, haciendo hartos cambios y, de a poco, voy descubriendo que la cultura, nuestro patrimonio cultural alimentario, es muchísimo más valioso que inventar un plato. Y ahí comienza toda esta actividad, partiendo por el tema de los mercados de caldillos y cazuelas, que creo que es súper importante. No por la feria, sino porque descubrimos la diversidad, variedad y calidad de nuestras sopas. Y las sopas son transversales a todo Chile porque comemos sopa en la Isla de Pascua, en la Antártica, en Punta Arenas, en todo nuestro país consumimos sopa. Y creo que eso ayudó a que la gente, y sobre todo al mundo de los cocineros, tomaran mayor conciencia de lo que había”.

¿Cómo ve la faceta de cocinero internacional de la Abate Molina en el sentido que mezcla la tradición ítal-francesa con los alimentos chilenos? El Abate va

“recordando desde el estómago”, citando a Walter Hanisch. Desde su destierro en Bolonia del siglo XVIII, escribe las recetas con los alimentos que consumió en Talca, en la costa chilena, en Villa Alegre... ¿Será nuestro primer cocinero internacional?

“Ah, yo creo que sí, indudablemente. El Abate Molina sería el primer cocinero internacional de Chile, y por una razón que yo recién en la conversación previa se los había dicho. Es el primero que valora todo el aporte que hace la cocina francesa y que ayuda a fundir muy bien con la cocina italiana. El aporte que significó que los franceses fijaran un marco de regulación de los cocineros a través de un libro que es fundamental, que es la guía culinaria que hace Auguste Escoffier, a comienzos de 1900. Ese libro es el resultado de varios otros, que inclusive el Abate Molina nombra. Marie-Antoine Carême, que es un gran cocinero francés y que finalmente se plasma en este libro que sienta las bases de la cocina internacional para todos los cocineros. El Abate Molina leyó ese código y lo supo entender perfectamente y aplicar. Como bien tú decías, cocinar desde la memoria, cocinar desde la memoria gustativa, de la memoria familiar, tiene que ver con lo que él llevó a Italia y que se plasmó en varias de las recetas que Walter Hannisch recoge en su libro y otras que están en el Archivo Nacional y que trajo Benjamín Vicuña Mackenna”.

¿Cómo funciona este investigador de la gastronomía, cómo reinterpreta?

“En el aspecto estético busco que el plato sea bonito, cuando uno hace una birraña, que la birraña en el fondo es una mezcla de piures frescos con ulte y con la salsa verde que hemos conocido toda la vida, no hay mucho que intervenir porque ese sabor, el abate habla de los piures desde la misma forma que ahora se consumen. Hay recetas en la cocina en Chile que no han cambiado en dos siglos, seguimos comiendo piures con salsa verde, seguimos comiendo los locos de la misma forma, los picorocos se sacan



Mote seco.



Fotografías del Mercado de Cauquenes: Pamela Rodríguez.



igual, se consume el caldo. No hay una mayor variación de lo que se ha cambiado como técnica y eso es súper potente. Y la receta italiana, que es algo que yo creo que hay que aprender y que a mí me cuesta mucho con los cocineros más jóvenes, que sean respetuosos de la cocina tradicional, que no le agreguen cosas, que no le cambien elementos, que no ocupen otras técnicas, porque en el fondo la idea es que las recetas se mantengan exactamente iguales y no por un tema de ser talibán, sino que yo creo que hay que respetar lo que siempre se ha respetado y se ha hecho. Lo demás es innovación, pero la innovación sin respeto por nuestra tradición y por nuestra cultura no tiene ni un sentido, no llega a ninguna parte”.

¿En qué momento de la residencia de creación ve surgir su propio menú y receta original?

“Nace bien de a poco. A medida que iba leyendo, iba anotando algunos detalles. Y al final tenía tantas cosas anotadas que dije, no podemos hacer un menú con todo esto. Entonces, lo que hice fue ir decantando, diciendo qué es lo que más representa y qué es lo que más vincula. Por ejemplo, hay un plato que tiene queso de cabeza, y el queso de cabeza es algo muy popular en Italia y también es muy popular en Chile. Es cierto que los chanchos llegan hace 400 años con los españoles, pero ya es parte de la cultura popular que tiene este país. La muerte del chanco y los productos que se obtienen. Y este queso, que se llama queso de chanco, o queso de cabeza de chanco, es algo que se ha mantenido con la misma receta hasta el día de hoy. Entonces, es interesante que el italiano también tiene casi exactamente, con pequeñas variaciones, la misma preparación”.

¿El queso, esta vez de Chanco, por ejemplo, cómo interviene como elemento distintivo dese la Colonia hasta nuestros días?

“Bueno, nosotros tuvimos la posibilidad de ir a Chanco durante esta investigación, a la quesería y

lamentablemente el queso que el Abate Molina a fines del siglo XVII, que pudo probar y que conoció en el Maule no es el que existe ahora. La razón, básicamente, es porque las cabras que se usaron en su tiempo no se adaptaron a la condición geográfica ni climática y finalmente se comenzó a producir solamente con leche de vaca. Entonces, obviamente eso cambia, cambia todos los aspectos, pero yo creo que es el nombre el que se mantiene. Y otra cosa, igualmente las vacas pastan y se alimentan de un pasto costero que es muy salado, no es el normal del interior, digamos. Creo que, al famoso Queso de Chanco, que identifica tanto al Maule, no le hemos sacado el partido que corresponde. Creo que está muy abusado por la industria y que no tiene el lugar que debiera como un producto estrella de la cocina de la región del Maule”.

¿Cómo ve la colaboración entre un chef investigador patrimonial, que eres tú, y la academia? ¿Qué rol piensa que debiesen cumplir las universidades, en este caso la Universidad de Talca, en la investigación y la generación de nuevo conocimiento sobre nuestro patrimonio gastronómico?

“Creo que es importante que la academia se involucre, se vincule profundamente con el patrimonio alimentario porque la alimentación es transversal a nuestra cultura. Abarca desde el derecho hasta la arquitectura, desde el patrimonio cultural y la educación. Es súper transversal, por lo consiguiente se topa en un montón de elementos que la academia trata en profundidad. Si no entendemos nuestra cultura alimentaria, hay muchas cosas que no vamos a entender de nuestra sociedad. Entonces es relevante y creo que cumple un rol. Yo lamento haber hecho el libro del patrimonio alimentario 22 años después de que se propuso hacerlo, cuando aquí la universidad perfectamente podría haberlo hecho hace 30 años atrás. Aunque nunca es tarde, creo que hay mucho todavía por investigar. Yo

siempre pongo el ejemplo, en este caso, de que me tocó dirigir el equipo de levantamiento del libro patrimonio alimentario en la región del Maule. El libro tiene 150 preparaciones, recetas y productos patrimoniales. Quedaron como 200 afuera del libro y nosotros pensamos que no investigamos ni un tercio de lo que tiene la región. Entonces, guardando la proporción, faltan dos tercios por lo que aún hay conocimiento que está guardado, que todavía alguien necesita contar, que se transmita, que se registre, porque el registro no puede seguir siendo oral, de esa forma las recetas, las preparaciones, van a desaparecer. Entonces creo que ahí la academia tiene el desafío de generar más material audiovisual, más libros y, además, por ejemplo, yo creo que también tiene un rol fundamental en convocar a la sociedad a que, hable y converse sobre el patrimonio. Eso es importante. Yo creo que la universidad es un espacio donde nosotros necesitamos reflexionar sobre nuestra cultura”.

“En una ocasión le dan una comida a la española, cuyo menú es el siguiente: ... Papas con mucha pepitoria de ají, zapallos y madi. Acompañado todo de un cántaro de chicha. ... y los inevitables platos de charquicán y porotos.”

Walter Hanisch, El Arte de Cocinar de Juan Ignacio Molina.

Un cocinero ilustrado

El científico naturalista Juan Ignacio Molina (Maule, Chile 1740 - Bolonia, Italia, 1829) fue expulsado por el rey Carlos III de las colonias americanas, junto a la Compañía de Jesús, en 1767. Instalado en Europa, en la Universidad de Bolonia, además de anticiparse a la teoría de la evolución de Darwin, fue citado por Kant, e instaló un primer conocimiento de Chile en Europa con su obra “Compendio de la Historia Natural y Civil del Reino de Chile, 1776”, fue pionero en documentar y valorar la cocina chilena. Destacó productos y técnicas autóctonas, comparándolas con las europeas. Su obra hoy sirve como referencia para difundir la gastronomía del Maule reforzando la importancia de la transmisión oral y familiar de la cultura culinaria.

“El arte de cocinar de Juan Ignacio Molina”

A pesar de la importancia intelectual de Molina, que en 2029 se conmemorarán los 200 años de su muerte, su figura en la actualidad es poco conocida. Por eso, como forma de redescubrir y valorar su aporte, apelamos a una faceta poco conocida del Abate y al paradigma del patrimonio cultural alimentario, se emprender un ejercicio creativo con un doble objetivo patrimonializador –entendiendo la patrimonialización como un proceso de aumento de la carga simbólica de ciertos elementos sean culturales o naturales–. Por un lado, revitalizar la figura del Abate Molina mediante sus inclinaciones gastronómicas cotidianas y, por otro, poner en valor el patrimonio alimentario regional mediante la renovación de las narrativas. Por ejemplo, por medio de la creación de un menú inspirado en su obra y los documentos que con posterioridad se han escrito sobre la misma, principalmente, “El arte de cocinar de Juan Ignacio Molina” de Walter Hanisch (1976).



