

¿ARTESANIAS TRADICIONALES, ARTES POPULARES? En busca de una terminología clarificadora.

Carlos Alfonso González Vargas

MOTIVACION

Al revisar algunos textos de diversos autores, relacionados con las obras plásticas pertenecientes al folklore, se observa que, con frecuencia, no todos los especialistas se refieren a los mismos aspectos cuando intentan llegar a una definición —o a aproximarse a alguna— que establezca los rasgos distintivos de lo que es conocido como “artesanía tradicional” o “arte popular”.

Del examen de los textos que se indican a continuación, se deducen las referencias que, más adelante, ordenamos en un listado, con el propósito de extraer algunas conclusiones en relación a la materia que nos interesa:

1. CORTAZAR, Augusto Raúl: “Artesanías, teoría y estímulo”, en *Catálogo de la primera exposición representativa de artesanías argentinas*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1968. Término analizado: “Artesanía”.
2. LOMBARDO PONCE, Antonio: “Estado actual de las artesanías folklóricas de la Provincia de Mendoza”, en *Actas del primer encuentro latinoamericano para la promoción artesanal*, Neuquén, 1974, págs. 85–104. Término analizado: “Artesanía”.
3. ALARCON, Norma; DOMINGUEZ, Juan; GONZALEZ, Ida: “Arte Popular, Artesanías, Artes Manuales en general, Arte Aplicado y Arte Primitivo”, en *Arte Popular Chileno. Definiciones, problemas, realidad actual*, Universi-

dad de Chile, Santiago, 1959. Término analizado: “Arte Popular”.

4. FORTUN, Julia Elena: *Folklore y Artesanía*, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1976. Término analizado: “Artesanía”.
5. OEA: *Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares*, Washington, D.C., 1973. Término analizado: “Arte Popular”.
6. PLATH, Oreste: “Regionalización de las Artes Populares Chilenas”, en *Atenea*, No.436, Universidad de Concepción, Concepción, 1977. Término analizado: “Arte Popular”.
7. DANNEMANN, Manuel: *Artesanía Chilena*, Editorial Gabriela Mistral, Santiago, 1975. Término analizado: “Artesanía”.

Listado de términos aplicados a las definiciones señaladas (se indica a qué aspecto específico remiten):

Terminos relativos al autor:

actividad,
destreza,
empírica,
con intención de tipo personal,
actividad independiente,
de autor intuitivo,
que ocupa su tiempo de ocio,
el autor no posee educación sistemática,
expresa su interioridad,
satisface íntimas necesidades de expresión.

Términos relativos al conocimiento (aprendizaje):

transmitido por generaciones,
por enseñanza experiencial de acciones técnicas.

Términos relativos a la relación autor—obra:

empleo de técnicas,
produce objetos,
mediante labor manual,
con apoyo de herramientas,
sin organización industrial,
con técnicas tradicionales,
empíricas,
manuales,
o no puramente manuales,
con experiencia artística,
con experiencia técnica.

Términos relativos a la obra:

es funcional,
utilitaria,
con carácter o estilo típico,
son obras plásticas,
y de otra naturaleza,
son hechos no institucionalizados,
expresión espontánea,
expresión ingenua,
de tipo personal,
producto individual,
o de un grupo reducido,
elaborada por un pueblo,
o una cultura local,
o regional,
satisface íntimas necesidades de expresión,
con materia prima local,
con cualquier materia prima,
es un comportamiento de producción plástica,
es un fenómeno funcional,
expresión formal,
y material,
con raíces en el pasado,
también de arte popular,
funcionalmente satisfactoria,
producto de experiencias artísticas y técnicas que le dan "personalidad".

Términos relativos a la finalidad de la obra:

atiende necesidades,
satisface íntimas necesidades de expresión,
tiene finalidad práctica,
satisface necesidades humanas, sean utilitarias o de arte popular.

Términos relativos a la relación autor—destinatario y obra—destinatario:

satisfacen necesidades materiales,
satisfacen necesidades espirituales,
están acordes con la cultura tradicional,
son un conjunto de experiencias que caracterizan a un pueblo y le dan personalidad.

Términos relativos al carácter de la obra como expresión del folklore:

empírica,
tradicional,
popular,
funcional,
utilitaria,
de fin práctico,
anónima,
de la comunidad,
transmitida por generaciones,
"plástica" (* en cuanto cambia según regiones o lugares),
vigente,
herencia de grupos cultos del pasado,
elaborada por un pueblo,
o una cultura local,
o regional,
es un conjunto de experiencias,
que caracterizan a un pueblo,
y le dan personalidad,
es hecho no institucionalizado,
expresión espontánea,
es comportamiento cultural,
es comportamiento de carácter comunitario constituido por la comunidad folk, en la que se produce el usufructo tradicional de bienes culturales (* por lo tanto, es un bien cultural),
es conducta,
forma de vida,
fenómeno funcional,
propio,
aglutinante,
representativo,

pasó por un proceso de expansión, selección y reelaboración,
es obra viva,
operante,
a la vez, evoluciona,
es expresión cultural,
de transmisión directa,
de vigencia colectiva,
con variantes regionales,
supervivencia debida al espíritu conservador de la gente común,
obras instintivas,
no son producto de la educación sistemática,
están destinadas a la propia comunidad,
satisfacen necesidades humanas.

Al examinar la variada cantidad de términos aplicados a las obras de “artesanía” o de “arte popular” por los diversos autores revisados, constatamos que algunos de éstos son sinónimos u operan como tales: es el caso de “es funcional”, “es un fenómeno funcional”, “es funcionalmente satisfactoria”; otros, aparecen como contradictorios entre sí, como por ejemplo: “es obra viva”, tiende a oponerse con “es supervivencia debida al espíritu conservador de la gente común”, ya que en cuanto “viva” implica que posee un impulso que la destina a un cierto cambio y, por lo tanto, no es el producto simple de una acción atávica involuntaria. Al contrario, su vigencia, su vida, le dan sus características de poseer plasticidad, de ser capaz de adaptarse a las nuevas necesidades, a los nuevos tiempos. En otros casos, los términos se hacen vagos, inconsistentes, como, por ejemplo: “son hechos con materia prima local o con cualquier materia prima...” o bien, “son obras plásticas y de otra naturaleza...”; incluso, puede observarse en algún caso una especie de visión peyorativa del fenómeno descrito (¿teñida de etnocentrismo cultural por parte del autor?). Un ejemplo claro parece ser la frase que vincula a este hacer como “supervivencia debida al espíritu conservador de la gente común”. Finalmente, otros términos parecen no ser extensivos a todo el hacer folklórico, como la frase que lo señala como “herencia de grupos cultos del pasado”, hecho que puede ser negado fácilmente mediante simples

ejemplos, como puede ser el de las “bordadoras de Isla Negra”, que, surgidas gracias a una intención de ayuda por parte de la esposa de un médico que tenía allí una casa de descanso, ayuda dirigida al aprovechamiento de pequeños tiempos libres de las mujeres e hijas de los pescadores del lugar, ha logrado mantenerse, traspasar las generaciones y proyectarse sobre otros lugares del país, asumiendo, en cada caso, rasgos característicos que los identifican con el área geográfica respectiva, con los grupos que allí residen, y con las vivencias personales o experiencias grupales.

