

## **Motemei, pelao el mei... Un oficio resignificado a través del iconismo**

Motemei, pelao el mei... A trade redefined through iconicity

*Agustín Ruiz Zamora<sup>1</sup>*

### **Resumen**

La presente comunicación tiene por propósito poner en interacción algunas observaciones personales en torno a la relación sujeto-ciudad, vehiculizada por una intervención muralista de alcance icónico y relevancia urbana. El empeño de este desarrollo está puesto en desentrañar algunas nociones sonoro-musicales y anacrónicas evocadas en la representación visual de un oficio que, en el ámbito local, derivó en una performance escénica. El objeto de este análisis es un mural plasmado en uno de los muros externos de un conjunto de edificaciones sociales ubicado en el Cerro Los Lecheros de la ciudad de Valparaíso. En este mural comparece la figura de un personaje ampliamente conocido en entorno local e identificado como parte del tejido social que encarna el patrimonio cultural inmaterial de la ciudad. En lo específico, se trata de uno de los últimos cultores de un oficio ambulante relacionado con la culinaria tradicional del maíz y que tiene por su más pronunciado rasgo un lúngido pregón con que, en noches de invierno, anuncia la venta del producto. Mixturando algunos rudimentos de la historia de vida con un análisis crítico, intento ensayar desde la visualidad una aproximación al objeto referido, considerando lo visual como experiencia ordinaria propia del acontecer ciudadano y, por tanto, un elemento constitutivo del paisaje urbano. Paso seguido, propongo una aproximación al proceso de derivar por el cual el cultor del caso que trataremos, migra desde su condición de vendedor ambulante de un producto culinario, a una posición de ícono de un relato identitario local, cuyo ascendente logra plasmarse como parte del discurso visual urbano que, con el paso de los años, ha ido recubriendo el deambular de esa ciudad que antaño dio cobijo al deambular de este vendedor. Por esta vía busco vislumbrar el proceso por el cual nuestro personaje se configura como uno de los íconos que logra trascender y ser parte del imaginario de la identidad local. Junto a ello, he allegado algunos antecedentes históricos para contextualizar el proceso a exponer.

---

<sup>1</sup> Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio. República de Chile.

**Palabras clave:** Cerro Los Lecheros; Valparaíso; arte mural.

## **Abstract**

This communication examines a series of personal observations concerning the relationship between the subject and city, conveyed through a public mural of pronounced iconic value and urban relevance. The aim of this analysis is to unravel some of the anachronistic sonic-musical notions evoked by the visual representation of a particular trade which, within the local context, has historically evolved into the depiction of a staged character. The object of this analysis is a mural located on one of the exterior walls of a social housing complex located on Cerro Los Lecheros in the city of Valparaíso. This mural features the figure of a widely known local character pertaining to the social fabric that embodies the intangible cultural heritage of the city. Specifically, it depicts one of the last practitioners of a street vendor's trade related to traditional corn-based cuisine, whose most distinctive feature is a languid call by which he announces the sale of his product on winter nights. By blending rudimentary elements of narrated life history with critical analysis, I attempt to approach the subject from a visual perspective, considering this aspect to be a common experience inherent in urban life and, therefore, a constitutive element of the urban landscape. Subsequently, I propose an approach to the process of evolution by which the individual in our case study migrates from his condition as a street vendor of a culinary product to position himself as an icon of local identity. This characterization, has in effect, permeated the urban visual discourse of the city that once sheltered this vendor's wanderings. Through this approach, I seek to glimpse the process by which our subject becomes one of the icons that transcends and becomes part of the local identity's collective imagination. Alongside this, I have included some historical background to contextualize the process I will discuss.

**Keywords:** Cerro Los Lecheros; Valparaíso; mural art.

Valparaíso, la ciudad tatuada —concepto sistematizado por Rivas en su tesis de postgrado<sup>2</sup>—, ha sido escenario de una práctica muralista sostenida por algo más de medio siglo, estableciéndose como uno de los rasgos predominantes del actual paisaje urbano. Corría 1969. Aún falta un año para la asunción del gobierno de la Unidad Popular y Francisco Méndez Labbé<sup>3</sup> —arquitecto, artista visual y académico de la Universidad Católica de Valparaíso— da inicio a un proyecto pictórico sobre los muros que flanquean el deambular por diversos barrios ubicados en los cerros o colinas de Valparaíso, iniciando un movimiento pictórico local que fue desbaratado tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 que instauró la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet.

Pero lejos de ser un hecho aislado, la iniciativa de Méndez Labbé se situaba en un contexto mayor. Durante la segunda mitad de la década de 1960 el muralismo comienza a adquirir un rol protagónico como medio de expresión y mensaje de masas. Colectivos juveniles comienza a organizarse en brigadas de base que se vuelcan a las calles reclamando el muro como el legítimo soporte de una gráfica que apela directamente al transeúnte. En efecto, desde hacía ya algunos años, los murales venían cobrando presencia en la vía pública, como recurso propagandístico de la izquierda chilena, estrategia que se hizo patente en 1964, durante la 3<sup>a</sup> campaña presidencial de Salvador Allende. Luego, en junio de 1968 tuvo lugar el VI Congreso de las Juventudes Comunistas de Chile, instancia partidaria en que se promovió la formación de grupos o brigadas muralistas que sistemáticamente acometieran el espacio público en cumplimiento de esta tarea. Ya en 1969, entre el 6 y el 11 de septiembre tiene lugar la “Marcha por Vietnam”, movilización pacifista en que cerca de 3.000 jóvenes recorren a pie el trayecto de casi 150 km que separan a Valparaíso de Santiago, exigiendo el fin de la guerra de Vietnam.<sup>4</sup> En esa ocasión surge un grupo de muralistas

---

<sup>2</sup> Rivas. 2017.

<sup>3</sup> Francisco Méndez Labbé (1922-2021). Arquitecto y artista visual chileno. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39686.html>

<sup>4</sup> Araya. 2008.

liderado por Danilo Bahamondes el que, adelantándose al avance de la columna, va plasmando en los muros disponibles intervenciones visual que aviva el entusiasmo de los marchantes. Ese grupo muralistas será el antecedente fundacional de la Brigada Ramona Parra.

Ya reinstaurada la convivencia democrática, Méndez Labbé y un grupo de estudiantes del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso retoman el proyecto en 1991, pero esta vez centrado en un solo punto de la ciudad: Cerro Bellavista. La iniciativa, que luego dará origen al primer museo a cielo abierto de la ciudad, concita una veintena de obras murales de pintores tanto nacionales como extranjeros.<sup>5</sup> En los años siguientes el barrio se transformará en un paseo recurrente para lugareños y turistas donde, además, comenzaron a coexistir con los murales originales, otros trabajos espontáneos intercalados por vecinos y grupos locales. En el entrecruce de técnicas e iniciativas se hacen evidentes algunas derivas importantes, como la migración desde la obra autoral a la creación colectiva y también el tránsito desde tendencias pictóricas más abstraccionistas y concretas, a expresiones los más diversos estilos y propios de la heterogeneidad del graffiti. Al Museo a Cielo Abierto del Cerro Bellavista se irán sumando sucesivamente otras iniciativas similares en la ciudad, a saber: Museo a Cielo Abierto del Cerro Polanco (2012), Museo Muralista Barrio Ramón Cordero en cerro Playa Ancha (2014), Valparaíso en Colores I Población Clark del cerro Larraín (2016) y Valparaíso en Colores II en la Población Zenteno del cerro Los Lecheros (2016).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Los artistas que dieron vida a este proyecto fueron: Nemesio Antúnez (1918-1993); José Balmes (1927-2016); Gracia Barrios (1926-2020); Roser Bru (1923-2021); Mario Carreño (1913-1999); Roberto Matta (1911-2002); Francisco Méndez Labbé (1922-2020); Sergio Montecino (1916-1997); Guillermo Núñez (1930-2024); Rodolfo Opazo (1935-2019); Eduardo Eduperto Pérez Tobar (1950); Mario Toral (1934); Ramón Vergara Grez (1923-2012); Eduardo Vilches (1932).

<sup>6</sup> Calderón. 2018:70

De la diversidad de obras visuales ya plasmadas en diversos barrios de la ciudad, nos abocaremos a un mural Motemei, situado en la galería a cielo abierto Valparaíso en Colores II, ubicada en la Población Zenteno del Cerro Los Lecheros.