“El inventario de hortalizas alcanza a veinte plantas, que son las siguientes: el ajo blanco y rojo, los puerros, la endibia o escarola, la achicoria, las acelgas, los rábanos, las berzas o coles, el apio (selleri), los cardos, la capuchina (capuccini), el hinojo, las judías o porotos, los cocomeri o cedroni, los melones, las coliflores, el brecol o brocoli (broccoli), que es una variedad de la col común, los espárragos, las alcachofas y las alcaparras (capperi)”.

Walter Hanisch, El Arte de Cocinar de Juan Ignacio Molina.



Residencia de Creación

La residencia de creación del chef Rubén Tapia en la Universidad de Talca tuvo por objetivo reinterpretar el recetario del sabio naturalista maulino Juan Ignacio Molina mediante la creación de un menú (entrada, plato principal y postre) y la elaboración de una receta original e inédita.

La capacidad de **errar** en la cultura del éxito

Reconocer un error no significa justificarlo ni eludir la responsabilidad profesional. Por el contrario, supone asumirla desde una ética del cuidado, donde la reflexión crítica y el compromiso con el aprendizaje permanente ocupan un lugar central.



Dr. Pablo Concha Ponce
Facultad de Psicología
Universidad de Talca

Errare humanum est, reza un conocido proverbio latino que reconoce una cualidad inherente a nuestra especie: la capacidad de errar. Lejos de ser una debilidad, esta condición ha sido una de las principales fuerzas que han permitido nuestra adaptación y supervivencia. En un mundo donde los instintos no bastaban para enfrentar los desafíos del entorno, aprendimos a explorar, equivocarnos, corregir el rumbo y transformar el error en una fuente permanente de aprendizaje y evolución. La psicoterapia, como toda creación humana, no escapa a esta realidad. Está hecha por personas y para personas. No resulta extraño, entonces, que quienes ejercemos este oficio también nos equivoquemos. Errar en psicoterapia no constituye, por sí mismo, una señal de incompetencia; es una expresión de la complejidad inherente al encuentro terapéutico y de la incertidumbre que acompaña todo proceso de cambio. Lo verdaderamente relevante no es la ausencia de errores, sino la capacidad de reconocerlos, comprenderlos y aprender de ellos. Errores en psicoterapia: Reflexiones y aprendizajes desde la práctica clínica, publicado por Ediciones Morata, surge precisamente de

innumerables conversaciones entre quienes participamos en esta obra. Conversaciones atravesadas por una pregunta tan simple como desafiante: ¿de qué manera nuestros errores pueden ayudarnos a convertirnos en mejores terapeutas? Esa inquietud dio origen a este libro, concebido no como un ejercicio de autocrítica, sino como una invitación a pensar la práctica clínica desde la honestidad, la reflexión y el aprendizaje continuo. Parte del problema reside en la imagen que, muchas veces, construimos durante nuestra formación profesional. Con frecuencia se transmite la idea —explícita o implícita— de que un buen terapeuta es aquel que no se equivoca, que siempre sabe qué decir, qué preguntar o cómo intervenir. Esta representación, además de ser irreal, favorece que el error se viva con culpa, vergüenza o silencio. La cultura del éxito, que premia la perfección y sanciona la falibilidad, termina por dificultar una relación más compasiva y reflexiva con nuestra propia práctica.

ÉTICA DEL CUIDADO

Reconocer un error no significa justificarlo ni eludir la responsabilidad profesional. Por el contrario, supone asumirla desde una ética del cuidado, donde la reflexión crítica y el compromiso con el aprendizaje permanente ocupan un lugar central. La autocompasión no reemplaza la responsabilidad; la hace posible, porque permite observar nuestras limitaciones sin quedar paralizados por ellas. También es necesario reconocer que muchos errores pasan inadvertidos. No siempre obedecen a negligencia o descuido, sino, en ocasiones, a sesgos, automatismos o a la ausencia de

espacios donde podamos revisar nuestra práctica de manera crítica y segura. Por ello, cultivar una actitud reflexiva implica detenerse, revisar cada caso, cuestionar nuestras certezas y mantener la disposición permanente de seguir aprendiendo. Cuando un error es reconocido, comprendido y, cuando corresponde, reparado, puede convertirse en una poderosa oportunidad de crecimiento. Nos invita a revisar nuestros supuestos teóricos, nuestras reacciones personales y nuestras formas de intervenir. Nos ayuda a desarrollar una práctica más sensible, reflexiva y situada. Incluso, cuando el reconocimiento del error puede compartirse de manera ética y cuidadosa con la persona consultante, este acto puede fortalecer la alianza terapéutica y modelar una forma saludable de relacionarse con la propia falibilidad. Este libro no pretende establecer un catálogo definitivo de errores ni ofrecer reglas universales sobre lo correcto o lo incorrecto en psicoterapia. Cada autor y autora reflexiona, desde su experiencia clínica y desde el diálogo con quienes ha acompañado, acerca de aquello que considera un posible error en su práctica. Si bien las teorías y los modelos orientan nuestro trabajo, la realidad clínica siempre desborda cualquier manual. Por ello, además de describir situaciones complejas, cada capítulo incorpora las reflexiones de sus autores y propone alternativas sobre aquello que hoy harían de manera diferente. Creemos que ese ejercicio de transparencia constituye uno de los principales aportes de esta obra. No solo compartimos nuestras decisiones clínicas, sino también las dudas, emociones, incertidumbres y aprendizajes que las acompañaron. Mostrar cómo pensamos es importante;



mostrar cómo aprendemos de aquello que no resultó como esperábamos puede ser aún más valioso. Esperamos que este libro sea de utilidad tanto para quienes comienzan a formarse como terapeutas como para profesionales con años de experiencia, así como para todas las personas que trabajan en salud mental. La experiencia no elimina la posibilidad de equivocarnos; simplemente transforma la manera en que aprendemos de nuestros errores. Finalmente, conviene recordar que no todos los errores nacen exclusivamente de decisiones individuales. Muchos se producen en contextos institucionales complejos, bajo condiciones laborales exigentes o dentro de modelos formativos que privilegian las respuestas por sobre las preguntas. Pensar los errores también implica mirar esos contextos y promover culturas profesionales donde sea posible reflexionar, supervisar y aprender colectivamente. Con estas páginas queremos abrir una conversación que, durante demasiado tiempo, ha permanecido en silencio. Ojalá este libro invite a mirar la práctica clínica con mayor honestidad, curiosidad y humanidad. Porque, después de todo, aprender de nuestros errores es también una forma de cuidar mejor a quienes confían en nosotros. Les damos la bienvenida a este recorrido.





El diario de **viaje del** escultor Francisco Gazitúa

Fue calderero y enfierrador en construcciones. Hizo escaleras de caracol, suelos de piedra, mesas de madera, lápidas funerarias, fuentes ornamentales, rejas y portones forjados, lámparas y bancas en las plazas (...) Pero ante todo ha sido un profesor y noble maestro, por décadas. En vez de triunfar en Nueva York o en Berlín, lo hizo (decidió hacerlo) en Pirque, su paraíso perdido, mirando la cordillera de los Andes y alimentando sus caballos.



Guillermo García
Editor

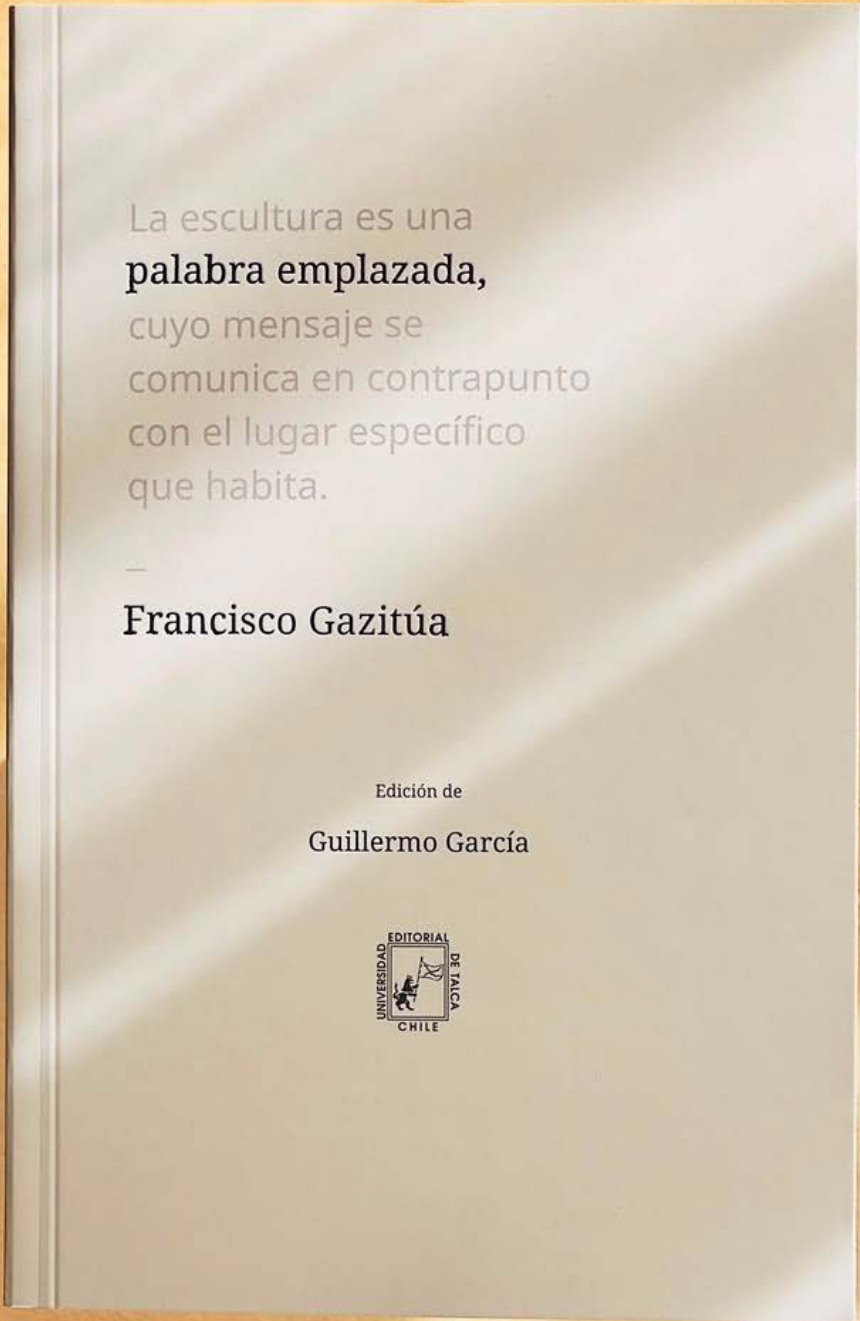
Estos textos, pertinentemente desprovistos de imágenes o ilustraciones, constituyen el diario de viaje del escultor Francisco Gazitúa. En ellos se condensan sus ideas de artista local, ajeno a esos rígidos casilleros que el “mundo del arte” insiste en imponer. Su obra, ligada a las montañas, a las rocas y a los inmensos glaciares, está conectada también con la flora, con la fauna y con el ser humano. Es poesía que se transmite de forma oral y es también una música ancestral que aflora en cada poro del territorio. Gazitúa se aparta, escapa de los curadores y