Es decir, lo que parecía regresivo o estacionario, progresa, no tan sólo introduciendo pequeños cambios dentro de algún quehacer específico, sino también, generándose nuevas expresiones que enriquecen las manifestaciones plásticas regionales.

PREAMBULO AL ANALISIS

Muchos son los factores que concurren para que las obras materiales que realiza el hombre lleguen a su forma final, definitiva. Muchos son, también, los destinos de estas obras: unas se distinguirán por su naturaleza utilitaria; otras, por su calidad ornamental; algunas, por su capacidad expresiva. ¿Qué hace que posean este o aquel carácter? Sin duda, existe una intención en el creador, quien es, finalmente, el que toma la decisión y lleva a cabo la obra y, por lo tanto, esta decisión —en el mejor de los casos— determina el resultado. Esto es, las obras son como son, entre otras razones, por efectos de la voluntad del autor.

Pero, el problema no se supera de una manera tan simple: el autor no es una isla. Vive en una sociedad, con un entorno en el que puede predominar la naturaleza, con sus variados rasgos de vegetación y morfología, o bien, en un entorno dominado por lo artificial, en el que lo creado por el hombre ejerce su presencia rigurosa y, a menudo, monótona. En esa sociedad y en dicho entorno, el hombre recibe una educación que puede caracterizarse por su ser sistemático o, al contrario, por su espontaneidad.

Los factores ya mencionados, sumados a

otros, como, por ejemplo, los lazos con el pasado de su comunidad o nación, o con las tradiciones seculares, modificarán sus obras, desde la necesidad que induce al hacer, hasta la forma que asume el objeto creado.

Desde que se acuñó el término "folklore", aunque las obras materiales no constituyeron una de las primeras inquietudes de los estudiosos, se estimó que ciertos aspectos de la creación que nos ocupa corrían el riesgo de un irremediable proceso de desaparición, el que se veía provocado por la aparición de la máquina, afirmándose —hasta hoy— que "el desmesurado avance de la técnica en los últimos años, ha originado un dislocamiento de los procesos naturales en las artes empíricas" (Lázaro Flury, en Cerrutti, 1966, pág. 7.).

Ante una visión tan "terribilista", cabe preguntarse si sólo el avance en la producción de medios puede tener una tan gran incidencia sobre la existencia de determinados productos o, si la asimilación de algunos de estos medios cambia las necesidades que originan las formas, o cambian a éstas, o, si los medios son sólo eso, algo que permite al hombre, mediante el empleo de técnicas apropiadas, dominar algunos materiales para lograr un producto cuya pre-concepción es evidente. Agreguemos a lo señalado, como argumento complementario, que, antes del surgimiento de la "era industrial", los medios (herramientas) utilizados por artesanos, artífices o artistas de alta especialización pudieron ser similares a los empleados por aquéllos sus contemporáneos que, hoy, suelen ser denominados "artesanos tradicionales" o "artistas populares"; sin embargo, la diferencia se establece en otros aspectos que inciden en el ser de la obra, p. ej.: en los sistemas de transmisión del conocimiento o en la relación que se establece entre el destinatario y el autor.

En fin, la creación que deriva en obras materiales asociadas al folklore debe ser estimada de otro modo, diferente al que comúnmente se ha empleado. Como primer paso, intentemos instalar esta creación, adjetivada con los términos "tradicional" y "popular", en el ámbito general del folklore y, luego, en las categorías estéticas que usualmente son

aceptadas en nuestro medio, para poder apreciar qué las hace semejantes o diferentes a las consideradas "doctas", "cultas" o "educadas".

I. EL FOLKLORE

1. Quizá, en estos apuntes, debiéramos considerar una breve definición de "cultura", para luego hablar de "folklore", o de "cultura folklórica". No profundizaremos en ello; sin embargo, entregaremos un esbozo, una aproximación a estos términos, para poder examinar el problema de la plástica en el ámbito del folklore.

2. En sentido amplio, por "cultura" (del latín: cultivo, cultivar), puede entenderse el ejercicio constante de las facultades espirituales del hombre y, derivado de éste, el perfeccionamiento de sus frutos (obras), tanto en cantidad como en calidad, mejorando, por tanto, lo que su natural condición humana —por sí sola— entregaría. El hombre, en este caso, es semejante a un campo cultivado, que produce mejores frutos mientras mejores son las semillas, el tratamiento de la tierra y su posterior cuidado. En esta definición metafórica, se entiende al hombre como una "buena tierra", pero que requiere de constante, diligente y cuidadoso tratamiento, para que la vegetación (su pensamiento y obras) no crezca disminuida ni en desorden.

Esta definición no implica solamente educar bajo un sistema estatuido, rígido, sino que hace de la educación algo permanente y variable en sus modelos, desde una educación intelectual, profesional o tecnológica hasta la muy sencilla, pero efectiva, educación que se recibe por la vía del ejemplo.

La cultura no sólo está relacionada con el progreso material, sino también —y, quizá, más bien— con el progreso espiritual. Al implicar un conjunto de elementos formativos relacionados con lo espiritual y lo material, el desarrollo cultural involucra el reconocimiento de valores, los que, en cuanto tales, se hacen vigentes, encarnándose en el sujeto que "la vive". Recurriendo a cualquier sistema educativo, el hombre, protagonista de la cultura, tiende a rescatar lo valioso y a renovar o a sustituir aquello que manifiesta ras-

gos de obsolescencia, ya sea por insuficiencia o porque la creatividad humana logra profundizar aún más en las cosas y los seres, en sus accidentes o en sus esencias.

Por cierto, aunque su término polar es “la naturaleza”, la cultura no la contradice negándola, sino enriqueciéndola. No se “hace cultura” luchando contra la naturaleza humana, ni tampoco destruyendo el entorno natural del hombre, sino perfeccionando al hombre desde su condición natural, a su entorno y a las múltiples relaciones que se producen entre ambos.

De lo propuesto se deduce que la cultura es viva y que hay diversas vías de conservación y perfeccionamiento de ella, por ejemplo, se puede lograr mediante la educación sistemática, o bien, por el camino más lento de la renovación natural, lo que dependerá de los medios y métodos que se empleen para conseguirlo y del mayor o menor acceso a ellos, ya sean éstos profundamente complejos o muy sencillos.