**Fig.1.** Motemei. 2016, mural policromo del artista urbano chileno Aztek. Galería Valparaíso en Colores II.

Pero antes de adentrarnos en el proceso que desembocó en el desarrollo de este tema llevado a la visualidad, es necesario hacer una breve referencia a la cuestión del paisaje urbano, de modo de aportar elementos a la explicación general. El mural y el graffiti son expresiones con bastante arraigo en Valparaíso. Comparten indistintamente el espacio público y hoy se constituyen en soberanía ciudadanía donde el artista y el poblador se vinculan mediante el testimonio gráfico en una convivencia cotidiana, cuestión que deviene en un espacio habitado de alta significación. De tal modo, el paisaje urbano no se remite solo a la dimensión arquitectónica o de diseño aplicado a habitar, sino principalmente a la cultura que surge del modo cómo el poblador emplea, percibe, distingue el espacio que le es propio. Es más, podríamos decir que esta propiedad deviene de distinciones que particularizan los espacios, una particularización que construye

sentido de pertenencia en la medida que la población, en cuanto sujeto social, opera construcciones simbólicas que dan significado contingente al acto de habitar. De este modo, el paisaje urbano se compone, entre otros elementos, de estas acciones intencionadas por incorporar relato trascendente devenidos de sucesos, personajes y actos que remiten al poblamiento sentido de pertenencia e identidad. Más allá de sus aspectos técnico y formales, el concepto de “paisaje urbano” comprende entonces un propósito deliberado en la producción de sentido, a ser dispuesto en el plano de lo aparente visible. Habría entonces una producción de paisaje urbano en cuanto acto de estetización de la política llevado a la dimensión de lo real. El paisaje urbano llega a constituirse así, como representación de relaciones sociales generadas en el transcurso del devenir de la sociedad.<sup>7</sup>

De tal modo, podríamos establecer categorías sutilmente diferentes entre las nociones de habitar y poblar. Mientras que habitar es una noción que se configuraría en la experiencia íntima y restringida del hogar, poblar se situaría en la dimensión comunitaria y, por lo mismo, sus referencias se expresan en el ámbito de las significaciones colectivas que van recubriendo los barrios que componen la ciudad.

Desde esta perspectiva, podemos abordar la ciudad como cuerpo social que, en casos como el de Valparaíso, se trataría de un cuerpo tatuado, un cuerpo significado por sus pobladores como una experiencia recursiva que reviste la estructura epidérmica de la urbe, movilizando la visualidad del poblador como experiencia cotidiana que supera lo propiamente artístico en cuanto experiencia contemplativa.

...estas imágenes son provocadoras de sensaciones y conjeturas que dejan emerger una racionalidad otra, que surge más desde lo visto y lo sentido; éstas colocan en el escenario de lo público aquello que no es comprobable y en muchas oportunidades comunicable, irrumpen en lo social más allá de la

---

<sup>7</sup> Raposo y Valencia. 2004 en <https://dup.ucentral.cl/pdf/n2pdf/01.pdf>

representación, en la participación y en la afección, generando memorias que se dicen desde la emocionalidad y se proponen como formas del existir.<sup>8</sup>

El Motemei es uno de los tantos murales que significan a la ciudad y la elección de este caso se sustenta en su cualidad icónica, vale decir, el mural como signo que se refiere a un objeto en virtud de sus caracteres propios, logra establecer una relación de semejanza toda vez que como signo alude figurativamente a un conjunto de dichos caracteres.<sup>9</sup> Pero en este punto es necesario advertir que dicha correlación va más allá de meramente figurativo pues, en un nivel más profundo y subyacente, el Motemei expresa de modo implícito imágenes que se perciben desde la evocación: para quienes experimentamos la compra de su producto en décadas pasadas, remembramos el sabor, el olor, la temperatura y textura del mote de maíz y mucho más: el pregón con que se anunciaba la fantasmagórica aparición del motero en la puerta de nuestras casas. Y esto no es todo: en un segundo nivel la potencia icónica del mural Motemei establece otras alusiones y esta vez se trata del significante que el propio motero desarrolló para sí en la reinterpretación del oficio llevado al plano de personaje urbano que, esta vez, apela a referencias que sobrepasan el núcleo inmediato de la evocación local. En este segundo nivel operan, como veremos más adelante, alusiones a un mundo rural y más arcaico.

Concordando con Jenks,<sup>10</sup> en cualquiera de los dos niveles, la visualidad de la ciudad ocurre en el dominio de la práctica social como sustento de un circuito cultural que, a su vez, permite que este mural conviva en la experiencia cotidiana como parte de una red de sentidos. Por su parte, esta red opera recursivamente reeditando ese mismo sistema cultural donde las intervenciones visuales tienen lugar y, al mismo tiempo, son parte de ese sentido donde operan grados diversos de aceptación y conceso por parte del poblador. El mural en cuestión es un material que solo resulta ser estructural cuando se constituye como

---

<sup>8</sup> Herrera y Olaya. 2011: 114

<sup>9</sup> Salguero. 2001: 53

<sup>10</sup> Jenks (ed.), 1995 en Guasch, 2003: 11

“una percepción no solo desde el punto de vista fisiológico sino en su dimensión cultural.”<sup>11</sup>

Un aspecto relevante en relación a las narrativas que surgen de la dimensión cultural sustentada en la visualización como práctica social es la sutil migración del nombre original del oficio, a saber, El Motero, a la designación Motemei, que es como el artista tituló al mural. En este detalle se advierten dos situaciones. La primera de ellas dice relación la percepción que el poblador tiene del personaje devenido en ícono, estableciendo una sinonimia entre el oficio y el producto, algo que se observa en el habla popular: Carlos Martínez es ya conocido como El Motemei y, consiguientemente, el mural no podía llamarse de otra manera. Y esto deriva de otra característica del oficio que quizás sea la más pronunciada de todas: me refiero al pregón y al que me referiré en extenso más adelante, junto al tratamiento de los elementos constitutivos del ícono. Por ahora solo quiero indicar que este elemento, que no siendo fisiológicamente del dominio visual sino auditivo, es también parte de una cultura visual que se reedita desde los hábitos cotidianos de percepción, constituyendo parte del “entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual está localizada”.<sup>12</sup>

Visto el mural como un significante, resultará del mayor interés adentrarnos en el proceso de su significación y, ciertamente, ese proceso excede con mucho los propiamente figurativo. El siguiente relato que desarrollaremos a continuación nos permitirá establecer algunas de las cogniciones que pueden estar concurriendo en la visualidad cotidiana de esta intervención urbana. Si bien, la experiencia visual es sustantiva en este proceso, como ya lo he adelantado también lo son otras dimensiones sensibles, como el olfato, el gusto y, especialmente, la audición, experiencias sensitivas que se configuran en recuerdos que dan sustento de los relatos de memorias.

---

<sup>11</sup> Guasch. 2003:10

<sup>12</sup> Guasch. Op.cit:12

Al recorrer estos museos es notoria cierta predilección por retratar personajes surgidos de oficios populares, entre los que destacaremos uno: el vendedor ambulante de motemei, más conocido como motero. Se trata de un mural policromo de notables dimensiones (15m de altura x 9m de anchor), del artista urbano chileno Subor Azteka. En este mural, —donde se concitan tendencias estilísticas como el retrato, el realismo y el simbolismo social— se plasma la persona de don Carlos Martínez Becerra, conocido durante décadas como el último vendedor de motemei en la ciudad de Valparaíso.

En Chile el mote —grano cereal cocido listo para consumir— se presenta en dos variedades: el mote de trigo blanco y el mote de maíz o *motemei*, variantes que, correspondientemente, han definido técnicas y oficios diferenciados. Históricamente, el mote de trigo siempre se vendió a temperatura ambiente, en puestos fijos y horario diurno, lo que bien pudo incidir en la mayor cantidad de registros fotográficos existentes sobre esta variante.



Fig. 2. Mote de trigo.



Fig. 3. Mote de maíz o motemei

Por su parte, el *motemei* es un producto que se vende de noche y se consume caliente, recién cocido, cuya mayor demanda tiene lugar en temporada invernal. A diferencia del mote de trigo, la venta del *motemei* es ambulante y durante las primeras horas de las frías noches de invierno. De tal modo, el motero trabaja con ropas gruesas y abrigadoras. Hacia la década del 1980 a don Carlos se

le veía vestido con sombrero o gorro, bufanda, abrigo y bajo éste, un pullover, pantalón y zapatos gruesos, en concordancia los moteros de la Fig. 4. Ya empezado el siglo XX era frecuente entre quienes vendían alimento en la vía pública llevar, además, un sobretodo o cotaña blanca sobre la indumentaria. Los moteros no eran la excepción.