de las vanguardias. Los conoce —y mucho—, pero él se sitúa en otro plano y opta por no entrar a esa guerra espuria. Los escritos que aquí presentamos son entonces los dictados de un capitán de barco, que en soledad cruza el estrecho de Magallanes en pleno invierno, con las olas y el viento azotando la embarcación. Son el testimonio de un náufrago que antes de morir les regala a los jóvenes y a las nuevas generaciones un grito de esperanza: ¡La escultura existe! La escultura es el arte que moldea la materia y tiene el último encargo de detener el tiempo, para así señalar hechos tras los cuales no se puede seguir viviendo. Por lo mismo es una disciplina que tiene siempre los pies en la tierra, una porfiada reconexión con el lado material de lo humano. Las primeras marcas culturales del hombre en el paisaje fueron las del escultor. Francisco lo sabe, y en estos papelitos que recopiló mientras calentaba el fuego en la fragua lo explica con un cariño y una generosidad a toda prueba. Francisco Gazitúa fue calderero y

enfierrador en construcciones. Hizo escaleras de caracol, suelos de piedra, mesas de madera, lápidas funerarias, fuentes ornamentales, rejas y portones forjados, lámparas y bancas en las plazas. Fue santero y retratista en bustos de bronce. También ebanista, cesterero y soldador. Pero ante todo ha sido un profesor y noble maestro, por décadas. En vez de triunfar en Nueva York o en Berlín, lo hizo (decidió hacerlo) en Pirque, su paraíso perdido, mirando la cordillera de los Andes y alimentando sus caballos. Durante años ha seguido el camino de Rodin, trabajando a su manera insustituible una escultura que nace desde adentro hacia afuera, y que muestra en la superficie la actividad de las fuerzas internas generadoras de su forma. Es un ser de excelencia, respetado y admirado. Un iluminado, un amigo de sus amigos. Al igual que el poeta Jorge Teillier, si su voz dejara de escucharse, habría que pensar que la montaña habla por él, con su lenguaje de rocas.



Guillermo García, Francisco Gazitúa y Federico Assler.





Santi Carrillo y Marisol García:

Dos íconos de la **crítica musical** mundial se reúnen en Talca

Fortalecer la identidad musical del Maule es la provocación que nos hace el Festival Vórtice los días 27, 28 y 29 de agosto. Talca se convierte en epicentro de circulación sonora, permitiendo que músicos, productores, gestores culturales y sellos expongan sus obras y refuercen sus redes de colaboración.



Nadia Catalán Ibarra
Estudiante de Periodismo
Universidad Autónoma

Santi Carrillo y Marisol García viajaron desde España y Santiago respectivamente para reunirse a conversar de música y de industria cultural en Talca. Son los invitados centrales del Festival Vórtice que se desarrolla por estos días en puntos estratégicos de la capital de la región del Maule.

La destacada periodista musical chilena y el famoso director de la revista Rockdelux confluyen mañana viernes 28 de agosto a las 11:00 horas en el aula magna del campus Alameda de la Universidad Autónoma de Chile frente a estudiantes, profesores y artistas emergentes. Se trata de dos gigantes conversando de rock, de pop, de sellos y también de silencio, tema atingente de la periodista Marisol García en su reciente libro “(No) se escucha. Silencios, pausas y acallamientos de la música en Chile”, Ediciones Overol, 2026. Su participación como apertura de

Vórtice, o más bien, una clase magistral, potenciará la reflexión crítica hacia la industria y memoria discográfica frente a una era controlada por la inmediatez y los algoritmos. De la conversación entre ambos (que publicaremos en extenso en el próximo número de revista Tralka, media partner del evento) se espera comprender la mirada internacional sobre la evolución, los desafíos y el rol que enfrenta el universo musical a las nuevas tecnologías. Sin embargo, ¿por qué es relevante la mirada periodística en entornos sonoros? Porque busca construir un relato amplio, con peso teórico de personas que conocen sobre la puesta en escena. De Santi Carrillo quizás poco se conozca hoy en Talca, periodista y crítico musical español, es director de una de las revistas (Rockdelux) más importantes del periodismo musical iberoamericano y mundial. Su propuesta se basa en el análisis, la crítica y la selección del contenido musical. Además, gracias a su larga trayectoria, ha sido testigo de diversas transformaciones tanto en modelos de negocio como en el consumo de prensa y también en el ecosistema digital, características que lo convierten en un referente dentro del periodismo musical.

Por otro lado, Marisol García, periodista e investigadora especializada en música popular chilena, plantea que las

canciones, más allá de ser un medio para la entretención del individuo, pueden revelar sentimientos, pensamientos e incluso vivencias de una sociedad en fragmentos de la historia. Convirtiéndose en un referente del periodismo musical chileno al transformar la música popular en fuentes periodísticas para la investigación de la historia, la política, la memoria y la identidad cultural de un país.

JAVIERA ELECTRA

El encuentro será inaugurado por **Javiera Electra** en el Centro de Extensión de la Universidad de Talca a las 20:00 horas del jueves 27 de agosto. Es una artista que representa la creación contemporánea chilena que mezcla identidad, territorio, memoria, performance y experiencias sonoras, características que comienzan a proyectarse internacionalmente, siendo inspiración para quienes se adentran en el mundo del arte. Entre conversatorios sobre el mundo sonoro, herramientas para el desarrollo y las presentaciones de bandas regionales como: Electric Scape, Cochebomba, Miedos de Prensa, The Sonoramas, entre otras; la instancia aspira a ser el primer evento anual de canciones del Maule, potenciando así a Talca como un nuevo centro cultural dentro del ecosistema musical en Chile.

UN POCO MÁS SOBRE VÓRTICE

El origen del nombre no es mera casualidad, es la respuesta a la fascinación sonora y visual. Para su productor, Marco Díaz, los surcos de un vinilo y los vórtices son parte de una misma geometría que atrapa, gira y succiona hacia un centro en el que todo confluye. Desde aquella fuerza centrípeta nació la idea de crear un motor para la creación musical de la región.

¿Cuál es el problema que busca resolver Vórtice dentro de la Región del Maule?

“En la región hay mucho talento; una de las grandes problemáticas de las bandas regionales es no contar con espacios idóneos para exponer sus trabajos. Además, la ausencia de circuitos que permitan estabilidad en las relaciones entre artistas e industrias es un problema en la construcción cultural, no solo local, sino nacional y tal vez latinoamericana. Vórtice tiene como objetivo ser parte del calendario anual dentro de la industria musical chilena, para construir un espacio virtuoso para artistas emergentes y un relato que descentraliza los procesos artísticos del país”.

En tiempos de digitalización, parece imprescindible activar los espacios públicos, por lo que surge la duda: ¿cómo se vincula el evento con la era de la digitalización?

“Entendemos que hoy en día estamos en una era digitalizada; negar que existe inteligencia artificial es simplemente ser un poco necio. Más allá de conclusiones que yo pueda plantear, creo que es parte de lo que se va a reflexionar dentro del Festival Vórtice. Se debe entender que estos elementos tienen que dialogar para comprender cómo la música tradicional está siendo influenciada por los procesos digitales”.

¿Cómo definirías el Festival Vórtice?

“Me suena muy atractivo que Vórtice sea un encuentro alrededor de la música; en definitiva, es el tipo de instancias que construye y potencia el relato musical futuro de la región; por lo tanto, se percibe como una ganancia en aspectos artísticos”.

Festival Vórtice

Enriquecer a la Región del Maule desde su propia identidad sonora es la apuesta que busca consolidar Vórtice. Durante tres días, Talca no será espectadora de la industria; se convertirá en la protagonista de la escena musical que promete conectar la trayectoria de artistas y conocedores del mercado de la música. Más allá de servir como vitrina para bandas regionales, Vórtice sienta las bases para ser un circuito en el centro del país: instancia propicia para que el pensamiento crítico, la creación y la memoria dialoguen pese a las tensiones del presente.

Vórtice no será solo un mercado o un escenario, sino un espacio pensado para la reflexión, la circulación, la creación y el encuentro que, como afirma Gilles Deleuze, “un encuentro es una captura recíproca, un devenir conjunto que inventa algo que ninguno poseía antes”.