Podemos resumir estas ideas con el siguiente esquema:

por efecto de la cultura, el hombre, con sus potencialidades e inmerso en el medio natural y rodeado de sus propias elaboraciones, se transforma en un hombre con sus potencialidades actualizadas, se enriquece a sí mismo y enriquece su entorno, perfeccionando, además, lo que ha elaborado.

(Este esquema puede repetirse, estableciéndose un continuo perfeccionamiento especialmente valioso en lo cualitativo.)

Como ya queda dicho, en cualquier caso, el hombre puede actualizar sus potencias por vía espontánea o a instancias de un proceso voluntario de perfeccionamiento, el que, incluso, puede ser planificado de antemano.

El hombre y sus ideales, las sociedades y sus ideales, en el tiempo, se adhieren a valores particulares, los que, en gran medida, dependen de sus conceptos acerca del cosmos, de su lugar en el cosmos, de su modo de estimar sus relaciones con los demás, de sus conceptos acerca de la vida y de las cosas, de la tradición. En fin, las épocas y los hombres se

enlazan con el pasado y proyectan el futuro según las características y peculiaridades de su cultura.

Como puede colegirse de lo anterior, en el fenómeno que denominamos cultura se enlazan, una vez más, razón e intuición, inteligencia y experiencia, sentimientos y vida. Habría que pensar, partiendo de Max Scheler, que “cultura” es, en esencia, humanización, lo que no solamente debe entenderse en cuanto que el hombre se hace más hombre —al actualizar sus potencias— sino, también, porque lo que hace manifiesta su humanidad enriquecida y la proyecta al entorno, humanizándolo, vigorizándolo.

Convinando en todo lo anterior, la cultura abarca mucho más que el conjunto de bienes materiales que posee el hombre y sus normas de convivencia y su mundo de creencias. Por el hecho de ser obra humana, abarca todo el ámbito espiritual y el material, en su más amplio sentido. En este entendido, el artefacto, el objeto creado por el hombre o adoptado por éste desde la naturaleza, puede dirigirse a satisfacer sus necesidades materiales y también sus necesidades espirituales; en ambos casos se trata de necesidades humanas, unas asociadas a lo inmanente, otras, a lo trascendente. (Por cuestiones de método, nos vemos obligados a separar “necesidad material” de “necesidad espiritual”, como también a hacerlo con lo “inmanente” y lo “trascendente”, aunque especialmente en el primer caso, las fronteras son siempre imprecisas.)

3. Desde la perspectiva anterior, cuando hablamos de “folklore” nos estamos refiriendo, también, a la cultura en una de sus peculiares dimensiones, la que puede flanquearse para establecer sus rasgos particulares más relevantes.

Indudablemente, con sólo señalar este punto se manifiesta la insuficiencia de los primeros rasgos que William John Thoms estima como los que constituyen la materia de estudio del folklore. Este dice que es el “lore”, conocimiento, del “folk”, es decir, del campesino iletrado, circunscribiéndolo a lo que —en su época— se designaba como “literatura popular”

Hoy se piensa, más bien, en el folklore

como una fuerza viva y, por ello, con capacidad de perdurar (Thoms pensaba en rescatar lo que estaba por extinguirse). Esta "fuerza viva" fluye por todos los conductos de la sociedad a la que pertenece y pulsa al ritmo de ésta. Como algo vivo, tiene la capacidad de renovarse, pero, debido a sus vigorosos lazos con la tradición y a la fuerza de su arraigo en las diversas comunidades, los cambios se producen con lentitud, casi inadvertidamente. Así, el folklore se adapta a las nuevas condiciones de vida del hombre y, a al hacerlo, no sólo puede adoptar otra apariencia, sino, también, puede adoptar, y adaptar, formas que no constituían parte del folklore, produciéndose un traspaso de elementos desde otros ámbitos de la cultura hacia el ámbito de lo folklórico, es decir, se admite algo que pasa a formar parte de los bienes de un grupo o de la sociedad folk y, como patrimonio común, llega a hacerse representativo de ese grupo, de esa sociedad. En este entendido, puede estimarse como elemento que vincula a los miembros de una comunidad folk; agreguemos que un elemento integrado a la cultura folklórica es "apropiado" por la comunidad de un modo integral, tradicionalizándose, sumergiéndose en el anonimato de quienes lo cultivan, arraigándose en la comunidad (pueblo), y pasa a transmitirse, de preferencia, por vía oral o por la vía del ejemplo.

Antes de terminar esta breve revisión, parece conveniente advertir a quienes se interesan por el estudio del folklore acerca de un error que suele cometerse, al suponer que lo folklórico se caracteriza por su "simplicidad". En efecto, ésta puede ser una falsa afirmación. Prueba de ello podría ser, por ejemplo, el "canto a lo divino" o, en lo plástico, la existencia de algunas vasijas, en localidades como Quinchamalí o Pomaire. Nos referimos a las miniaturas, cuya apariencia —efectivamente— es sencilla, pero son el resultado de un refinamiento en el procedimiento de preparación de la pasta por parte de las alfareras y, a la vez, son resultado de un diestro y complejo despliegue técnico.

II. ALGUNOS ELEMENTOS QUE PERMITEN CARACTERIZAR LO FOLKLORICO

Para poder señalar los elementos que permiten caracterizar lo folklórico, recurramos, una vez más, a los antecedentes del término.

El temor a que desaparecieran algunos aspectos de la "literatura popular" o "antigüedades populares" indujo a Ambrose Mer-ton, cuyo seudónimo de William John Thoms lo hace más conocido, a que, en la época de los grandes cambios que provocaba el súbito desarrollo industrial y la consiguiente concentración de campesinos en barrios que se agregaron de modo creciente junto a las grandes ciudades, publicara una carta en la revista *The Athenaeum*, el 22 de agosto de 1846, proponiendo el rescate de esa literatura popular que, de acuerdo a su punto de vista, estaba condenada, inexorablemente, a desaparecer. Pero, como hemos señalado, lo folklórico es un "algo" vivo y esos elementos que tienden a perderse tienden, también, a ser sustituidos por otros, los que asumen su lugar en el ámbito que nos ocupa y suelen revitalizar aquello que se suponía perdido.

Si hacemos un recuento de los efectos que la situación recién mencionada puede tener sobre el folklore veremos que, desde este proceso de aceptación de cambios, de arraigo y de adaptación al medio que caracteriza lo folklórico, o lo que devendrá folklórico, se desprenden varias de las características de lo folklórico:

— lo folklórico es *dinámico*, no es algo anquilosado en una sociedad;

— en cuanto posee la vitalidad de la que se ha hablado, sufre variaciones según las peculiaridades del grupo o sociedad que lo cultiva; en suma, es *variable*:

— lo anterior permite señalar que es, o se hace, expresión *regional*;

— por lo tanto, es *localizable*;

En todas las características antes mencionadas se advierte implícito un factor que las determina: lo folklórico es *funcional*, de tal suerte que incluso las características del medio geográfico pueden determinar las va-

riaciones de una forma y su localización específica en un área o región, bajo una dinámica que la obliga a distinguirse como forma peculiar y bien diferenciada. Consideremos como ejemplo las variaciones que existen en las diversas formas de carreta que suelen encontrarse a lo largo del país, desde la antigua carreta calichera hasta las narrias (trineo, birloche) —y sus variables— en Chiloé o en Linares, en Colchagua o en la Región Metropolitana.