**Fig. 4.** Dos vendedores anónimos de motemei en un registro fotográfico a comienzos del siglo XX. Este retrato constituye uno de los pocos registros fotográficos antiguos de moteros durante una jornada laboral. Lugar y fecha desconocidos. Revisada en 20/04/2025.

En jornadas borrascosas el motero solía cubrirse con un poncho, o bien, una manta de castilla,<sup>13</sup> prendas hechas de lana hilada o bayetón, respectivamente. El resto del conjunto lo completaba una canasta donde llevaba la mercadería<sup>14</sup> y un farol con el que se guiaba en su umbrío trayecto. En este

<sup>13</sup> Tela de lana gruesa, tupida, con mucho pelo resistente al frío y la lluvia, por lo general, de color negro.

<sup>14</sup> Dentro de esta canasta se transporta el Motemei caliente arrebozado en paños de algodón para conservar el calor. Ocasionalmente, el motero solía llevar, además, tortillas de rescoldo para su venta.

punto conviene subrayar algunos detalles de la vestimenta. Sombrero y manta son prendas que constituyen un segmento distintivo de la caballería del campo chileno, cuyo personaje central es, por antonomasia, el huaso, un personaje vinculado indisolublemente a relatos épicos de todo tipo y que abarca un amplio espectro social:<sup>15</sup> hacendados, arrieros de ganado, padres de la patria, próceres de la gesta mapuche, además de cuatreros y bandoleros.<sup>16</sup> Los relatos y noticias de las acciones de estos legendarios personajes estuvieron presente por muchas generaciones en la narrativa de los hogares hasta donde también llegaban los nocturnos vendedores de motemei, ataviados cual jinete de las fabulas criollas. Y si bien, no se tiene noticia de moteros a caballo, algunas ilustraciones lo han caracterizado con atuendos de jinetes de épocas remotas.



**Fig. 5.** Un motero idealizado, según ilustración de Carlos Cabrera en “Personajes Típicos de La Colonia en Chile”. Revista Icarito



**Fig. 6.** El Motero, ilustración para “Oficios tradicionales de Chile” de Ricardo Pérez Ahumada. Se representa a un motero ataviado de sombrero, manta de castilla, pantalones y zapatos. Canasta y farol encendido completan la indumentaria.

<sup>15</sup> Cardemil. 1999.

<sup>16</sup> Hasta hace menos de un siglo, éstos últimos seguían asolando carabina en mano, poblados campesinos y las áreas periféricas de las ciudades de la zona central de Chile

En las figuras 5 y 6 vemos sombrero y la manta como elementos comunes en el vestuario del motero. En la primera de ellas el motero es ilustrado con un bonete, mientras que la figura siguiente lleva calado un sombrero de ala plana y ancha. En ambas ilustraciones el motero lleva calzado de tacón y el de la figura 5, además, lleva pantalón rematado en polainas amplias por debajo de las rodillas. Todos los elementos mencionados están relacionados con los ropajes que, de pie a cabeza, viste el jinete que, desde al menos 250 años, ha dominado la escena rural nacional, un personaje arraigado en el ideario de la nación y que en Chile se denomina huaso. Pero si revisamos la figura 4, prácticamente nada de esto comparece en la vestimenta de los moteros retratados a comienzos del siglo XX. Paralelamente, tampoco se ha tenido noticias de moteros montados a caballo. Cabe plantearse, entonces, dos cuestiones necesarias de abordar antes de continuar: ¿desde dónde estos artistas están ilustrando al motero? y, paso seguido ¿qué es lo que ellos están ilustrando?

Lo primero que podemos observar es que las ilustraciones describen un personaje popular como lo es el motero, aludiendo a otro personaje ampliamente validado en el ideario de la identidad nacional: el huaso. El lugar desde donde se ilustra es el espacio de la narrativa que da forma al relato de la identidad nacional sostenido en la cultura campesina con evidente sesgo colonial, dando importancia superlativa a la antigüedad de una expresión para encarnar el ideario de la identidad. Esto se puede comprobar en la misma serie “Personajes Típicos de La Colonia en Chile” del ilustrador Carlos Cabrera de la web educativa *Icarito*,<sup>17</sup> donde el motero aparece como personaje de la Colonia junto al organillero y chinchineros, otros dos personajes de la escena popular callejera de alta connotación identitaria, pero que definitivamente no tienen ninguna relación

---

<sup>17</sup> Revista Icarito fue un suplemento educativo y didáctico del diario chileno La Tercera de la Hora, destinado principalmente a estudiantes de enseñanza básica. Su circulación comenzó el 18 de septiembre de 1968 y desde entonces apareció todos los miércoles junto a periódico señalado. En la actualidad es un sitio web que, tras 56 años, sigue cumpliendo las mismas funciones.

histórica con el periodo colonial de Chile.<sup>18</sup> Aunque en ambas ilustraciones están presentes los aperos de trabajo –canasta y farol–, no se trata, entonces, de una ilustraciones descriptiva de propósito documental, sino de una construcción discursiva que apunta a la evocación a través del ícono que, como cuestión de fondo, ilustra la noción de raigambre, de lo arcaico y persistente de un oficio remoto, cuyo origen se pierde en un tiempo personajes legendarios.

De este modo, el análisis de las ilustraciones de la figura 5 y 6 adelanta nociones que resultan claves en cuanto elementos remisores de identidad, al permitir asociar el motero con el huaso y validar así el ingreso del motero al imaginario de la memoria y el patrimonio culturales, ya no como oficio en uso sino como el *Motemei*, personaje legendario constituido en una más de las viñetas socialmente reconocidas como parte del panteón del patrimonio cultural. Baladí

Si bien, el atuendo es un componente visual importante en el proceso de construcción y caracterización del personaje, existen otras estructuras que dan aún mayor soporte a la organización del ícono. Junto a la ataviada imagen que nos presenta la ilustración del motero, hay otra imagen que, desde la experiencia urbana, es aún más potente porque contribuye a configurar otras nociones: nos referimos al pregón con que el motero va ofreciendo su mercadería y anunciando, desde lejos, su inminente llegada a la casa del cliente. Aunque dependiendo de la zona pueda presentar algunas variaciones, el pregón del motero es uno solo y, por tanto, un elemento distintivo exclusivo de oficio. En el silencio de las frías noches de invierno el pregón señala el tránsito próximo de un hombre que en solitario recorre la ciudad.

#### 4

En cuanto comenzaba a caer la noche, era posible escuchar desde el abrigo del hogar el pregón de que entonaba con voz potente a la vez que lastimera:

Motemeeeei pelao el meeee, calentitooo—  
Algún adulto observaba en casa: Mira, anda un motero—

---

<sup>18</sup> <https://www.icarito.cl/2010/03/personajes-tipicos-de-la-colonia-en-chile.shtml/>

Y si un niño preguntaba qué es un motero, la respuesta más segura era: un vendedor de mote que viene de los tiempos de la colonia. El motero es un personaje colonial.

Esta sentencia siempre resonó fuerte en la conciencia infantil, pues venía a comprobar aquel relato de las primeras aulas escolares en donde se afirmaba la existencia de una pléyade de personajes coloniales —muchos de ellos vendedores ambulantes— que fueron parte testigos del forjamiento de la patria, pero ya desaparecidos del todo. De tal modo, el motero no solo cruza la ciudad con su producto, sino también el tiempo histórico, llegando al presente desde un pasado legendarios que, en ciertos aspectos, se resiste a desaparecer.

No obstante, el arraigo de ciertos imaginarios no solo se debe a relatos institucionalizados. Es necesario prestar atención también a aquellos relatos que surgen del sustrato emocional y que se constituyen a muy temprana edad. En efecto, el paisaje urbano del que hablamos anteriormente, puede estar pletórico de estas imágenes concebidas, la mayor de las veces, de forma inconsciente y desde lo cotidiano y que rara vez salen a relucir en la verbalización. Este es un aspecto poco explorado, pues es probable que el motero no motive las mismas percepciones y significaciones en los diversos entornos y tiempos históricos en que ha ejercido. Para circunscribir el campo de las emociones referidas al motero en Valparaíso, he estimado de provecho tomar testimonios urbanos de personas adultas que hoy conservan la noción de un motero en su infancia, a fin de recoger las imágenes verbalizadas acerca de la percepción infantil del motero y que hoy inciden en los sentidos que el personaje remite en el contexto abordado.

#### Testimonio urbano 1

Recuerdo que cuando era chico —tendría unos 6 o 7 años— pasaba un motero vendiendo por el barrio. Yo lo escuchaba. Pasaba de noche por afuera de la casa, pero nunca lo vi, porque eran mis papás los que salían a comprarle. Yo miraba desde adentro tratando de ver, pero era una imagen difusa en medio de la noche.