Javiera Electra se presenta este 27 de agosto en el Centro de Extensión Utalca.



El cine nos reúne y habilita una conversación interna:

Volver a **mirar juntos**

A doce años de su nacimiento en Linares, Festival Felina prepara una nueva edición con foco en públicos, territorios y creación juvenil.



Felipe Saldaño
Director Festival de Cine Felina

Ir al cine no es simplemente mirar en una pantalla más grande. Se trata más bien de restaurar un rito que la tecnología no ha logrado desplazar completamente: entrar a una sala oscura, suspender la dispersión cotidiana y permitirse sentir emociones junto a otras personas.

En ese gesto hay algo colectivo e íntimo: el cine nos reúne y habilita una conversación interna. Esa búsqueda ha estado en el corazón de Felina desde su nacimiento en Linares, en 2015, cuando partimos con más convicción que recursos. Desde entonces, el festival ha crecido en cobertura territorial, públicos y alianzas, aunque no siempre de forma lineal. En 2020 -en plena pandemia- probamos una plataforma online y nos preguntamos qué sentido tenía un festival cuando la sala estaba suspendida. Trabajamos con cariño y orgullo de equipo, pero los resultados en materia de asistencia fueron poco menos que satisfactorios. Esa experiencia nos dejó una lección de humildad sobre el valor irremplazable del encuentro presencial. Cuatro años después, celebramos

nuestros primeros diez años con una edición internacional llegando a más diez comunas con más de cuarenta actividades entre funciones, talleres y conversatorios. Fue la versión más exigente hasta entonces, y nos confirmó que Felina ya era una práctica cultural sostenida en el Maule.

CREACIÓN ESCOLAR

En este 2026 nace otro momento importante: por primera vez el festival se abre de manera decidida a la creación escolar, en una edición financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual. Inauguramos una sección llamada “Miradas Jóvenes del Maule” pues queremos acercarnos a los universos de los jóvenes de la región: conocer sus esperanzas, inquietudes,

afectos y ficciones más libres. Buscamos que esta nueva franja sea un lugar de libertad, donde los estudiantes puedan ensayar una voz propia y sentir que sus imágenes merecen ser vistas. En este marco, la inteligencia artificial aparece como una pregunta inevitable, y la verdad es que no queremos abordarla desde el dogma: Hoy creemos que puede ser herramienta y pregunta crítica. Probablemente nuestra mirada irá cambiando a medida que esa revolución se siga desplegando, pero hay algo que al menos por ahora, nos parece claro: la IA no reemplaza la humanidad de quien mira, recuerda, duda, decide y crea. Felina 2026 se realizará del 6 al 9 de octubre para públicos jóvenes y comunidades educativas, y del 21 al 24 de octubre para público general, personas mayores y comunidades locales. La programación considera Largometraje Nacional, Cortos Felina, El Cine del Maule, Cine Escolar del Maule / Miradas Jóvenes del Maule y Videoclips en Pantalla Grande. Por lo pronto, seguimos creyendo que una película puede abrir una conversación, y que mirar juntos todavía importa.

En octubre

Felina 2026 se realizará del 6 al 9 de octubre para públicos jóvenes y comunidades educativas, y del 21 al 24 de octubre para público general, personas mayores y comunidades locales. La programación considera Largometraje Nacional, Cortos Felina, El Cine del Maule, Cine Escolar del Maule / Miradas Jóvenes del Maule y Videoclips en pantalla grande.

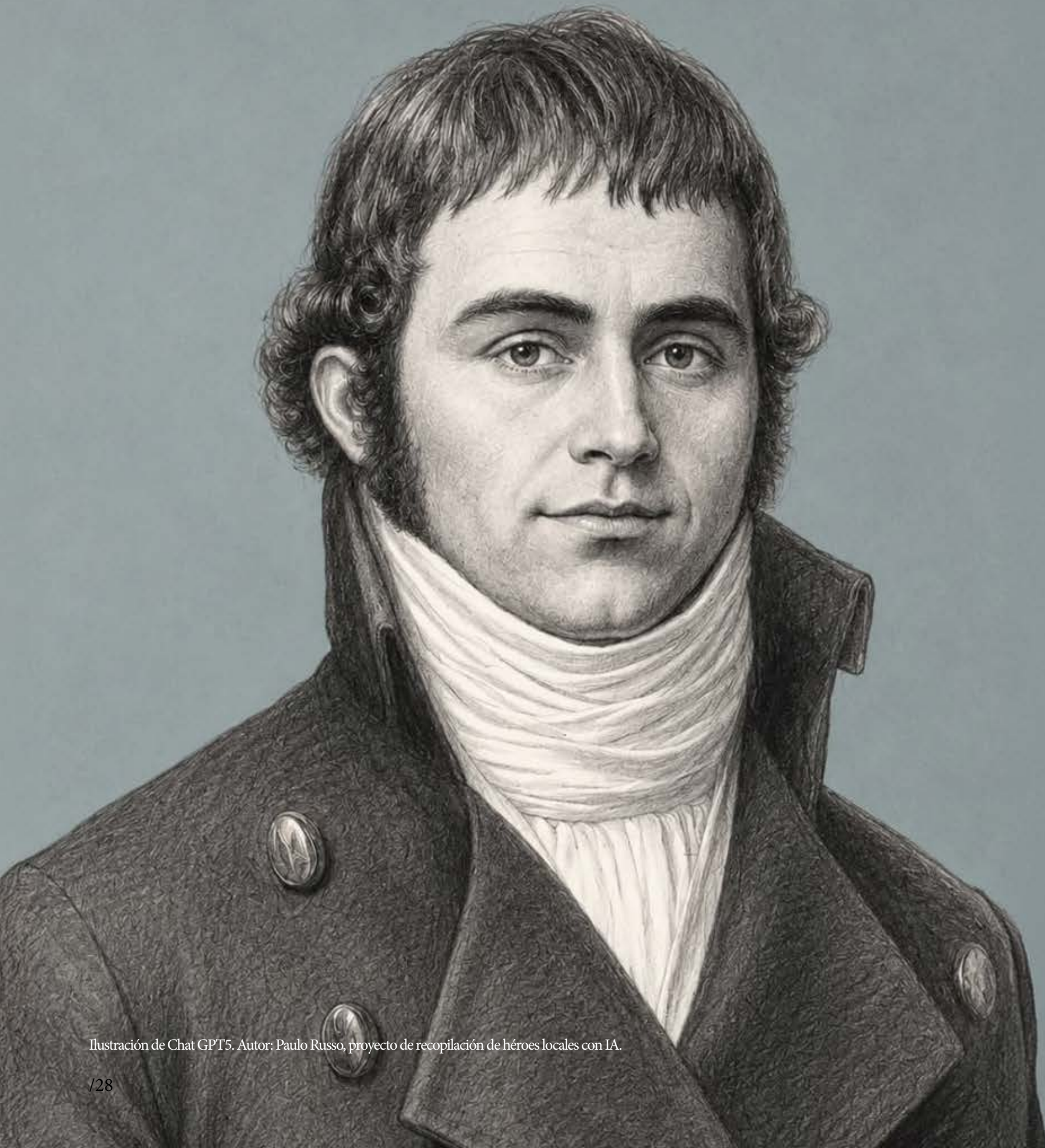


Ilustración de Chat GPT5. Autor: Paulo Russo, proyecto de recopilación de héroes locales con IA.

Comercio, ciudad y trascendencia:

El conde del Maule en la configuración urbana de Talca a fines del siglo XVIII

El singular caso de Nicolás de la Cruz y Bahamonde permite analizar la manera en que el poder local se construía mediante la combinación de recursos económicos, reconocimiento social y capacidad de influencia política. La familia emergía como un espacio fundamental para la reproducción de ese poder.



Gonzalo Olmedo Espinoza
Licenciado en Historia
Investigador del Museo O'Higiniano y
de Bellas Artes de Talca

A partir de la figura de Nicolás de la Cruz y Bahamonde es posible comprender cómo, a fines del siglo XVIII, la villa San Agustín de Talca experimentó un proceso de desarrollo en el que el comercio, el ejercicio del poder y la búsqueda de prestigio social se articularon estrechamente.

Su trayectoria evidencia que los actores locales no fueron simples receptores de las disposiciones emanadas desde la monarquía española, sino sujetos capaces de intervenir activamente en la construcción de sus territorios mediante redes económicas, familiares y políticas que conectaban los espacios periféricos con los centros del poder imperial español.

Nacido en Talca en 1757, Nicolás desarrolló una exitosa carrera mercantil a partir de su establecimiento en España desde 1783, integrándose en los circuitos comerciales del mundo atlántico español.

Gracias a esta posición, acumuló un importante capital económico derivado de sus negocios y del acceso privilegiado a redes de intercambio transoceánicas. Sin embargo, su influencia trascendió el ámbito estrictamente comercial.

La riqueza obtenida fue convertida en capital simbólico a través de acciones destinadas a beneficiar a su ciudad natal, reforzando simultáneamente su prestigio y el de su familia. La donación de objetos litúrgicos, el financiamiento de obras de utilidad pública y la participación en iniciativas vinculadas al bienestar de la comunidad talquina constituyeron mecanismos mediante los cuales consolidó una imagen de benefactor y hombre ilustrado.

En este sentido, el caso de Nicolás permite analizar la manera en que el poder local se construía mediante la combinación de recursos económicos, reconocimiento social y capacidad de influencia política. La familia emergía como un espacio fundamental para la reproducción de ese poder.