Ciertamente, lo folklórico responde a necesidades y éstas, aunque sean las mismas para todos los habitantes de un país, van diferenciándose con claridad en un país como el nuestro, cuyas características geográficas y climáticas inciden —o pueden incidir— notablemente sobre los hombres que viven en distintas latitudes. Un ejemplo claro puede observarse en las respuestas de las tejedoras frente a la necesidad de cubrirse, que puede manifestar un hombre que habita en pleno desierto, en el altiplano nortino, en la zona central o en la zona austral.

Otras características de lo folklórico, usualmente las más recordadas y que, por lo tanto, no requieren de extensas explicaciones, son:

— es *tradicional*. Recordemos que la tradición es un valioso factor que da continuidad a una cultura, esto es, es vínculo entre el pasado, el presente y el futuro;

— es *popular*, es decir, forma parte del patrimonio común de una sociedad, está arraigado en ella y puede estar extensamente difundido. Aunque parezca innecesario, recalquemos que, en cuanto “popular”, no necesariamente arranca aplausos y es conocido a todo nivel, como suele suceder con ciertos cantantes de la música “de moda”;

— al ser acogido y al arraigarse en una comunidad, lo folklórico se hace *anónimo*. Como lo señala Cortázar: “el punto inicial de una trayectoria es siempre una manifestación o iniciativa individual originaria”, pero, con frecuencia, y debido a su eficacia (funcionalidad bien lograda), la importancia del autor pasa a un plano secundario. Al ser acogida por una comunidad, la obra original puede ser modificada, para aproximarse más a los rasgos característicos de ésta, a los usos

y costumbres de los miembros de la comunidad de la cual se hará representativa;

— lo que hemos señalado recién nos permite destacar otra característica de lo folklórico: es *vigente* (se asimiló, propagó y entró en funciones). No agregamos que lo folklórico es algo “colectivo” o “socializado”, pues estas características reiteran —en otros términos— lo que habitualmente se entiende cuando se habla de que el folklore tiene un carácter “anónimo”, “popular” y “vigente”.

— Otra característica que es destacada ocasionalmente y suele ser olvidada como un aspecto importante entre las características de lo folklórico es que éste *no es un hecho institucionalizado*: el comportamiento del cultor o cultores no depende de algo estatuido y reglamentado por una normativa escrita y especialmente dictada para los efectos de su existencia y uso. Aunque pudiese reconocerse una “normativa”, ésta es consuetudinaria, responde al carácter tradicional de lo folklórico y, en virtud de este carácter, es que se dan particularidades regionales, que dinamizan los hechos folklóricos y los hacen reconocibles en su especie. El reconocer una forma general, a pesar de las variables, depende de las personas, cultores, y no de reglas escritas.

— De esto se desprende que otra de las características de lo folklórico puede dañarse en la medida en que se pretende ayudar al cultor, o expandir la esfera de influencias de un hecho u objeto, o de aumentar el número de cultores. Nos referimos a las modalidades de transmisión de lo folklórico, cuya *vía principal de aprendizaje es empírica*, es decir, la experiencia de aprendizaje *se realiza oralmente y por medio del ejemplo*. De la repetición de lo oído u observado surge su cultivo. De la dinámica propia del ser humano y de la sociedad, su apropiación y posterior evolución o sustitución.

Quizá como advertencia a quienes consideran necesario ayudar a lo folklórico “para que no perezca”, naturalmente desde un ámbito “docto”, conviene recordar el dicho popular “los cuidados del sacristán mataron al señor cura”.

— En el aprendizaje y en el cultivo de

una expresión o hecho folklórico, el cultor procede con plena naturalidad; esto nos lleva a advertir en lo folklórico un alto grado de *espontaneidad*.

Finalmente, ya que nuestro propósito es buscar una aproximación a un método de conocimiento de la plástica con carácter folklórico, hacemos notar que el cultor recurre a las materias que su medio ambiente le proporciona, en una especie de justo equilibrio con la naturaleza, que refuerza varias de las características de lo folklórico ya enunciadas.

En resumen, ante la pregunta “¿Qué es lo folklórico?”, quizá no debemos entrar en grandes disquisiciones teóricas acerca de ello sino, con sencillez, podríamos utilizar las características ya señaladas como una especie de trama que, tamizando las diversas situaciones, hechos u objetos, separa lo folklórico de aquéllo que no lo es.

Es conveniente destacar que lo folklórico no se mantiene por una simple tendencia atávica, no es una simple “reliquia” que sobrevive casualmente desde un pasado remoto, ya que su vigencia y funcionalidad en el ámbito social o regional al que pertenece lo liga vitalmente al hombre. Es también deseable rescatar al cultor natural de un tipo de prejuicio que surge del hombre formado bajo otras normas, a través de la educación sistemática. Este prejuicio sitúa al hombre asociado al folklore en un nivel “inferior”, de incultura o de no-civilización. En este caso, se confunde la cultura con el mero cultivo de la lectura, con la asistencia a una escuela y con la vida urbana, olvidando que “culto” es quien se cultiva, y esto puede lograrse desde una perspectiva folklórica o desde otras, que algunos consideran “doctas”:

Antes de continuar, señalemos otro error frecuente en el que incurren muchos autores: al denominar algún aspecto particular del folklore, como es el caso de la medicina o de las expresiones plásticas, deciden una denominación que, al ser aceptada como tal, hace incurrir a quien la emplea en el error de definir al todo por la parte. Expliquémoslo: si buscamos en un diccionario el término “definición”, podemos leer que significa

“proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales de una cosa material o inmaterial”. Así, “definir” implica “fijar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra o la naturaleza de una cosa”. Con estos antecedentes, vemos que, al definir, extraemos las notas particulares que —en conjunto— nos entregan los datos esenciales para poder reconocer lo definido. Aunque hemos eludido entregar una definición tajante de “folklore”, la hemos hecho “aproximativa”, al fijar sus principales características (lo que, en lógica, es válido). Entre las características propuestas se cuentan la *tradicionalidad* de lo folklórico y su arraigo *popular*. Así, si hablamos de “medicina popular”, o de “artesanía tradicional”; estamos privilegiando una de las características de lo folklórico en cada caso, pero, ¿estamos haciendo lo correcto, o sólo provocamos con ello una confusión que va en desmedro de lo que queremos destacar? Busquemos algún ejemplo: el ácido acetilsalicílico, conocido por su nombre comercial de “Aspirina”, es vastamente conocido y utilizado en nuestro país; incluso, es vendido en los vehículos de locomoción colectiva, pero, su “popularidad”, ¿lo hace folklórico?; por cierto, la Aspirina no se contempla entre los elementos que se estudiarían al analizar la “medicina popular” (en el entendido de que nos estamos refiriendo a una “medicina folklórica”).