#### Testimonio urbano 2

El vendedor de motemei me trae recuerdos, debo haber tenido unos 10 años, más o menos. Lo recuerdo bajando por la calle San Pablo, en el cerro Perdices. Me llamaba la atención su llamado en la noche... era

casi como un pájaro nocturno, viniendo desde arriba, lejos. Una vez mi padre me llevó a verlo como iba llegando hasta las puertas. Su aspecto era un tanto difuso, una sombra que se iba armando entre la débil luminaria de los sectores más altos de la ciudad. Aparecía finalmente, bajo una manta negra y un sombrero también oscuro que ocultaba casi totalmente sus ojos. Recuerdo la impresión que me produjo la canasta, que al abrirla salía vapor como si hubiera habido un animal respirando debajo de la cesta y todo eso en medio de un olor extraño. Era todo muy misterioso, algo que me inspiraba menos confianza, que parecía algo antiguo y algo embrujado.

#### Testimonio urbano 3

Solo lo sentía a lo lejos, porque en mi casa nunca le compraron. Nunca lo veía, solo escuchaba su pregón. Era alguien sin rostro que sabía que pasaba por las noches. Después vino el Golpe de Estado. No lo escuché más. Eso era cuando yo tenía entre 8 y 11 años.

#### Testimonio urbano 4

Es como un recuerdo de algo lejano y un poco inquietante. Pasaba cerca de la hora en que mandaran a dormir. En mi casa no se comía motemei. Pero un hermano menor insistía mucho en comprarle y yo creo que era por la curiosidad de conocer al hombre que pregonaba. Una noche mi mamá salió a comprar. Salió sola y no pude ver quién era. Luego ella regresó con un plato lleno de motemei y nos sentamos a la mesa. Era insípido, tibio y húmedo. Nunca más compramos. Guardo el recuerdo de su pregón y su sabor.

#### Testimonio urbano 5

Muchas veces solo lo escuchaba a lo lejos. Un par de veces lo divisé desde la ventana. Era una silueta oscura, siempre con un farol encendido, pero nunca distinguí su rostro. Escuchar su pregón me daba pena porque pensaba que andaba toda la noche solo. Nunca supe quién era ni de dónde venía.

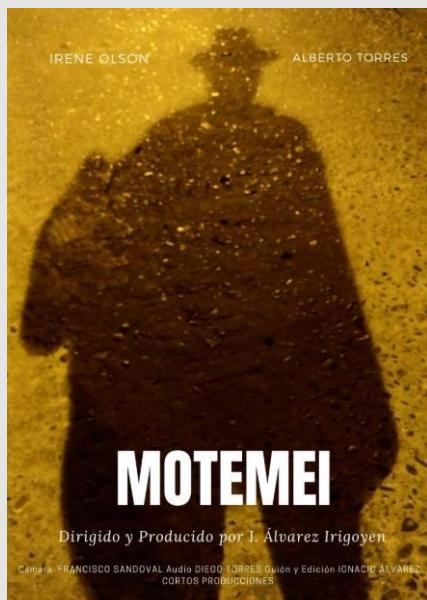
#### Testimonio urbano 6

Cuando tenía entre 6 y 10 años de edad —eso fue en la década de 1950— yo vivía detrás de los terrenos del Seminario San Rafael. Recuerdo que en noches de invierno nos sentábamos con mi abuela junto al brasero y mientras ella tomaba mate, con frecuencia se oía el pregón del motero. Pasaba vendiendo incluso en noches de lluvia. Y siempre me pareció un canto triste. No sé decir si era así (el pregón) o si era una pena o dolor que permanentemente el hombre llevaba en el alma. Nunca lo vi de cerca, solo escuchaba su pregón. Me impactaba la soledad que eso transmitía. Supongo que en muchas casas le compraban su mote calentito, pero yo solo le escuchaba.

Los seis testimonios anteriores han sido recogidos aleatoriamente de personas adultas y con varias décadas de existencia. En ellos se relatan las impresiones que sobre el motero dichas personas se forjaron a temprana edad, desde la experiencia doméstica del hogar. En todos estos testimonios hay algunos

factores en común. El primero de ellos es la configuración de un personaje incógnito, cuyo rostro permanece siempre al amparo de las tinieblas y que, en el mejor de los casos, se le aprecia como una silueta cubierta de noche. La oscuridad como elemento identificador de la noche es también algo distintivo de este personaje que, por lo demás, porta una luz para ver en su recorrido, pero no para ser visto. Este aspecto se puede relacionar con algo que expuse anteriormente: la casi inexistencia de registros fotográficos del oficio, en relación a la mayor cantidad de ilustraciones.

Lo segundo a resaltar es la presencia del pregón como elemento constitutivo y determinante del oficio. Aunque el motero está, de algún modo, clausurado para los niños y niñas, su presencia siempre se materializa mediante el pregón. “*Me llamaba la atención su llamado en la noche... era casi como un pájaro nocturno, viniendo desde arriba, lejos*” señala un testimonio. De este modo y dada la ausencia de una imagen visual nítida, el sonido del pregón puesto en el paisaje urbano pasa a ser la imagen auditiva y distintiva del oficio. Es aspecto es superlativo para las representaciones que a posterior se realizarán del oficio.



**Fig.7.** Cartel publicitario del cortometraje de ficción Motemei, del realizado chileno Ignacio Álvarez Irigoyen, 2019.

No menos importante es la percepción de lo enigmático de un vendedor que de lejos apenas se le percibe como una silueta difusa y que, una vez cerca, ni los ojos de le distinguen en medio de la penumbra en que opera. O bien, la sensación de algo inexplicable y oculto que inspira esa canasta que desprende calor y vapor. La honda impresión anímica que motiva el deambular nocturno de este vendedor, inspiró al realizador Ignacio Álvarez Irigoyen a rodar en 2019 el cortometraje Motemei, que es prologado con estas palabras: “Cuando llega el Otoño a Santiago de Chile, aparece un personaje misterioso. Laura, una adolescente, siente un miedo profundo por él. Un día decide afrontarlo, sin saber que esa decisión podría llevarla a encontrarse cara a cara con la muerte.”<sup>19</sup>

Por último, otra cuestión de orden emocional que juega a nivel anímico y que es la sensación de soledad y desamparo del motero en medio de las frías noches de invierno. A ojos y oídos del público, la supuesta tristeza sería uno de los ejes caracterizadores del oficio, cuestión que quedó reflejada en la lirica del vals-pregón que, en la década de 1950, compusiera e immortalizara Raúl Gardy.



**Fig. 8 y 9.** Carátula y contracarátula del disco *Santiago! Modern Chilean Folk Music*,<sup>20</sup> 1956 [LP], varios intérpretes, Sello Parlophone: Londres. En la cuarta pista del lado A aparece el val “El Motero”, interpretado por Raúl Gardy.

<sup>19</sup> <https://www.imdb.com/es/title/tt12007482/>

<sup>20</sup> *Santiago! Modern Chilean Folk Music*,<sup>20</sup> 1956 [LP], Varios intérpretes. Sello Parlophone: Londres

I

Galopando sobre adoquines de nubes  
Va la luna arrancando de la lluvia  
Y como una linda estrella  
Que del cielo se robo  
Lleva el farol el motero  
Por las calles del Barón  
Tiene alegría en la cara  
Tiene alegría en el grito  
Porque en su casa está el niño  
Que a él le dice papito  
Y alegre lanza el pregón  
Motemei pelao el mei calentito

II

Ya la luna en vano trata de alumbrar  
Pues las nubes la han cubierto totalmente  
Y entre la lluvia que cae  
Formando chorros en las piedras  
Baja el motero del cerro  
Caminando lentamente  
Tienes tristeza en la cara  
Tiene tristeza en el grito  
Porque lo dejó con fiebre  
Al que le dice papito  
Y triste lanza el pregón  
Motemei pelao el mei calentito

III

A los cerros los cubrió la camanchaca  
Los braceros ya se encienden en las puertas  
Y una carrocita blanca  
Se lleva al hijo del motero  
Que sigue con su pregón  
Salpicado de aguacero  
Tiene la muerte en la cara  
Tiene la muerte en el grito  
Y le parece que el cielo  
Se abre y le grita papito  
Mientras que él llora el pregón  
Motemei pelao el mei calentito

Podría pensarse que fue esta popular pieza la que promovió una épica de fatídica pobreza vinculada al motero. Pero lo cierto es que la poética de este tema más bien vino a reflejar y expresar líricamente una percepción bastante extendida que el público tenía del oficio. Y así como este vals refleja ese sentir social, también mantiene fidelidad con el pregón, adicionándole un texto infausto que se desarrolla en una línea melódica de plena consistencia con el pregón. El vals de

Gardy vino a interpretar, entonces, un inconsciente colectivo que rondaba en torno al motero, adquiriendo con ello una popularidad local que no fue sino expresión del refuerzo de un sentido que subyacente en el intersticio social de la ciudad.