LA FAMILIA

Los vínculos de parentesco facilitaron alianzas estratégicas, acceso a cargos públicos, circulación de información y articulación de intereses comunes, fortaleciendo la posición de determinadas élites dentro del entramado urbano. Así, la configuración de Talca no dependió exclusivamente

de decisiones administrativas tomadas desde la corona española, sino también de la acción concreta de familias capaces de negociar privilegios y proyectar sus intereses sobre el espacio local.

Desde esta perspectiva, Talca puede interpretarse como un escenario característico de los llamados imperios negociados, enfoque que sostiene que la gobernabilidad del imperio hispano descansó en continuas negociaciones entre la autoridad monárquica y los poderes locales. Lejos de una dominación unidireccional, existieron márgenes de autonomía que permitieron a actores periféricos influir en decisiones administrativas y políticas. Las gestiones impulsadas por Nicolás de la Cruz y Bahamonde para favorecer el desarrollo y reconocimiento de la villa San Agustín de Talca ilustran estas dinámicas de intermediación y negociación.

En consecuencia, el estudio de su figura permite comprender que Talca fue el resultado de la convergencia entre prácticas mercantiles, estrategias familiares y relaciones políticas desarrolladas en el marco del mundo atlántico español. Talca se configuró como un espacio donde la acumulación de capital económico y simbólico posibilitó la construcción de un orden urbano y social específico, revelando la capacidad de las élites locales para participar activamente en la definición de su propio destino dentro del entramado del imperio español.

Talca, representaciones y transformaciones tras el terremoto de 1928

El presente artículo es parte de la investigación “La ciudad de las representaciones y el proyecto transformador de la devastación. Talca 1928”, proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Convocatoria 2023, Fondart Nacional, Línea Investigación.



Andrés Maragaño Leveque
Arquitecto



Pablo Lértora Palomino
Historiador

Tras el terremoto de Talca en 1928 se plantearon diversos debates sobre todo registrados en los diarios de la época. Dicha problematización, versaba sobre la planificación urbana exigida en contextos de tragedias naturales y la construcción de una institucionalidad destinados a mitigar las futuras catástrofes, así también proliferó la discusión de incluir nuevas ideas de diseño urbano ajustado a las demandas de la modernidad, y con el fin manifiesto, de sustituir el modelo de ciudad colonial.

La presente investigación buscó identificar y describir los principales debates sobre la reconstrucción de Talca post-1928, abordando los aspectos teórico-discursivos y las transformaciones urbanas desarrolladas en Talca, con el fin de relacionarlo con los procesos generales de transformación de las ciudades chilenas pos-catástrofes y los cambios en la institucionalidad, desarrolladas, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XX.

Para esto, se aplicó un enfoque mixto que combina literatura académica con fuentes primarias, como periódicos (El Mercurio, El Ilustrado y La Mañana) y registros públicos de las sesiones del Congreso Nacional.

EL DEBATE

La evidencia indica que el debate sobre la reconstrucción de Talca influyó en la configuración de una institucionalidad destinada a la mitigación y planificación física de las ciudades, donde surgieron en Chile los planos reguladores de las ciudades y también el desarrollo de los instrumentos de regulación y métodos de diseño sismorresistente.

Por otro lado, si bien el “Plan de Transformación de la ciudad de Talca” (1928) no se plasmó a cabalidad, en parte mediado por la continua tensión entre; los déficit de la ciudad anteriores al sismo, las aspiraciones de transformación presionadas tanto desde los costos y medios, reflejados en las tensiones desde el gobierno central como local y luego, los vecinos, parte de la clase industrial y comercial de la ciudad, que finalmente intervienen, donde el plan queda resultado a partir de un conjunto de operaciones en el espacio urbano. conexión territorial- Estos “símbolos de modernidad” quedaron expresados en la introducción de nuevos puntos focales, en el relevamiento de nuevos elementos de referencia urbana y sus conexiones; como los accesos a

la ciudad, sur-poniente y la estación de ferrocarriles, el exceso norte, flanqueado por una plaza – plaza las Heras - y así como las conexiones internas; con cementerio Municipal y la Plaza de Armas, con la avenida 1 oriente – monumento la Victoria - así también Plaza de Armas con el Parque Exposición, mediante una diagonal, que representa fuerte simbolismo al unir Plaza de Armas y el Parque Exposición (lugar de realización de la gran exposición nacional en 1930). De igualmente se ampliaron varias calles y así como la incorporación de temas higienistas desde la creación de avenidas arboladas, parques, y el desvío del canal Baeza, que buscaban mejorar la imagen y el estándar sanitario de la ciudad.

NUEVOS BARRIOS

Lo que advertimos al surgir “nuevos barrios”, a partir de estas operaciones, la diagonal Isidro Solís y la Avenida en calle 2 sur, donde esta última, consignaba la ampliación de la calzada y la ampliación de la plaza Serrano o Placilla, junto con la remodelación del espacio público frente a la estación de trenes, incorporando una nueva espacialidad a la ciudad. Pero también, se fragmenta la propiedad en cada caso, desarrollando nuevos frentes e incorporando nuevas tipologías residenciales, aisladas y antejardín, promoviendo el negocio inmobiliario, todo lo anterior concreta las expresiones de la urbanidad y símbolos de progreso. Con respecto al nuevo límite urbano, parte de la regulación del área urbana, si bien atendía la necesidad de contraer la extensión urbana para optimizar de los servicios municipales mediante la disposición de parques que rodeaban la ciudad y limitarían su crecimiento, la realidad es que acabaron constituyendo nuevas periferias. Así es posible observar, desde la cartografía de la época, indicios de nuevos tejidos distintos al damero tradicional, muchos desarrollados por el Estado en respuesta al problema urgente de vivienda pública, ejemplo de aquello

son la Población Edén -junto al acceso Colín-, la Población Miguel Rafael Prado o Williams. Ahora bien, efectivamente las transformaciones producidas a partir de 1928, teniendo en cuenta la superficie de la ciudad y su morfología, en parte, avanzan hacia la superación del modelo colonial y propusieron una reorganizaron la experiencia urbana y nuevas orientaciones para los habitantes.



Fondo Benito Riquelme, CDP, Utalca.

A comienzos del siglo XX:

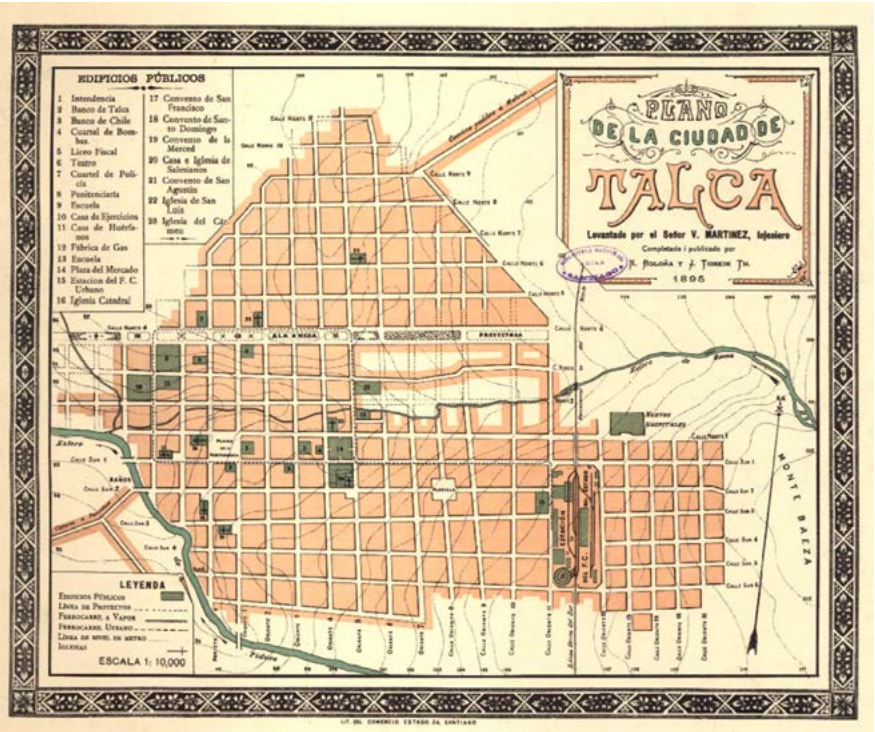
Las cicatrices de la modernización urbano sanitaria de Talca

El libro “Dar curso al recurso. La modernización urbano-sanitaria de Talca 1906-1916” (ediciones UCM, 2024) se aborda un episodio clave en el devenir urbano de la capital del Maule. No solo se trató de cambiar lo viejo por lo nuevo, o de registrar para conocer, sino que, por el contrario, se borró y diseñó lo que nadie quiere ver, lo abyecto. No obstante, aun permanecen elementos a modo de cicatrices urbanas que dan cuenta de una forma “antigua” de comprender la ciudad.



Samuel García-Oteiza
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Centro AR/TE (@centroar_te)
Escuela Arquitectura UCM

A principios del siglo XX, la ciudad de Talca era una de las urbes de Chile con mayor tasa de mortalidad de población urbana. La cifra alcanzaba un 48%. La ciudad estaba afectada gravemente por epidemias de tifoidea, viruela, alfombrilla, escarlatina, difteria. El proyecto de modernización urbano sanitario de Talca comenzó a gestionarse y elaborarse entre 1906 y 1909. En su formulación participaron y contribuyeron distintos profesionales vinculados a la ingeniería sanitaria. A grandes rasgos, el proyecto consistía en instalar un sistema de alcantarillado hermético para la evacuación de aguas servidas, reemplazando el sistema de acequias, e instalar un sistema de distribución de agua potable mediante tuberías metálicas, eliminando las tuberías de albañilería. El proyecto definitivo de alcantarillado estuvo a cargo de los ingenieros Domingo Santa María y Pablo Wéry, autores del proyecto de alcantarillado de la ciudad de Santiago. El proyecto de agua potable fue desarrollado por Jorge Torres. Las obras iniciaron en 1910 y se prologaron hasta 1916. Estas se concentraron en la parte céntrica de la ciudad, abarcando el 34% de su superficie. El proyecto fue calculado para una población de 80.000 habitantes (el doble del existente) y con una vigencia de 60 años.