Este argumento lo ha hecho suyo Paulo de Carvalho Neto en su *Diccionario de Teoría Folklórica*, en el cual, al analizar algunos términos, señala que, por ejemplo, “Cuento Popular” y “Cuento Tradicional” son un “inadecuado sinónimo de ‘Cuento Folklórico’” (pág. 60), o, al referirse a “Medicina Popular” (pág. 143), señala que es sinónimo de “Medicina Folklórica”, agregando posteriormente que “se ha consagrado la expresión, aunque es impropia, pues lo popular no es sinónimo de lo folklórico. Difieren, por ejemplo, “Música Popular” de “Música Folklórica”.

A lo anterior agrega que (Pág. 161-162) lo popular es “un hecho no folklórico, de mucha aceptación entre el pueblo... su vida es radiante, pero efímera. Según Félix Moli-

na Téllez —continúa— ella es un hecho que encierra lo “popular circunstancial” en oposición a lo “popular tradicional” de la concepción de Jijena Sánchez y Jacovella”.

Estas observaciones nos han inducido a hacer nuestra la proposición de Dannemann, quien plantea la necesidad de hablar de “plástica con carácter folklórico”, evitando, de esta manera, el empleo de términos con carácter restrictivo, como lo son “artesanía tradicional” o “arte popular”.

En pro de un empleo adecuado de los términos, aclaramos, no restringiremos el uso de “plástica con carácter folklórico” (o, mejor, “plástica folklórica”) a lo que se ha designado como “artesanía artística” (en sustitución de los anteriores), puesto que ello conllevaría aceptar una nueva y ambigua categorización estética. Antes bien, preferimos hablar de artesanía, incluso al referirnos a un yugo o una silleta de madera y paja.

III. LA OBRA PLÁSTICA FOLKLÓRICA, SUS CATEGORIAS

Los párrafos anteriores ponen en evidencia una realidad importante: en el amplio marco de la cultura, las obras materiales creadas por el hombre pueden tener diversas características, las que les permiten ingresar —dentro de un criterio clasificatorio— en el ámbito de lo estrictamente “docto” (en la cultura del hombre refinado), o en el ámbito de lo estrictamente folklórico (en la “cultura popular” o “tradicional”), posibilitándose, además, varios grados de aproximación o pureza entre ambos extremos.

Estas obras materiales, además, pueden apuntar a diversos niveles de necesidad y poseer varias connotaciones que las hacen diferentes y, en cuanto tales, diferenciables, posibles de agrupar según categorías objetivas. Es decir, habrá ciertos elementos caracterizantes de tipo esencial, que permitirán decir “esto es A, y no es B, C ó D” y, por lo tanto, todos los ejemplares pertenecientes a la especie “A” pasarán a agruparse juntos, y los “B”, “C” y “D” formarán otros tantos grupos. Estos atributos serán predicados comunes a todos los objetos pertenecientes a una misma categoría.

Por razones prácticas, hacemos estas acotaciones, las que se enlazan con nuestra aceptación del término “plástica folklórica” en sustitución de los supuestamente genéricos de “arte popular” o de “artesanía tradicional”

En efecto, en lo referente a la plástica en general, suele aceptarse la existencia de tres categorías estéticas básicas: la *artesanía*, que es obra de artesanos; la *ornaméntica*, que es obra de artífices; el *arte*, que es obra de artistas (Kupareo, 1964).

También suele haber acuerdo general en que el artesano es una persona diestra en lo técnico, recalándose que sus obras pueden ser repetitivas y que la artesanía no tiene como condición *sine qua non* las exigencias de ser producto original y único de la inventiva personal del artesano y, por lo tanto, no demanda un alto grado de creatividad. Sin embargo, es requisito indispensable que la obra sea técnicamente bien lograda y —en lo posible— plenamente eficiente, en cuanto resuelve la necesidad que la motiva. La obra del artesano es producto de uso práctico, funcional, y debe caracterizarse por estar bien hecha.

Pero, hay objetos que el hombre crea con otra finalidad: atavía las formas, con el objeto de hacerlas más vistosas y, con ello, apetecibles por su belleza formal y elegancia. El artífice embellece, decora. El ornamento es algo adicional a la forma y, en cuanto tal, puede agregarse, sustituirse o suprimirse, sin cambiar la esencia de lo ornamentado. Sin embargo, parece ser una necesidad humana el tener acceso a la belleza formal, por lo que se recurre con frecuencia al artífice, buscando satisfacer tal necesidad.

La artesanía y la ornaméntica son, pues, dos categorías básicas de la obra material del hombre. Existe una tercera, no menos importante que las ya mencionadas: es el arte. ¿Qué procura el artista? Quizá su búsqueda principal sea el “expresar” mediante sus obras, creándose un vínculo entre el artista y el destinatario, que va más allá de la buena factura del objeto, pero que la implica; que trasciende la belleza formal, aunque pueda requerirla. En síntesis, el artista, por medio de la obra, manifiesta y destaca aspectos que

involucran lo propiamente humano aproximándose a la esencia de los seres o las cosas, revelándolas en una visión siempre nueva y diferente.

Si examinamos el ámbito docto y el folklórico, no se advierten diferencias sustanciales entre las obras artesanales creadas en uno u otro de dichos ámbitos. Igual cosa sucede con las obras del artífice y el artista. Lo que cambia son las modalidades de adquisición y entrega de conocimientos en la etapa de formación individual y, quizá, en la apreciación de las obras, o en la elección de una modalidad de ejecución de éstas, pudieran existir diferencias de gusto en lo relativo a lo que es formalmente bello y a las modalidades de expresión. Pero, destaquémoslo con claridad: no se advierten diferencias sustanciales que hagan exigible una diversificación de la categorización que proponemos, entre las artesanías doctas y las folklóricas, entre la ornamentica docta y la folklórica, entre el arte docto y el arte folklórico. Así, queda demostrada la falacia de la búsqueda de una "cuarta categoría estética", que ha derivado en el mal uso y las confusiones que provocan el empleo de los términos "artesanía tradicional" y "arte popular" y, a la vez, se demuestra la posibilidad de que, en la expresión folklórica, existan buenos artesanos, buenos artífices y buenos artistas. Pero, así como no son abundantes los artistas de la talla de un Juan Francisco González o una Rebeca Matte, tampoco son abundantes los de la talla de un "Manzanito" o una Julita Vera, a nivel de expresión folklórica.