## 5

Pero por sobre estas disquisiciones, la venta del motemei ha sido una actividad comercial en la que hombres de pueblo y con pocas alternativas de subsistencia se han ganado el sustento diario y el de sus familias. Y este fue el designio don Carlos Martínez Becerra, el motero que he anima estas líneas y que ha mantenido en actividad de un modo imprevisto, convirtiéndose en un emblema que encarna el discurso patrimonial y con ello, en el motero más connotado del país.

Don Carlos nació en 1951, en la ciudad de Santiago. Apartado de su madre por una crisis familiar y puesto en situación de desamparo, migra a Valparaíso a la edad a la edad de 8 años junto a un de sus hermanos, un año menor que él. A la sazón, recorren a pie un trayecto de 150 km para establecerse en uno de los tantos despoblados circundantes a los recintos portuarios de la ciudad, más específicamente, en las inmediaciones del muelle Barón, que por entonces era el terminal carbonífero que surtía de materia prima a la vecina Compañía de Gas de Valparaíso. Y la razón es evidente: la merma resultante del traslado del carbón entre el muelle y la compañía, resultaba ser un apreciado combustible para quienes vivían en situación de indigencia.

Por cuestiones de temperamentos incompatibles, al poco tiempo termina la convivencia entre los hermanos. Solo, abandonado a su suerte y sin recursos económicos de ningún tipo, el niño Carlos se dedica a actividades ocasionales.

Salí a caminar y me ganaba la vida sacando pescadito en la orilla (malecón portuario), sacando jaiba (cangrejo), en ese tiempo se sacaba harta jaiba. Y había unos viejitos torrantitos (indigentes) que me invitaban a mí, que me acogieron, y de ahí salí a caminar, a conocer los cerros. Yo después, con el tiempo, ya me hice patiperro. Me ganaba la vida así, buscando de esa forma cómo mantenerme. Me

venía al mercado, recorría las calles, la Estación Puerto (terminal ferroviario). Hacía cosas así. Así empecé...

Y una vez vi a un viejo que estaba vendiendo mote. Abrió el canasto y me llamó la atención que cuando lo abrió salía humeando. Pensé: *¡Puta, el invento choro, abre el jcanasto y sale humito!* Y me paré al lado de él. Y el viejo gritaba: *¡motemeee!*! *¡motemeee!*!, Y yo seguía ahí parado al lado de él. *¡Calentito el motemeee!*, gritaba. El viejo tenía un vozarrón grande. Y entonces me acerqué yo, pero no andaba con plata. Yo quería ver a la gente cuando compraba y se lo comía con las manos. Entonces me dije: ¿qué cuestión será esta cosa? Al final, pasaron varias noches y me encontré yo con el viejito ese, ahí mismo. Entonces le pregunté si me podía convidar un poquito. Así que llegó y me dio en la mano con un cacho que andaba trayendo como medida. Me llevó a la mano y dije: *¡Está caliente, caliente!* y me lo comía de a poco. Era primera vez que comía motemei.

Deambulando sin más derrotero que conseguir algo que comer, con menos de 10 años Carlos conoce el motemei y a quien lo iniciaría en el oficio de motero.

Después ya pasábamos horas y horas conversando. A este viejito le gustaba el vinito y una noche me dejó con el canasto ahí, pa' que yo vendiera mote mientras él se iba a tomar unos tragos. Y después el viejo se avivó, me dejaba todas las noches con el canasto ahí. Y yo le vendía el motecito, después le tenía la platita y el viejo muy contento me llevó a vivir a su casa, que estaba por Tomás Ramos p'arriba. Al final arriba había una cueva ahí, era un socavón que había, cerca del Camino de Cintura. Ahí era que el viejo pelaba mote y ahí me enseñó él. Yo al comienzo le tenía un poco de miedo al viejito, porque no lo conocía bien. Pero le encontraba cara de bueno, así que confié y me fui con él para allá.

Un día me dijo: *oye ¿de dónde sois tú, cabrito? ¿De qué cerro sois tú?* Le dije: *No, yo no soy de acá. Yo soy de Santiago—*. Y ahí empecé a contarle. *¿Y cómo es que te llamai tú?*

*Yo me llamo Carlos—*, le dije.

*Ya, pero ¿Carlos qué?*

*Carlos Martínez—*, le dije.

*¿Carlos Martínez?* me dijo. *Carlos Martínez... Oye, tengo un hijo allá en Santiago que es Martínez también. Eliseo se llama él.*

*Oiga—*, le dije: *mi papá también se llama Eliseo. Mi papá se llama Eliseo Martínez.*

*¿Tu papá se llama Eliseo Martínez?*— Me dijo.

*Sí, así mismito, ¿y usted lo conoce?*— Le pregunté.

*¡Claro que sí, poh! Yo soy el papá de él. Y tu mamá se llamaba Elba Rosa ¿sí o no?*

*Sí, así es—*, le dije.

Sabe usted que me quedé así, como asustado. Estaba como que no podía creerlo. Asustado. Porque me dije: Este es mi abuelo... y jamás mi papá me lo habló de él.

Después mi abuelo me decía que a mi papá que le iba a mandar una carta, que yo estoy acá, porque después mi papá me va a andar buscando. Y yo pendé: me van a llevar mi peso... Chuuu, ahí me pasé todas las películas. Entonces, yo le decía a mi abuelo: Oiga, pero no le diga nada mejor. Pues yo estoy hace meses aquí ya, hace dos meses que estoy aquí en Valparaíso.

Testimonio de Carlos Martínez Becerra

Cuando aún no cumplía los 12 años, el viejo motero fallece y don Carlos, aún preadolescente, continúa en solitario y por algunos años el oficio que le heredara su abuelo. La policía le ofrece llevarlo a un hogar institucional, pero él declina la oferta justificando que tiene actividad económica propia que la permite el auto sustento. Y así continúa por algunos años hasta que, ya rozando los 15, migra a otros oficios que le aportaran otras perspectivas de vida. Aventurero nato, don Carlos tuvo relativo éxito en otras actividades: mozo de un hotel, electricista, lustrabotas fueron parte de nuevos desempeños emprendidos. No obstante, nunca olvidará aquel oficio ambulante de antecedente colonial, basado en una difundida técnica culinaria en la América indígena, que es el consumo del de maíz seco tras un largo proceso de remojo y cocimiento en legía. Tampoco olvidará a ese anciano que, por azarosas vicisitudes, lo recogió de la calle y que, sin saberlo, resultó ser su abuelo paterno, tercera generación de moteros que en el linaje de los Martínez completó con don Carlos más de 100 años de oficio.

## 6

Si bien el *mote mei* fue una receta que se consumió desde, al menos, los albores de la patria, ya hacia fines del siglo XX su demanda comenzaba a bajar. Así, el oficio va desapareciendo paulatinamente de la escena urbana. A pesar de ello, don Carlos retoma el oficio hacia la década de 1980, reeditando los invernales recorridos nocturnos. Para entonces don Carlos salía a vender con ropa de trajín habitual. Pero iniciado el siglo XXI la demanda de *mote mei* se vuelve cada vez más esquiva y ya no será el motemei lo que atraiga al público, sino la curiosidad por este personaje enigmático, a la vez que algo mustio y entrañable. Don Carlos lo explica con meridiana claridad:

Yo me acuerdo que antes, cuando pasaba vendiendo mote con mi abuelo y estaba lloviendo, la gente nos invitaba un cafecito o un cortito (aguardiente), cualquier cosita, porque era como un aprecio, (uno) era como de la familia. Ahora la gente lo observa (a uno), lo mira en la calle (a uno) y es (como ver algo) raro, a algunos les puede parecer irrisorio el personaje y a otros les dará pena.

Testimonio de Carlos Martínez Becerra

Con la obsolescencia de su producto y la progresiva merma en las ventas, don Carlos inició un proceso de resignificación del oficio, comenzando un nuevo proceso de sobrevivencia. Con ello no hace algo muy diferente de lo que deben enfrentar otros oficios cuando se vuelven obsoletos: reinventarse en función de los intereses y tendencias actuales. Un proceso similar ha llevado a cabo el oficio de organilleros de Chile, con la sola diferencia que se ha tratado de un proceso colectivo y organizado corporativamente.