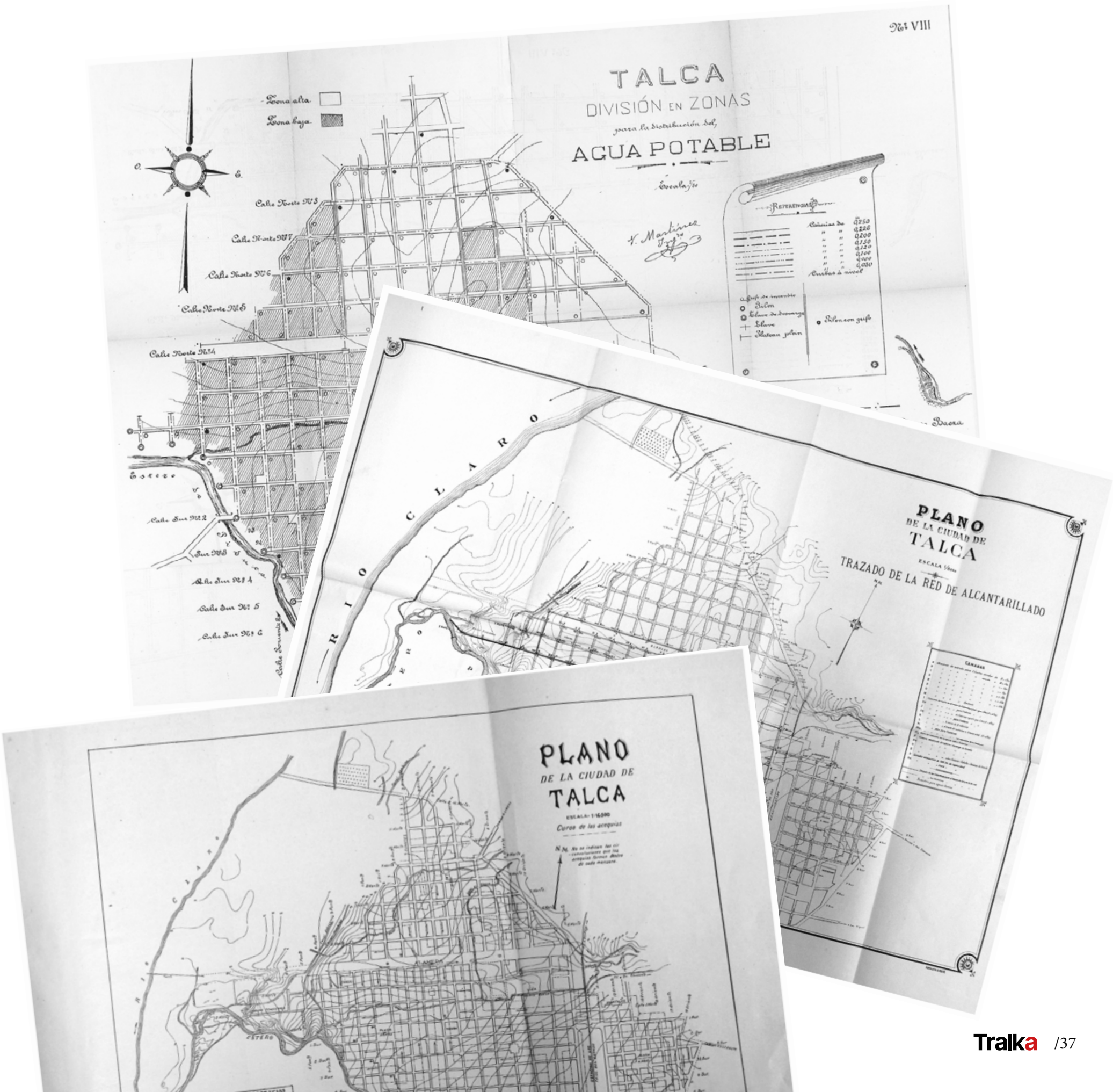
TALCA SUBSUELO

Como se da cuenta el libro “Dar curso al recurso...”, actualizar el sistema de desagüe y distribución de agua potable fue una situación compleja y en su proceso participaron distintos actores. A nivel del subsuelo se instalaron inéditas y grandes tuberías y colectores agua de hormigón. En la superficie aparecieron nuevas geometrías, como las tapas circulares de alcantarillado, tapas de llaves de paso, y sumideros en las esquinas de las calles. Algunos de estos elementos, fabricados en fierro, aún están presentes en la ciudad. Existió otro elemento, uno pequeño pero decisivo. Este elemento actuó como un catalizador que hizo aflorar el agua en los estanques, a saber; el medidor de agua. Cuando se instalaron los primeros medidores de agua domiciliarios ocurrió un fenómeno inesperado. De forma repentina los estanques subieron significativamente sus niveles ¿Qué pasó? Cuando el agua comenzó a ser un recurso pagado, la población talquina dejó de usarlo a “diestras y siniestras”, tal como lo hizo por años, cuando el recurso estaba disponible a libre demanda. Un aspecto interesante que revela el proyecto de modernización urbano sanitaria de Talca, es la producción de distinta información planimétrica de la ciudad. En estos planos se logran distinguir varios elementos naturales (como esteros) y artificiales (como canales y acequias de regadío). El proyecto de modernización fue tajante. Eliminó tanto elementos naturales como artificiales de la superficie de la ciudad. La extirpación del céntrico estero Baeza (que dio origen al emplazamiento fundacional de la ciudad) fue probablemente la operación más compleja y por tal motivo solo se pudo llevar a cabo en la década de 1930. Si bien el proyectó modificó y eliminó un sistema antiguo y absoluto de desagüe y distribución de agua potable, no logró obliterar completamente su trazado. Observar el “sistema antiguo” permite conocer una ciudad que involucró en su desarrollo económico e

industrial las cualidades de su entorno, como lo son los recursos hídricos.

LLUVIAS POR EL ESTERO BAEZA

Lo que no borró el proyecto original, hoy se manifiesta en la ciudad como *cicatrices urbanas*. El estero Baeza, que cruzaba originalmente por la calle 2 Norte fue enceguedado por toneladas de tierra y fue desviado a la altura de la línea del ferrocarril. Sin embargo, aun sigue presente en el centro de la ciudad. Cuando caen lluvias torrenciales en la ciudad, el estero aparece en forma de torrente por la calle 2 Norte. En esta misma vía, entre las calles 1 Oriente y 1 Poniente, la acera sur se ensancha significativamente albergando una hilada de palmeras. Bajo esta superficie de ensanche corría exactamente el estero Baeza. La serie de canales que surcaban y atravesaban la ciudad en una especie de *vía crucis* en dirección a los molinos emplazados en el sector poniente aun están presentes. Ya no como cursos de agua, sino como cicatrices de geometrías quebradas que actúan como límites prediales o como fragmentos de muros sin relato. Ex canales como El Chorro, de La Ciudad, del Molino Jenkis, San Agustín, permanecen ocultos en varias manzanas contiguas de la ciudad. Pues como bien señaló un reconocido artista minimalista “Nunca nada realmente desaparece”.





Parque de esculturas de Duao:

Arte, territorio y comunidad **en el Maule**

En Duao, lejos de los circuitos tradicionales del arte, ha ido surgiendo durante la última década un espacio singular. Lo que comenzó con la instalación de algunas esculturas construidas en madera y piedra se transformó gradualmente en un parque escultórico al aire libre que hoy forma parte del paisaje y de la vida cotidiana de la comunidad.



Iván Palomo
Académico Utalca
Doctor en Ciencias Biomédicas

Las esculturas llegaron primero. El parque vino después. Y finalmente llegó la comunidad. Cada mañana, antes que el movimiento de los tractores, el paso de los vecinos o las labores agrícolas llenen de actividad el sector rural de Duao, comuna de Maule, doce esculturas permanecen en silencio entre árboles, canales de regadío y campos cultivados. Algunas proyectan largas sombras sobre el pasto húmedo. Otras parecen dialogar con el paisaje que las rodea. No están en un museo ni en una galería. Habitan un espacio abierto donde arte y territorio conviven cotidianamente. En Duao, lejos de los circuitos tradicionales del arte, ha ido surgiendo durante la última década un espacio singular. Lo que comenzó con la instalación de algunas esculturas construidas en madera y piedra se

transformó gradualmente en un parque escultórico al aire libre que hoy forma parte del paisaje y de la vida cotidiana de la comunidad. A diferencia de los parques escultóricos concebidos desde una planificación institucional, este nació de manera espontánea. Primero apareció una escultura. Luego otra. Más tarde algunas obras comenzaron a ocupar distintos espacios del terreno. Con el tiempo, ese conjunto disperso fue adquiriendo identidad propia. Las esculturas no fueron instaladas en un parque previamente diseñado. Fue el parque el que se fue construyendo alrededor de las esculturas. Hoy son doce esculturas de mediano y gran formato emplazadas al aire libre. La mayoría han sido construidas utilizando maderas recuperadas de árboles caídos o provenientes de antiguas estructuras rurales. Otras incorporan piedra, material que ha acompañado mi trabajo escultórico desde sus inicios. Cada obra posee una historia particular, pero juntas construyen un relato sobre transformación, memoria e identidad territorial. Muchas de las obras nacieron de maderas provenientes de antiguos postes, cercos, vigas o árboles que habían cumplido previamente otras funciones en la vida rural. Quizás por eso resuenan aquí las palabras de