IV. EL CULTOR Y LAS OBRAS

1. Al hacer algunas consideraciones acerca de la cultura y el folklore, pudo advertirse que postulamos una amplia relación entre ambos y que el ámbito docto y el folklórico tienen un área fronteriza que no los aísla ni los convierte en compartimientos estancos e impenetrables desde el uno hacia el otro.

Porque se interpenetran, uno puede nutrirse del otro, o aportar al otro algo de sí. En este nivel de apreciación, sólo se advierten "velocidades de desarrollo" diferentes, las que dependen, entre otros factores, del

modo de transmitirse el conocimiento en cada ámbito y de la calidad de sus lazos con la tradición. Haciendo un símil entre el folklore y el proceso de la osmosis, podríamos considerar al ámbito folklórico como envuelto en una membrana semi-permeable y formando parte del ámbito total de la cultura, de manera que lo docto puede estar rodeándolo. El fenómeno de traspaso de elementos se producirá de tal modo que los procesos de endosmosis y exosmosis se darán a distinta velocidad, dependiendo del carácter del transmisor y de la cosa transmitida, es decir, del solvente y del soluto. También dependerá de la concentración y estructura molecular del soluto (similares a la abundancia de la forma que se traspasa y a su nivel de complejidad) y de la permeabilidad y selectividad de la membrana, lo que equivale a decir, de la capacidad de aceptación o rechazo de los aportes venidos desde el otro ámbito, de la capacidad de una sociedad para protegerse de influencias foráneas, protegiendo su identidad.

Como se ve, el folklore, como todo lo vivo —y parte de un algo mayor, también vivo— está en constante interacción con el resto del organismo del cual forma parte, quedando sometido en sus cambios a una serie de factores externos (equivalentes a los cambios de presión y temperatura que pueden modificar el proceso de osmosis), los que pueden acelerar, retardar o anular la velocidad de cambio. Naturalmente, el incremento de formas folklóricas en una sociedad dependerá de la concentración, estabilidad o labilidad de las formas que lleguen a traspasar la envolvente del ámbito folklórico desde el ámbito docto.

El delicado equilibrio que involucra la existencia de un conjunto de variables, en el ejemplo que hemos pedido prestado a ciencias como la bioquímica o la termodinámica, nos da cuenta de la complejidad de los fenómenos folklóricos y de la existencia de múltiples factores que pueden incidir en el enriquecimiento o en el desfallecimiento de alguna de sus manifestaciones, incluyendo el comportamiento de los cultores, de los miembros de una comunidad folk.

En rigor, el ejemplo que pedimos a las

ciencias nos lleva a pensar que la membrana envolvente, que imaginamos rodea al folklore, equivale a una especie de muy delgada película, la que no difiere del fenómeno que envuelve y existe por la sola fuerza de cohesión de éste. Así, buscando siempre un símil con aspectos de la ciencias que puedan ilustrar nuestras ideas, equivaldría a la fuerza de *tensión superficial*, que se explica como el resultado de la atracción mutua existente entre las moléculas de este delicado líquido que es el folklore.

2. El cultor natural: en el folklore, "cultor natural" es quien vive, piensa y actúa según las normas que la tradición dicta, normalmente, en equilibrio con su propio entorno y, ocasionalmente, en otro similar.

El hombre o mujer que crea objetos que podemos calificar como pertenecientes a la plástica folklórica, aunque pudiera recibir alguna influencia externa, mantiene el uso de materiales, técnicas, modelos de objetos y motivos asociados a éstos. Además, da al objeto su adecuada funcionalidad, es decir, lo liga con la necesidad que lo origina, sea su obra calificable como obra de artesanía, de ornamentica o de arte.

Puede suceder que este hombre, por necesidades de demostración de su hacer, o por su participación en "ferias de artesanía" deba ser re-clasificado (en esas ocasiones) pasando a considerarse la demostración, que es distinta a la forma en que el propio cultor aprende, enseña o hace, como un acto de "proyección" del folklore hacia el ámbito docto, de modo que el cultor actúa impropriamente como tal y, más propiamente, como "intérprete".

3. El intérprete: de hecho, hay personas que, desde el exterior del ámbito folklórico, es decir, desde una perspectiva docta, analítica, lo observan y proyectan con la mayor fidelidad posible, actuando como vehículo vinculante entre lo folklórico y lo docto. Estas personas que, generalmente, viven bajo las normas del ámbito docto, suelen aproximarse al cultor natural, para adquirir de éste el conocimiento de las particularidades de su creación plástica, ya sea por medio de la observación, o interrogando al cultor acerca de ésta. También, pueden aprender de otras per-

sonas que se dediquen a una actividad de proyección, similar a la que él realiza e, incluso, aprender mediante la actividad analítica efectuada sobre piezas concretas.

La pureza de su obra, aunque no alcanza el grado que posee la del cultor natural, puede ser alta. Todo estará condicionado por el respeto a los modelos de objetos y a los motivos que pudieran asociárseles, a los materiales, las técnicas y la funcionalidad propia de los objetos.

Una diferencia fundamental entre una pieza creada por un cultor natural y otra hecha por un "intérprete", reside en que el objeto creado por este último es mostrativo de una realidad pre-existente e intenta mantener los rasgos con los que fue conocido por el intérprete, es decir, puede fijar un modelo y unos motivos que el cultor natural podría modificar en cualquier momento, debido a una necesidad interna. Curiosamente, el intérprete, también por una necesidad interna, la fidelidad con el original conocido, trata de mantenerlo inalterable. Por otra parte, no debemos olvidar que la pureza de la obra depende no sólo de la forma, sino también de su funcionalidad, la que la asocia con una necesidad humana que impulsa la creación y que esa necesidad surge del medio en que el cultor desarrolla su labor, razón que es muy diferente a la que motiva al intérprete.

Por último, en su afán de mostrarnos una realidad observada por él mismo, el intérprete puede modificar los materiales y las técnicas, elaborando un objeto que se ciña perfectamente a la morfología externa del modelo, que sugiera su funcionalidad también a la perfección pero que, en la realidad, no logre cumplirla. Por ejemplo, que imite una olla cazuelera de Quinchamalí, una de aquéllas que tienen la forma de una gallina echada en su nido (tapa y olla, respectivamente), pero que, debido a que no cuenta con gręda ni sabe "quemar" un tiesto, la hace en yeso, pintando la superficie con betún negro y dibujando los motivos con tęmpera blanca.