“La obsolescencia de la música se volvió —al paso de las décadas— en un valor agregado, por cuanto ésta se transformó en un medio que comenzó a movilizar en el público auditor la remembranza de épocas pasadas. (...) Tanto su sistema de reproducción musical, como su repertorio añejo, señalan una práctica que socialmente adquiere su mayor valor en la capacidad de representar un pasado no exento de la idealización. Este largo proceso de resignificación que, por su parte, los organilleros han comprendido mediante procedimientos de auto observación, ha sido la base de un nuevo sistema de valores y prácticas” (.)<sup>21</sup>

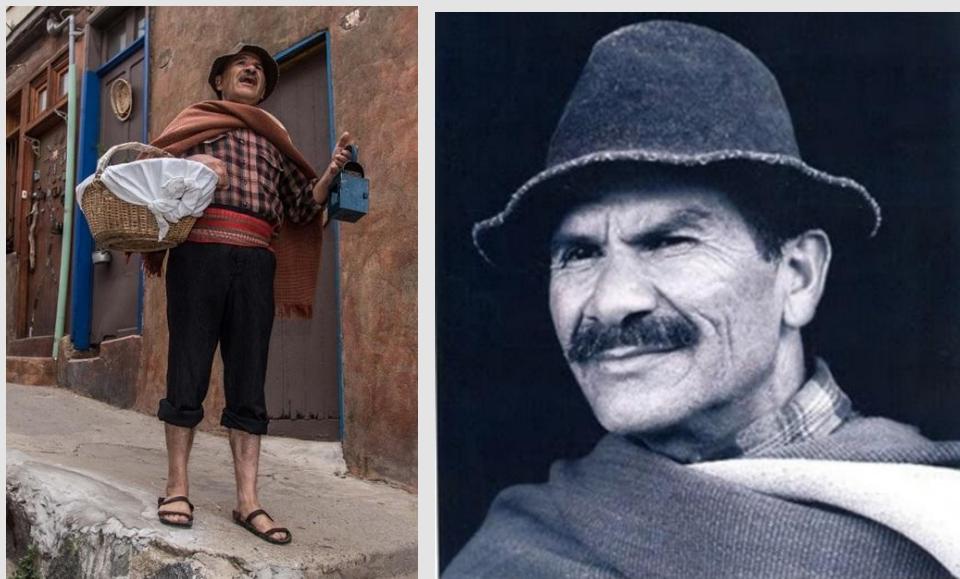
En el caso de los organilleros esta nueva significación —que se articuló no sólo sobre el repertorio, sino además sobre la propia tímbrica del instrumento— ha dejado tanto al instrumento como al cultor, como un oficio ligado a una noción estabilidad y permanencia formal que en su vestuario evoca un tiempo remoto y legendario. Es en este contexto que también los organilleros idearon un vestuario que se configura como parte de esta idealización.

Y la conversión del motero comienza a transcurrir de un modo similar. El antiguo vendedor de motemei, se va a convertir en un personaje iconizado que va a mover la emoción colectiva desde los relatos de la identidad nacional significada en ciertos vestuarios rurales y arcaicos, como también, en la profundidad carga emocional y psicológica de su pregón, que es toda la musicalidad que posee el oficio. La gran diferencia es que esta vez la mercancía no está en el canasto sino deliberadamente en el escenario del evento cultural. Con ello, don Carlos habrá de llagar a otros ambientes que superarán los límites

---

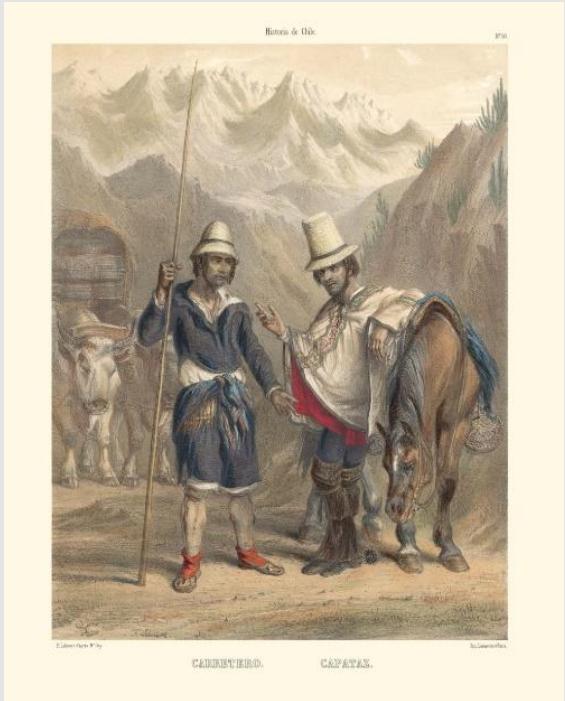
<sup>21</sup> Ruiz. 2001:62

de su cada vez más menguada clientela. Siempre sensible a la resonancia del público, don Carlos ensaya a nivel empírico una estrategia adaptativa, buscando la aceptación del público en la asociación deliberada del vendedor de motemei con personajes acendrados del relato oficial de una identidad nacional arraigada en el costumbrismo.

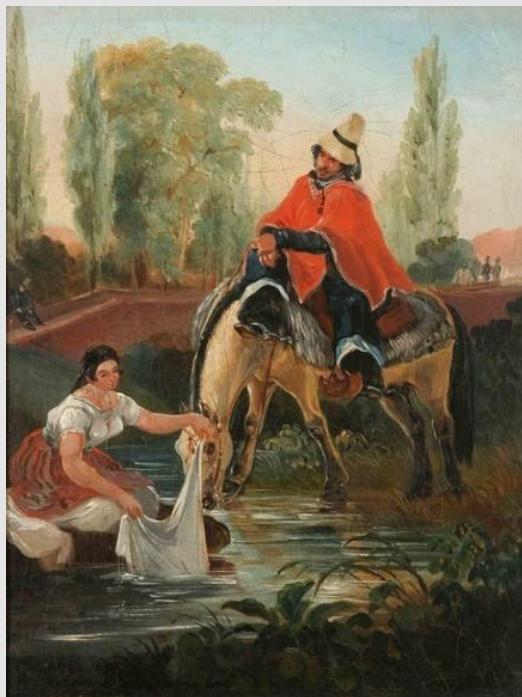


**Fig. 10 y 11.** Don Carlos Martínez portando implementos de trabajo: canasta y fanal. El vestuario corresponde a la caracterización del personaje construido. Ambas fotografías son de tiempos recientes.

Comparando las imágenes de los moteros en las figuras 4 y 10 apreciamos que, junto con la evidente diferencia entre ambas vestimentas, el vestuario que don Carlos lleva en la figura 10 no se presta en absoluto para el trabajo ambulante en las frías noches de invierno. Pero ciertamente, lo que don Carlos busca en el atuendo actual, es organizar una propuesta de motero ajustado a ciertos sujetos del imaginario popular, citando arquetipos con presencia en el relato histórico nacional de amplia difusión y, que por lo demás, gozan de reconocimiento tanto en la ilustración científica como en las artes visuales desarrolladas en los albores de la patria, allá por las primeras décadas del siglo XIX.



**Fig. 12.** Carretero y capataz. Claudio Gay, grabado. Publicado en París en 1854.



**Fig. 13.** *El huaso y la lavandera*. Mauricio Rugendas, óleo sobre tela, 1835

El atuendo exhibido por don Carlos en la figura 10 guarda una gran correspondencia con El Carretero retratado por Claudio Gay en su segunda permanencia en Chile, antes de 1842. Especial similitud presentan el calzado, el pantalón y el sombrero en forma de bonete. Junto a El Capataz, huaso desmontado que está a su izquierda, constituyen personajes que dominaban el paisaje urbano y rural en los albores de la república. Otro tanto se observa El huaso y la Lavandera, célebre pintura de Mauricio Rugendas, en que además del bonete, hay plena correspondencia con la manta que cubre el torso del jinete montado. Estas comparaciones evidencian los imaginarios en juego a la hora de citar referencias para construir una tradición.



**Fig. 14 y 15.** Formatos de vestuarios de espectáculo que ilustran al hombre gañán. En la Fig. 11 una pareja de bailarines de un conjunto folclórico realiza una representación escénica de la cueca, personificando a una campesina y un trabajador chacarero. En la fig.12 un humorista, también personificando a un trabajador chacarero.