Pablo Neruda en su Oda a las cosas: “Las cosas tienen vida propia; todo es cuestión de despertarles el alma”. Las esculturas dialogan con un paisaje profundamente rural. Campos agrícolas, canales de regadío, árboles añosos y caminos interiores forman parte del entorno cotidiano donde se emplazan las obras. Muchas de las maderas utilizadas conservan grietas, nudos y cicatrices. Nunca he intentado ocultarlas. Por el contrario, forman parte esencial de cada pieza. Me interesa que los materiales mantengan visible la memoria de aquello que fueron antes de convertirse en esculturas. Cada veta habla de años de crecimiento; cada marca recuerda una historia anterior. Mi actividad principal ha estado ligada a la investigación científica y a la docencia universitaria. Durante décadas trabajé en laboratorios, salas de clases y proyectos de investigación. Sin embargo, hace aproximadamente quince años la pintura y posteriormente la escultura comenzaron a ocupar parte importante de mi tiempo libre. Con frecuencia he pensado que crear una obra de arte, escribir un libro o responder una pregunta de investigación son expresiones distintas de un mismo impulso creativo: la necesidad de comprender, interpretar

y dialogar con el mundo. Por ello, el Parque también representa el encuentro entre ciencia y arte. Dos formas diferentes de observación, pero igualmente sustentadas en la curiosidad, la reflexión y la búsqueda de significado.

Con el tiempo ocurrió algo que no estaba previsto. Las esculturas comenzaron a ser visitadas por vecinos, familias, estudiantes, artistas y personas que llegaban por distintos motivos a Duao. Algunos recorrían el lugar en silencio. Otros preguntaban por las obras o compartían sus propias interpretaciones. Poco a poco el parque dejó de ser un espacio estrictamente personal para transformarse en un lugar de encuentro.

La comunidad local ha acompañado este proceso con afecto y generosidad. Muchos vecinos sienten hoy las esculturas como parte del paisaje cotidiano. Las muestran con orgullo a quienes visitan el sector y las incorporan naturalmente a la identidad cultural del territorio. Más de alguna conversación espontánea junto a las obras ha terminado convirtiéndose en un intercambio de recuerdos, historias locales o reflexiones sobre el lugar que habitamos.

Esa valoración también ha sido reconocida por la Ilustre Municipalidad de Maule. Durante el último tiempo impulsó la instalación de luminarias que permiten apreciar las esculturas durante las tardes y noches. Este aporte no solo mejora la experiencia visual de quienes visitan el lugar, sino que representa un reconocimiento concreto al valor cultural que el Parque de Esculturas de Duao ha adquirido para la comunidad.

Al caer la tarde, cuando las luces comienzan a encenderse, las esculturas adquieren una nueva presencia. Las sombras proyectadas sobre el terreno generan formas cambiantes que transforman la percepción de las obras y del entorno. El Parque ofrece entonces una experiencia distinta, donde arte y paisaje continúan dialogando bajo la luz artificial y el cielo abierto.



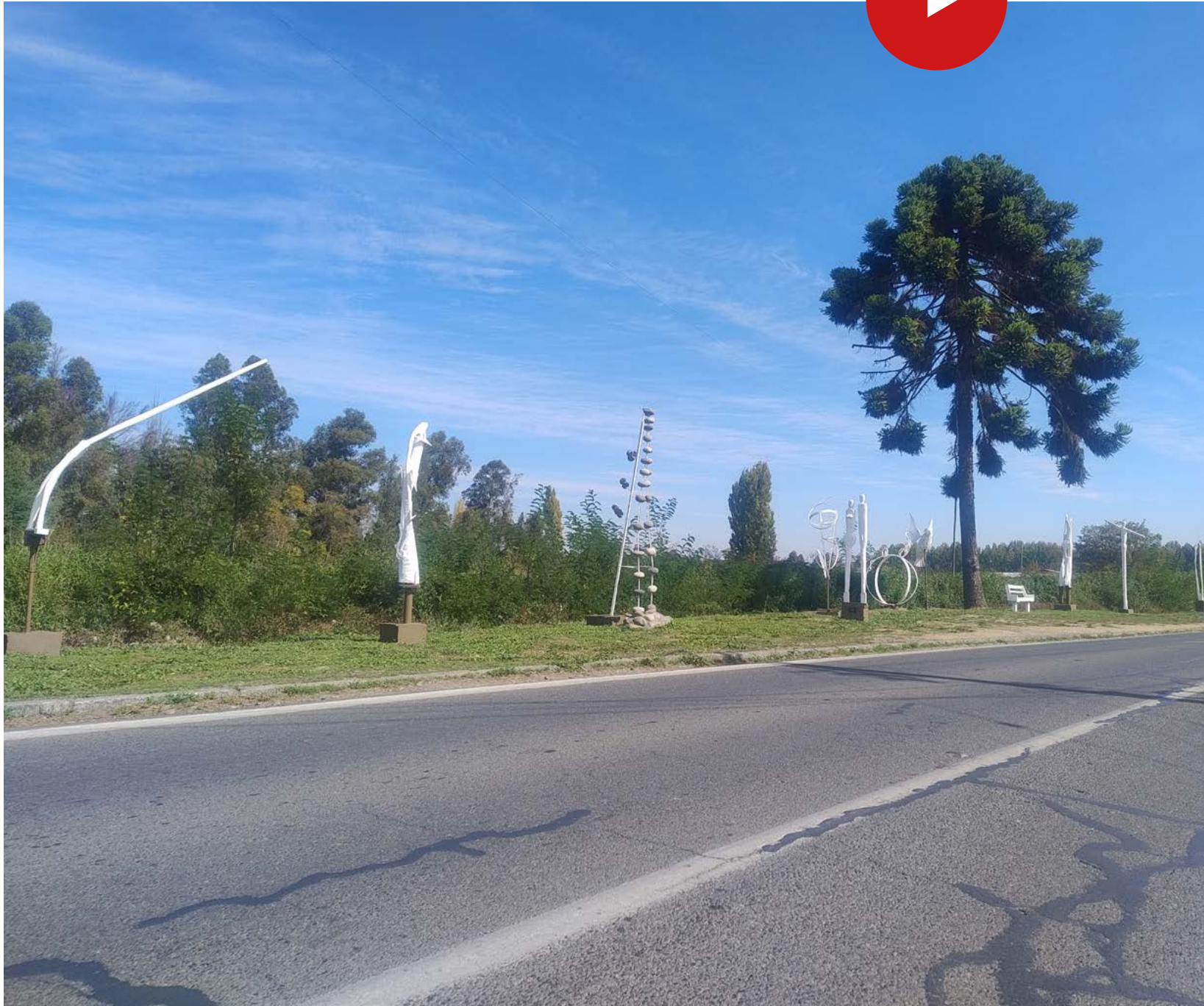
Mirando hacia adelante, el desafío es seguir fortaleciendo este espacio como un lugar abierto al encuentro entre arte, naturaleza y comunidad. No se trata únicamente de exhibir esculturas. Se trata de generar oportunidades para la conversación, la contemplación y el reconocimiento del patrimonio cultural y territorial que existe en los espacios rurales.

En tiempos donde gran parte de la actividad cultural se concentra en las ciudades, iniciativas como esta recuerdan que la creación artística también puede surgir desde pequeños territorios, vinculándose estrechamente con la historia, la identidad y la vida cotidiana de sus habitantes.

Entre campos agrícolas, árboles, canales y caminos rurales, las esculturas continúan allí. Expuestas al paso de las estaciones y al transcurso del tiempo. No buscan imponer respuestas. Más bien invitan a detenerse un momento y descubrir que el arte también puede crecer lejos de los grandes centros urbanos, profundamente arraigado en el

territorio y en las personas que le dan vida.

Mirando hacia atrás, la historia parece sencilla. Las esculturas llegaron primero. El parque vino después. Y finalmente llegó la comunidad, que terminó dándole sentido a todo. Desde entonces, cada visitante, cada conversación y cada nueva mirada han pasado a formar parte de una obra mayor. Una obra que ya no pertenece a quien la inició, sino al territorio que la acogió y a las personas que la hicieron suya.



Música desde el fin del mundo

Rafael Cheuquelaf presenta “Ecocidios”, un disco de sonidos electrónicos que invitan a la reflexión sobre la crisis medioambiental que llega hasta la Patagonia.



Juan Miguel San Cristóbal
Periodista

Rafael Cheuquelaf es un músico de Punta Arenas, miembro del dúo Lluvia Ácida, que desde hace más de 30 años ha estado haciendo música en lo que se ha llamado como “la banda más austral del mundo”. Este año presenta ‘Ecocidios’, un disco solista que desde el título nos alerta sobre la destrucción del ecosistema en el extremo sur.

La caza ballenera, la industria salmonera o el negocio del “Hidrógeno Verde”, son hitos de un capitalismo tardío que llega hasta Magallanes y que está acabando con este planeta. Dice el autor que este no es un disco de denuncia, sino una obra de música para “transmitir mediante el sonido mi inquietud por el destino de la Patagonia”.

Este álbum es un mensaje de reflexión y sirve de banda sonora para imaginar los futuros distópicos que hoy vemos en vivo a través de las pantallas. La música electrónica emerge desde los sintetizadores, a veces como una ambientación onírica, otras veces

irrumpe con una textura industrial. La obra de Cheuquelaf ha sido en su mayoría instrumental, pero en este disco aparecen recortes de entrevistas y documentales que dan testimonio del contexto medioambiental que sirve de inspiración para este registro. A ratos, las voces saturan e inquietan, lo cual permite empatizar ante las sensaciones que provoca en las personas esta amenaza latente sobre los ecosistemas y el territorio.