4. El aplicador: por último, puede existir y, de hecho, se los suele encontrar con frecuencia en "ferias de artesanía", un vasto contingente de personas que, habiendo cono-

cido algún objeto, o la obra de proyección de un intérprete, o el trabajo y la obra de un cultor natural, realizan una creación personal, bajo patrones que se ciñen en parte a las características de las obras pertenecientes al folklore y, también en parte, se dejan llevar por los gustos y la moda imperante. El aprendizaje pueden realizarlo de muy diversos modos, desde los estudios sistemáticos desarrollados en escuelas de "bellas artes" o de "artes aplicadas", hasta la observación profunda, u ocasional, del trabajo de un cultor; incluso, pueden aprender las técnicas estudiando en libros especializados. El resultado final de su obra puede tener alguna relación con los modelos originales, pero pueden percibirse cambios formales y funcionales, además de cambios en los materiales y técnicas usadas.

5. Como lo señalamos en el capítulo "La obra plástica folklórica: sus categorías", fuera del ámbito folklórico pueden trabajar artesanos, artífices y artistas, los que destinan su obra, de preferencia, a un público docto. Estos usan libremente de formas, materiales y técnicas, creando formas nuevas, buscando el cambio, lo distinto, incluso dejándose llevar por la moda o estableciéndola, según su capacidad creativa. Aceptarán sugerencias de cambios (lo que comúnmente no acepta el cultor natural), pues nada les ata a la tradición.

A modo de resumen, podemos decir que aquél que no es cultor natural puede proceder según los siguientes esquemas de conducta:

- el intérprete observa y proyecta con fidelidad, con objetividad. Hace una demostración de un objeto "X", contribuyendo a darlo a conocer, difundiéndolo;
- el aplicador toma un objeto "X" como motivo de inspiración; hace "arreglos" de éste, lo que da por resultado diversas versiones (Xa, Xb, Xc, ... Xn), de manera que un observador puede remontarse al objeto original, advierte el sello personal del autor, los cambios que son producto de la re-elaboración de ese objeto original;
- el artesano, artífice y artista docto puede no interesarse en las obras pette-

cientes al folklore, creando bajo diversos principios, generalmente con arreglo a cánones de tipo universal, haciendo uso de los aportes que la tecnología le pone a su disposición.

V. LA OBRA PLÁSTICA EN EL ÁMBITO GENERAL DEL FOLKLORE

Según lo propuesto en los capítulos anteriores, el folklore es cultura y, como tal, se relaciona con todos y cada uno de los aspectos del conocimiento y del hacer humanos, tanto los relativos a las urgencias de tipo material, como los que derivan de urgencias espirituales, de las sociedades y de las personas que, como individuos, las componen. Dadas estas características, en el folklore se asocian urgencias y respuestas en varios niveles de complejidad, generando una cadena de asociaciones necesidad—solución funcional, que puede abarcar desde las normas de convivencia, pasando por la "minga" y su sentido de darse solidariamente, por los juegos infantiles, o por la observación de la naturaleza para saber apreciar la época precisa para llevar a cabo una determinada faena agrícola, hasta el análisis de elementos agoreros o el uso de un tipo de vestimenta o de utensilios domésticos.

Bajo esta visión, el folklore alude y se relaciona con todos los logros y aspiraciones humanas, para enfrentarse a las variadas condiciones que puede presentar el simple hecho de vivir. De acuerdo a esta realidad, pueden existir muchas proposiciones de clasificación del folklore. A continuación, exponemos una de ellas, del autor español Manuel de Hoyos y Sainz, quien hace cinco grandes grupos, delimitando áreas generales en las que ubica, por afinidad, los diversos aspectos específicos del folklore:

1. *Lo relativo a las ciencias*: empleo de números, pesos y medidas; conceptos acerca del universo, la tierra y la vida; la higiene, la salud y la medicina; las plantas y animales, etc.

2. *Lo relativo a las creencias*: magia, mitos, ritos, supersticiones, brujería, religiosidad, etc.

3. *Lo relativo al sentimiento y expre-*

sión: el lenguaje, la literatura: cuento, leyendas, adivinanzas, refranes, narraciones; la poética; la rítmica: música, danza; la plástica; los adornos.

4. *Lo relativo a la sociabilidad*: organizaciones sociales, costumbres familiares, colectivas, normas de convivencia, relaciones económicas, fiestas y juegos.

5. *Lo relativo al trabajo y vida material*: casas, utensilios domésticos, ajuares, aperos, transporte, métodos de trabajo, alimentación, industrias.

A pesar de que la proposición es ordenada, podría ser necesaria una revisión de ella, puesto que varios aspectos plásticos son susceptibles de clasificar en dos o más rubros generales y en varios aspectos específicos, según los intereses de quien estudie la pieza. Por ejemplo, supongamos, una máscara empleada por un miembro de una "diablada" en la fiesta religiosa de la Tirana. Podría hacerse su estudio bajo el rubro "Creencias", en los aspectos de "religiosidad", "ritos", "mitos"; bajo "Sociabilidad", en "organizaciones sociales" y, quizá, en "fiestas"; en lo relativo a "sentimiento y Expresión", bajo "poética", si se consideran los versos de salud y despedida a la Virgen, etc. También, bajo "plástica" y "adornos", en el mismo rubro. Finalmente, podría analizarse la máscara y los ajuares bordados con que se reviste el danzante en el rubro "Trabajo y Vida Material"

Otra proposición planteada como un "Ensayo de clasificación del folklore según sus funciones elementales", de los autores Barros y Dannemann, puede resolver algunos de los problemas que se advierten en la anterior. Examinémosla:

ESPIRITUAL:

Amenizadora

Recreativa (danzas, canciones, cuentos, etc.).

Lúdica (juegos, deportes).

Entretenedora —de simple pasatiempo— (Bebidas, tabaco, etc.).

Religiosa (explicación de la divinidad, comunicación con ella).

Interpretativa

Racional: conocimiento empírico del

hombre y la naturaleza. Su aplicación.

Imaginativa: mitos, leyendas, supersticiones (creencia y práctica)

Comunicativa

Lenguaje: oral, escrito...

De ordenación y vinculación sociológica

Relaciones de los miembros que constituyen una comunidad folklórica.

MATERIAL:

Alimenticia

Comidas y bebidas.

Indumentaria

Utilitaria

Oficios

Arquitectura: habitacional y no habitacional.

Medios de transporte.

Efectivamente, como lo destacan sus autores, los comportamientos folklóricos suelen ser de gran complejidad (ya lo habíamos advertido al analizar la proposición anterior), ya que los fenómenos no son aislados, sino que se caracterizan por la simultaneidad en la aparición de variadas manifestaciones del folklore. Con esta acotación, sus autores reconocen —implícitamente— que puede haber ocasiones en que varias alternativas se superpongan, pudiendo llegar a crearse situaciones difíciles de manejar por parte del estudioso que analiza el hecho en cuestión, sobre todo, si se trata de una persona inexperta. En dicho caso, quizá, su error parta de no estimar que, como base metodológica, en toda taxonomía parece apropiado que la fundamentación se asiente sobre criterios epistemológicos que reflejen una jerarquización y, por ende, se aprecie una axiología tras la proposición, hecho que no excluye la posibilidad de establecer relaciones múltiples entre los diversos componentes constituyentes de los hechos folklóricos clasificados.