Otra cita presente en el actual motero recreado por don Carlos la hallamos en la vestimenta de los integrantes masculinos de los conjuntos de proyección escénica del folclore, donde es habitual encontrar otro personaje también rural: el gañán o mozo de labranza. Aquí apreciamos que entre el motero moderno de don Carlos y los artistas retratados en las figuras 11 y 12 hay innegables correspondencias en el calzado, los pantalones y camisa a cuadros. Estos atuendos, ciertamente estilizados, están observados y tomados de la realidad social del campo chileno en tiempos previos a la Reforma Agraria de fines de la década de 1960.

En este caso se alude a un trabajador agrícola de a pie, caracterizado ya en el siglo XX y que hecho personaje escénico alude a los trabajadores de la tierra, representando una postura escénica en que se reivindica más la noción de pertenencia a la clase trabajadora que a los idearios patrios.



**Fig. 13.** Gañanes rurales de la zona central de Chile. 1965 ca.

Luego de estas revisiones constatamos que de la ropa usada en la década de 1980 poco y nada queda: los zapatos gruesos aptos para el frío y la lluvia, trocaron a ojotas; el gorro o sombrero por un bonete de ala gacha, éste último ya en desuso por más de 100 años. Así también, el chaquetón es reemplazado por una manta campesina de hechura centenaria. El pulóver de lana es desplazado por una vieja camisa de franela a cuadros, para luego agregar otra prenda en desuso: una faja de lana tejida en telar ceñida a la cintura a modo de cinturón. Por último, el pantalón de jeans o tela con que regularmente hacía sus salidas, hoy ha sido reemplazado por un pantalón de casimir negro con forro de franela.

En el curso de la conversación le observo a don Carlos:

Oiga don Carlos —, le digo, me acuerdo que usted andaba con un gorro pasamontaña cuando yo lo conocí. La primera vez que lo vi, allá, a comienzos de los años 80, andaba con un chaquetón y también usaba zapatos oscuros.

Sí, claro, claro. También me acuerdo —, me responde. Y usaba bufanda también. Eso era cuando ya empecé a modernizarme.

Su respuesta deja en evidencia que la ropa de trabajo ha evolucionado conforme pasa el tiempo y cambian las costumbres. Continúo con el tema y voy directo al asunto comentándole: Pero de repente yo lo empecé a ver con la manta, con el bonete, pantalón arremangado, faja y ojotas.

Claro, ¿Y sabe por qué armé este personaje? Porque tenía el poncho. El poncho que tengo, ese sí que es de mi abuelo—, me dice. Tenía también las ojotas, que las fabrique yo mismo, que tienen más de 40, 50 años. La faja también, la tengo como 70 años. Y el pantalón que es de lanilla. Un pantalón así también usaba en esa época mi abuelo, sí. Pero eran pantalones de los viejos que tenían plata. Porque ese pantalón parece que lo botó algún viejo ricachón en ese tiempo y mi abuelo lo recogió. Después quedó para mí.

¿Y ese gorro? Pregunto.

Ah. Ese yo lo he visto en alguna presentación (de grupos folclóricos), es que es como así, ¿no? Y hace un gesto con las manos indicando el ala caída del sombrero.

Claro, sí. Como un bonete—, le replico.

Y yo, como me gusta mucho la historia y vi muchas fotos antiguas, entonces dije... Claro, los viejos antiguamente se vestían así. ¿Y por qué yo no puedo personificar verdaderamente cómo es el personaje antiguo? Si yo soy heredero de los vendedores de Motemei.

Inmediatamente le pregunto: Y entonces, ¿cómo lo hizo?

Vi las fotos en los diarios antiguos—, me responde y prosigue: entonces en uno de esos registros en los que yo he buscado, yo vi que estaba mi bisabuelo que vendía mote (...) Y eso es para algunas presentaciones que hago y cosas así.

De lo tratado en esta conversación se coligen varias cuestiones importantes. En primer lugar, el motero estampado en el mural *El Motemei* de la Población Zenteno, es aquel personaje resultante que el propio Sr. Martínez elaboró como una versión de sí mismo, al grado de una producción arte. Su afirmación “armé este personaje” pone de manifiesto que la imagen de dicho mural es el retrato de un montaje, en el que se han dispuesto diversos elementos con la finalidad de alcanzar un resultado, materializado en un “personaje” por la vía de una caracterización que sigue la fórmula del costumbrismo, en cuanto construir deliberadamente una estética que represente ante un público determinado y de la forma más convincente posible, los modos y usos de una

época pretérita, en este caso, el vestuario. Se trata, por cierto, de lo que podríamos denominar como una característica secundaria del personaje, porque la característica principal reposa siempre en el pregón y su carga emocional. Para llevar a cabo el proceso de vestuario don Carlos emplea dos recursos interesantes y que también aparecen en la conversación. El primero de ellos es la documentación. Don Carlos afirma de modo expreso “*como me gusta mucho la historia y vi muchas fotos antiguas, entonces dije...(sig)*”. En efecto, nuestro motero verificó en fuentes gráficas los detalles de vestuario de época que requería incluir a fin darle veracidad a su personificación. De aquí se desprende un segundo aspecto importante: la autenticidad. Las prendas que don Carlos empleará corresponden parcialmente a una herencia de su abuelo: pantalón de lanilla y poncho o manta. “*El poncho que tengo, ese sí que es de mi abuelo (...) ese pantalón parece que lo botó algún viejo ricachón en ese tiempo y mi abuelo lo recogió.*” Otras prendas que habrá de usar en sus presentaciones son parte de antiguas vestimentas usadas por él en diversas actividades, pero que posee y guarda desde muchos años como testimonio de su propia historia. Sin la posibilidad de comprobar qué cantidad de años realmente poseen estas prendas, lo cierto es que Martínez no pretende la simulación por la vía del disfraz, sino más bien, representar en propiedad lo que él estima que fue la indumentaria que pudo usar el motero en tiempos remotos.

Otra cuestión superlativa que don Carlos reflexiona y resuelve de modo práctico es la cuestión central del campo del patrimonio cultural; me refiero a la cuestión referida a la noción de titularidad de derechos que facultan el ejercicio de una práctica determinada, especialmente, cuando ese está ligado al discurso de la tradición. Toda práctica que adquiere este canon, se ve tensionada por el reclamo de la legitimidad de quienes pueden hacer uso de ella. En un momento de debilitamiento de la venta del motemei, surge la inquietud de la representación del oficio, no solo como idealización icónica del mismo, sino además como autoridad con la misión de dignificar el legado. “*¿Y por qué yo no puedo personificar verdaderamente cómo es el personaje antiguo? Si yo soy heredero*

*de los vendedores de Motemei.”* La legitimidad de las prendas que incorporará en su caracterización, junto con la verificación aportada por el proceso de documentación y la veracidad resultante de este proceso, llevan a don Carlos a concluir que su propuesta contribuye a autenticar el oficio, ya que “, *los viejos antiguamente se vestían así (.) Vi las fotos en los diarios antiguos.*”

No obstante, se trata de un vestuario legitimado en su origen: todas estas piezas fueron usadas en el pasado. Algunas pertenecieron a su abuelo, otras las confeccionó y usó el propio Martínez. Ninguna pieza es de utilería. La revaloración y adopción de estas piezas por parte de don Carlos, pone de manifiesto un proceso de valoración superlativa del pasado, dando paso a un vestuario proyectivo de representación, cuyo escenario ya no es la calle en horario nocturno, sino el espacio institucional que entrega reconocimiento oficial a las instancias identitarias. Con ello nuestro motero se vuelve signo irrefutable de representación de un pasado genuino, matriz de los relatos y cimientos discursivos que dan sentido a una sociedad.



**Fig.14, 15 y 16.** Tres moteros actuales que continúan en el rubro con vestimentas disímiles. A la izquierda don Jaime Carrasco, motero de Llayllay (2016); al centro don Raúl Ibarra, de Cumpeo (2025); a la derecha don Víctor Castro Ulloa, motero de Puente Alto, Santiago (2019), versionando el prototipo paradigmático establecido por don Carlos Martínez.

Entre los moteros actuales que aún quedan en operación, usan vestimentas disímiles. Pero el más joven de todos, don Víctor Castro Ulloa, ya ha adoptado la vestimenta canonizada por Martínez, como parte del oficio. De este modo, la

representación icónica mediante el vestuario, retorna al oficio como un significado que se superpone al original. Entre tanto, la imagen acústica del pregón sigue impregnando el tiempo, esta vez construyendo unidad con el vestuario que ya alcanza el rango de uniforme.