EJERCICIO DE MEMORIA

A nivel académico, la información científica ha puesto alerta sobre una crisis climática ocasionada por un proceso de excesiva industrialización y contaminación. El derrame petrolero del buque Metula en el Estrecho de Magallanes, la invasión de castores en territorio silvestre, o la microalga Didymo en los cursos de agua dulce, son alteraciones señaladas por el autor que afectan a un territorio que debe ser preservado y protegido.

“Lo que presento aquí no es sólo un disco. Es también un ejercicio de memoria y preocupación sobre la degradación de la naturaleza en nombre del crecimiento económico y del empleo, pero que finalmente se traduce en la prosperidad de unos pocos intereses foráneos”, dice Rafael Cheuquelaf en la ficha técnica del álbum que se puede

escuchar en la plataforma Bandcamp. En este caso particular, las plataformas digitales y la circulación de música por internet han sido un canal para difundir esta música magallánica. Los discos de este músico y del dúo Lluvia Ácida son autoeditados por su propio sello, Eolo Producciones, y este registro está presentado a medias con el netlabel Pueblo Nuevo. “Ecocidios”, de Rafael Cheuquelaf, es un disco que surge en respuesta a un proceso de industrialización que llega hasta el fin del mundo. Estas obras se inspiran en el contexto para manifestar ideas a través de la música, mensajes que avisan sobre un daño a veces irreversible, son las alertas sonoras que nos hacen escuchar la realidad.

Este álbum es un mensaje de reflexión y sirve de banda sonora para imaginar los futuros distópicos que hoy vemos en vivo a través de las pantallas.





Radiofonía Clásica

El eterno retorno del anillo: Das Rheingold (2026)

Con este inicio Wagner no solo introdujo musicalmente a una obra, sino que construyó una cosmogonía que ha fascinado, o incluso hechizado, a un público durante generaciones.



Cristián Díaz O'Ryan
Programador Radio Utalca
Docente Escuela de Música Utalca

Una nota resuena en lo profundo. Larga y grave vibra sobre un pulso que permanece oculto en la incertidumbre del tiempo. Y en un instante, tal como una gota que cae sobre el agua, irrumpe ante nosotros un motivo. En él, cada es nota es sutil, tranquila, pero todas agitan la calma anterior. Así, lo que fue un simple vaivén, deviene en turbulencia. Una fuerza fluvial, prístina, que marca el inicio del prólogo de la tetralogía del Anillo de los Nibelungos de Richard Wagner: Das Rheingold.

Con este inicio Wagner no solo introdujo musicalmente a una obra, sino construyó una cosmogonía musical que ha fascinado, o incluso hechizado, a un público durante generaciones. Por ello no resulta extraño que un sello como Deutsche

Grammophon haya anunciado para este año la remasterización en vinilo de las grabaciones históricas de Herbert von Karajan del ciclo completo del anillo. El primer álbum salió a la luz en abril con la publicación del mentado prólogo; y en agosto, en tanto, fue el turno de Die Walküre. Quedando a la espera Siegfried y Götterdämmerung. Ahora, ¿por qué volver una vez más a Wagner si su nombre, sus polémicas y sus ideas resultan tan incómodas? Una primera respuesta la ofrece el mismo sello alemán: El 13 de agosto de 1876 se interpretó por primera vez, de forma íntegra, el ciclo del anillo en el Festival de Bayreuth. Por lo que esta publicación responde a la conmemoración de los 150 años de su estreno. Pero, la fascinación que ha permitido que dicho festival sobreviva hasta el presente no puede agotarse en una simple efeméride.

HACIA LA FANTASÍA

Se dice que Wagner fue quien abrió el camino escénico hacia la fantasía, y algo de cierto hay en ello, pero la verdad es que la ópera ya lidiaba con mitos o seres fantásticos. Su mayor aporte es otro: Wagner consiguió que, en un medio moderno como la

ópera, la música deviniera en mito y el mito en música. Es decir, su obra de arte total, que situó a la unidad como el fundamento de sus partes, solo fue posible gracias a un procedimiento que desbordó la sucesión de hechos con el eterno retorno de una emoción: el leitmotiv.

Así, cuando escuchamos los primeros compases dirigidos por Karajan, no solo percibimos la fuerza del río Rin, sino también captamos cómo estos motivos se despliegan en la obra. A través del ciclo completo ellos evocan personajes, situaciones y emociones. Se transforman, se diluyen, pero siempre regresan. Wagner construyó un mecanismo que, desde la nostalgia del pasado, definió la sensibilidad del presente. Una que suena, incluso más allá de su obra. Como cuando hobbit tomó el anillo, como cuando un imperio rigió en una galaxia muy lejana.

Ese es el hechizo lanzado por Wagner. Su música regresa como el recuerdo del poder abrumador del mito: una nostalgia que no tiene tiempo pero que siempre se ofrece como consuelo ante una promesa incumplida. Por ello su peligro, pero por ello mismo, su fascinación.

De Villa-Lobos a Mendonça Filho:

Más de **cien años** de modernismo brasileño

El agente secreto no abdica en ningún momento a la posibilidad de proponer una búsqueda propia, y al igual que Villa-Lobos, bebe de estructuras que se originan en culturas exógenas, pero que terminan siendo devoradas al construir significantes propios.



Marco Díaz
Doctorando en Ciencias Humanas
Universidad de Talca

El modernismo brasileño de comienzos del siglo XX buscaba construir relatos que subvirtieran las influencias europeas en las artes, es así como el año 1922 en el encuentro de arte moderno de Sao paulo surge el término antropofagia, que plantea el devorar las influencias foráneas para digerirlas y regresarlas con un significado deconstruido por las propias influencias originarias. El término termina por acuñarse definitivamente cuando el poeta modernista Oswald Andrade publica el manifiesto Antropofágico el año 1928. Entre las principales figuras del arte

moderno brasileño de esa época se encontraban la artista visual Tarsila de Amaral, el arquitecto Gregori Warchavchik, el escritor Manuel Bandeira, el poeta Oswald de Andrade y el músico Heitor Villa –Lobos. Villa –Lobos es sin lugar a duda el músico brasileño de estructura docta más influyente de Latinoamérica, con formación en la academia, plantea los preceptos del modernismo brasileño y realiza una relectura de las partituras provenientes de Europa, para construir una forma musical que entrelaza los sonidos del viejo mundo con música tradicional y popular del





Brasil. Villa –Lobos encara la tarea de compartir e investigar sobre su tradición musical, recopilando sobre el folclore brasileño y experiencias con modas caipiras, tocadores de viola y expresiones musicales regionales, que posteriormente serán parte fundamental de su obra, proponiendo una música docta – popular con integración de timbres, instrumentos y géneros de ambas culturas musicales. Una de sus creaciones más famosas son las llamadas Bachianas brasileiras, un gesto evidentemente reinterpretativo donde Bach dialoga con música brasileña vernácula. La música de Heitor Villa–Lobos es modernidad.

EL AGENTE SECRETO

La sexta película de Kleber Mendonça Filho “El agente secreto” (Mubi) (2026) se introduce en el Brasil del año 1977, donde el dictador Ernesto Geisel comandaba como cuarta generación de presidentes de una salvaje dictadura que estaba instalada desde 1964. La película constituye una mirada sobre este período, enfatizando en el clima enrarecido y de opresión propio de las dictaduras de la época. Y aunque se puede reconocer géneros y estructuras narrativas propias de la cinematografía universal, subyace una posición particular del cómo se narra, que va desarticulando las lógicas provenientes de las fórmulas cinematográficas estandarizadas, para proponer una búsqueda creativa, novedosa, ambigua y por muchos momentos extraña en el transcurrir de la historia, su temporalidad y en la propuesta de personajes y los giros dramáticos que ellos protagonizan. El agente secreto no abdica en ningún momento a la posibilidad de proponer una búsqueda propia, y al igual que Villa-lobos, bebe de estructuras que se originan en culturas exógenas, pero que terminan siendo devoradas al construir significantes propios, producto de la inclusión de profundos sedimentos de la cultura de Recife (al noreste de Brasil), lugar dónde transcurre la historia. Es necesario mencionar la inserción del episodio de la pata peluda, que es una especie de relato popular de Recife

vinculada a una extremidad humana que aparece en determinadas circunstancias. La historia circula como un relato de terror y misterio, asociado a la cultura popular y a la memoria urbana de la ciudad. Un ejemplo claro del profundo aporte local al imaginario de la película.

El Agente Secreto es modernidad

Cien años aproximadamente separan a Villa-Lobos de la obra de Mendonça. Espacio de tiempo donde el antropofagismo cultural se mantiene intacto, manteniendo el deseo del arte brasileño (y también latinoamericano) de ser constantemente modernos.



Fotograma de “El agente secreto” (Mubi)



Inspira.
Innova.
Impacta.

-20%*



Diplomado en Gestión de Proyectos en Patrimonio Cultural

(*) El 20% de descuento corresponde al pago al contado a funcionarios Utacla y exalumnos además de funcionarios públicos que acrediten esta condición.



INSTITUTO DE
ESTUDIOS HUMANÍSTICOS
Juan Ignacio Molina

CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
PATRIMONIAL
UNIVERSIDAD DE TALCA | CHILE

45
Años



Inspira.
Innova.
Impacta.

Tralka

[Culturas en Digital] Una revista para descentrad@s

"Bodegón con pescado": Óleo de Pedro Olmos. Colección Universidad de Talca.