## Conclusión

Después de una vida dedicada a la venta ambulante del motemei y llegar a ser una figura popular de la ciudad de Valparaíso, don Carlos explora en la representación escénica de su propia ocupación, como una vía para conservar la vigencia del oficio una vez que éste acusa un progresivo desuso y la edad le resta energías para continuar. Con tal propósito lleva a categoría de personaje un arquetipo de motero u oficiante de este desempeño laboral, asociándolo a imaginarios que circundan valores rayanos con lo arcaico y la identidad nacional.

Una primera reflexión acerca del caso aquí estudiado, apunta a cuestiones contingentes específicas del oficio que, como se ha dicho, con el paso de los años ha entrado en la espiral de la obsolescencia. Este es un trance por el que ha atravesado a buena parte de los oficios sobrevivientes del pasado y que hoy son adjetivados como prácticas tradicionales: una valoración pública y generalizada que parece ser la antesala para ingresar al salón dorado del patrimonio cultural. Este es también el caso del organillero, otro de los oficios que hace ya varias décadas enfrenta similares vicisitudes (Ruiz. 2001:62) y que hoy también aparecen representados en murales del museo Valparaíso en Colores II en la Población Zenteno del Cerro Los Lecheros. Cito el caso porque hay entre ambos una concomitancia no solo como expresión visual sino, además, en sus prácticas de naturaleza ambulante que genera una forma de relación con el poblador y el proceso de resignificación y representación que a posterior va a surgir como estrategia de sobrevivencia.

El motero de don Carlos migra desde una labor económica, sustentada en la venta callejera de una preparación gastronómica de origen pre moderno y aprendida por legado familiar, hasta una propuesta de representación escénica que negocia con el público una imagen que, entre otras opciones, reingresa al imaginario colectivo para, finalmente, quedar plasmado como tema central de un mural citadino, resignificando con ello el deambular urbano cual ícono de una práctica evocada, la que originariamente ha quedado en desuso, pero que en dicha negociación se reeditada en la representación alegórica que el personaje anima desde la escena cultural. En esta negociación se configuran visualmente dos elementos del mural *Motemei* y que construyen el mensaje convocante de identidad y adhesión: por una parte, su visualidad caracterizadora, propiamente reflejada en aquella indumentaria procesada hasta un grado aceptable de idealización pues, más que referir el oficio en su realidad laboral y citadina, alude a míticos sujetos del tejido social de antaño, recuperado de varios imaginarios ya expuestos. El vestuario del motero cobrará aquí una relevancia que antes no tuvo. Y no me refiero a la ropa en cuanto prendas de la faena, sino al vestuario ideado con propósito costumbrista. Este aspecto figurativo resulta ser de la mayor relevancia como significante puesto que logra transmitir el concepto de tradición que hay implícito en él y, por lo mismo, es reconocible desde su externalidad. Por lo anterior, podríamos destacar que este motero escénico alcanza el grado de personaje icónico que suscribe las señales distintivas de la tradición aportadas por otros personajes remotos, social e históricamente validados.

Por otra parte, la sonoridad del pregón es evocada en la expresión y gesto propio del rostro del retrato, que refleja la expectativa del motero antes o después del momento de entonar el lánguido llamado, interpelando con ello a la memoria sonora que las generaciones adultas y mayores conservan de la experiencia infantil, o bien, que las generaciones recientes reconocen hoy como uno de los constituyentes de la representación escénica del oficio. Si bien, la gestualidad y expresión del rostro es también parte del significante visual que da organización al mural, lo que destaca mayormente es la dimensión emocional convocadas aquí

por el personaje: por una parte, la soledad del trayecto y el frío de la noche como expresión de desamparo y pobreza y, por otra, la resistencia cultural de lo arcaico ante lo moderno, como expresión de persistencia de un *ethos*, concretando así un segundo plano de valores. Si repasamos los testimonios aportados en la exposición, veremos que en ninguno de ellos se habla de un personaje colonial o histórico recorriendo las calles. No hay discursos identitarios, sino una narrativa que construye un imaginario sobre las nociones de tristeza, soledad y anonimato. En ninguna de los testimonios narrados hay asomo de alguna imagen configurada desde elementos propiamente visuales. Por el contrario, la imagen del motero está construida desde la carga emocional que sugiere el pregón como una sonoridad en medio de la oscuridad, el frío y la lluvia.

El motero como ícono articula, entonces, una doble dimensión: aquella de nueva factura vinculada a la experiencia visual que proporciona la escena diurna, en una trama que está calada de visos identitarios; y como segunda dimensión, aquella otra surgida de la percepción auditiva nocturna que se arraigó en la infancia. Vestuario y pregón son las dos caras de esta moneda. Un ícono conformado por, al menos, dos dispositivos que conectarán y operarán entonces como una estructura que remite sentido al interior de un grupo humano, contribuye a constituir una red sociocultural propia y distintiva. Así también, el grado de reconocimiento de dicho significado establece reciprocidades con el grado de convocatoria y concedo al interior de dicho grupo, lo que define una estructura recursiva que garantiza a la red sociocultural organizada en torno de este sentido específico, su una perdurabilidad operativa en el tiempo.

El caso atendido finalmente sitúa el proceso de *iconización* más allá de los límites de una práctica propiamente patrimonial inmaterial, entendiendo por esto un campo restringido de pertenencias y legados concernientes a una colectividad o comunidad de oficiantes. Más bien, este caso se posiciona en la esfera de las tradiciones, como constructo identitario de amplia adhesión, concomitando con lo afirmado por Le Bon cuando sostiene que “un pueblo es un organismo creado por el pasado. Al igual que todo organismo, no puede modificarse sino mediante

lentas acumulaciones hereditarias. Los auténticos conductores de los pueblos son sus tradiciones". Y sin ellas, que encarnan el alma nacional "no es posible civilización alguna..." (Le Bond, 1895:47).<sup>22</sup>

Es innegable la aceptación que don Carlos Martínez ha tenido ante el público con la mediación icónica que ha llevado a cabo con el motero: ello se refleja en lo monumental del mural que los inmortaliza. En buena parte ello se ha debido a la asertiva efectividad con que hizo transitar un oficio legado por sus antepasados como patrimonio familiar, hacia un ícono en el que la comunidad reconoce tradición e identidad cultural. *Motemei*, el mural de la Población Zenteno, como así también el motero procesado por don Carlos, son parte de un imaginario que reafirma necesarias tradiciones para comprenderse parte de un pasado y un sentido que no se construye necesariamente en la práctica de un elemento patrimonial en sí, sino en significantes idealmente formalizados y estereotipados. En otras palabras, iconos ajustados a esa noción, muchas veces vaga, de nuestras más arcaicas precedencias culturales y que, por el hecho de tocarnos de algún modo el tiempo cotidiano en que nos desenvolvemos, nos genera un consenso en la noción de pertenencia por la vía de una memoria —muchas veces solo enunciativa—, que redunda en cohesión social.

Recebido em: 24/09/25 – Aceito em: 05/11/25

## Bibliografia

ARAYA, Pedro. "El Mercurio Miente (1967): Siete Notas Sobre Escrituras Expuestas", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 14. DOI: 10.4206/re.austral.cienc.soc.2008.

---

<sup>22</sup> Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, 1a. ed., 1895, pup, París, 1963

CARDEMIL, Alberto. *El huaso chileno*. Ed. Andrés Bello, Santiago. 1999

CALDERÓN MARÍN, Alexis. *Los Museos Urbanos de Pintura Mural en los Cerros de Valparaíso y Viña del Mar: Muestras Representativas del Patrimonio de los Microterritorios Culturales*. Tesis para optar al grado de Magíster en Patrimonio. Universidad de Valparaíso. 2018

HERRERA, Martha Cecilia y OLAYA, Vladimir. "Ciudades tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales". *Nómadas* N° 35. 2011

JENKS, Chris (ed.) *Visual Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, en Anna María Guasch. 2003. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios Visuales*. 1995

RAPOSO, Alfonso y VALENCIA Marco. "Interpretación e Intenciones Arquitectónicas: Elementos para un programa de Investigación en Arquitectura." *Diseño Urbano y Paisaje*. Año 1. N°2. 2004. en <https://dup.ucentral.cl/pdf/n2pdf/01.pdf>

RIVAS CARMONA, Isidora Francisca. *Puerto Tatuado, Movimiento Graffiti de la Ciudad De Valparaíso*. Fundação Getúlio Vargas Centro De Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais. 2017

SALGUERO LAMILLAR, Francisco José. "Teoría General de los Signos y del Significado". En Nepomuceno, Quesada & Salguero (eds.), *Servicio de Publicaciones*, Universidad de Sevilla. 2001.