Esta disquisición surgió al tratar de aplicar el esquema propuesto para hacer una distinción clara entre dos tipos de alfombras: a) Una alfombra monocroma, tejida con una técnica elemental, consistente en el simple paso alternado de los hilos de trama por en-

tre los de urdimbre. b) Una alfombra elaborada mediante la llamada "técnica de nudos" (*knotted pile technique*), de la que pueden resultar variadas figuras de múltiples colores (técnica del "chañuntuco", de alfombras "de pelo", de alfombras "con flecos"). En nuestros estudios hemos constatado que es insuficiente analizar estas últimas sólo bajo el aspecto material-utilitario, clasificándolas en "oficios" y que, por efectos de los diseños gráficos, colores y tipo de tejido, pueden relacionarse con más propiedad con el aspecto espiritual-comunicativo y, desde dos ángulos diferentes, con el aspecto espiritual-imaginativo: uno, por la asociación de la gráfica con el mundo mítico, el otro, con el mundo mágico (en cuanto la alfombra puede asociarse con ritos propiciatorios o impetratorios).

Por el momento, dejamos a criterio de los estudiosos el empleo de una u otra proposición de clasificación del folklore, sugiriendo —solamente— que en las descripciones y análisis a realizar establezcan una escala de valores que opere en todos y cada uno de sus análisis como patrón común.

Hacemos hincapié en estos planteamientos, pues la plástica folklórica se liga con muchas otras y muy variadas manifestaciones del folklore. A título de ejemplo, acotemos que algo tan sencillo como son las asas de una vasija de greda pueden "hablar" al estudioso de muchas particularidades del objeto y no sólo del "hacer plástico", del "oficio" del autor, de variantes técnicas y de los porqué de estas variantes, las que —en apariencia— sólo responderían a algo similar al tan voluble "capricho de artista". En efecto, ya la presencia o ausencia de ellas puede implicar diversidad de usos del objeto. También el tamaño, forma, angulación, número y ubicación nos señalan diferencias en usos y costumbres, no sólo del manejo de los utensilios en el marco de lo doméstico, incluyendo su almacenamiento ordenado; además, pueden dar noticias acerca de la economía predominante entre sus usuarios, igualmente, de la calidad y cantidad de los alimentos a ingerir, de los sistemas de cocción, etc. Desde otra perspectiva, pueden observarse las asas como el producto meditado, resultado de un análisis de resistencia de los materiales al peso y

la tracción y, por consiguiente, nos remiten a una meditación del autor acerca de la relación forma—función, buscando la proporción, ubicación, número y angulación más apropiados para un uso determinado, lo que redundaría en una cuidadosa selección de los materiales y en la adecuación de las técnicas del "armado" de la vasija a esas finalidades funcionales.

VI. ELEMENTOS QUE SE DEBEN CONSIDERAR EN CONJUNTO PARA LA REALIZACIÓN DE UN ANÁLISIS FORMAL

Algunos autores, al definir la plástica con carácter folklórico ("arte popular", "artesanía tradicional", etc.), no centran su observación tanto en los objetos y su destino, o en sus autores y destinatarios, como en otros detalles que, a nuestro juicio, aunque importantes, debieran ser considerados complementarios, como es el caso de las características del lugar físico donde se elaboran los objetos. Olvidan, con ello, que no es el taller el que define al objeto: es la voluntad del hombre, antes que nada.

Considerando que es conveniente conocer antecedentes acerca del taller o, mejor, acerca del área o lugar físico donde se lleva a cabo el trabajo; de evaluar la habitual sencillez o poca especialización de las herramientas empleadas, incluso el carácter improvisado de éstas, llegando a ocuparse como herramientas materiales de desecho (trozos de plantillas plásticas del tipo de calzado llamado vulgarmente "hawaiana", en sustitución de un casco de calabazo, para "pulir de mate" piezas alfareras, por ejemplo); o de estimar la casi nula diversificación entre los distintos aspectos del trabajo y quién es el llamado a realizarlo; o que, por norma general, no existe en estos casos una relación de "empresario—operario", no puede soslayarse que el conjunto básico de factores que deben tenerse en cuenta al realizar el análisis formal de un objeto está constituido por:

1. El objeto es creado porque existe una urgencia que lo requiere, una *necesidad* que solicita su existencia. Esta necesidad puede ser material, por ejemplo: la necesidad de

conservar alimentos o la de protegerse contra las inclemencias del tiempo.

Dada la necesidad, el hombre puede buscar, imaginativamente, un modelo de objeto que opere funcionalmente, como respuesta.

2. Para conseguir resolver el problema, debe buscar el *material* adecuado, que facilite la solución de la necesidad (por ejemplo, greda, para el primer caso, alguna fibra, para el segundo).

3. Para elaborar el material se requiere del tratamiento especial de éste, es decir, de una *técnica*; en el caso de las fibras, para llegar a crear un objeto textil, se comienza por la “extracción”, pasando por su limpieza, hilado, teñido, armado del bastidor o telar, para, finalmente, realizar la labor de tejido propiamente tal. El trabajo con la greda requiere, igualmente, de varios pasos técnicos, desde la extracción y limpieza de los materiales, la preparación de las pastas, el “armado” de la vasija, las distintas fases de pulido, la etapa de secado, la preparación y realización del quemado de las piezas.

4. Pero, cualquier objeto puede asumir formas variables, lo que hace imperioso para el destinatario y el cultor llegar a una forma estable, a un *modelo de objeto* que asegure su efectividad.

5. Sin embargo, la efectividad puede llegar a ser muy baja o puede lograrse una gran eficiencia del objeto. Este dato se logra al cotejar su *funcionalidad* con la necesidad que genera la búsqueda que realiza el autor. En este último punto se encuentran el destinatario y el creador, llegando a valorarse, excepcionalmente, algunos creadores por su calidad y destreza en la ejecución, por la calidad de sus modelos. Por otra parte, el modelo de objeto puede satisfacer no sólo a un individuo, sino a todas las personas miembros de una sociedad, convirtiéndose, de este modo, en factor que caracteriza al usuario y que, localizando regionalmente al objeto, lo distingue de sus congéneres de otras localidades o áreas.

Todos estos factores, como se propuso en “1”, responden a necesidades materiales. Pero, una olla de Quinchamalí no necesita de ornamentos incisos, rellenos de un pigmento blanco, para hacer más digerible o sabroso lo

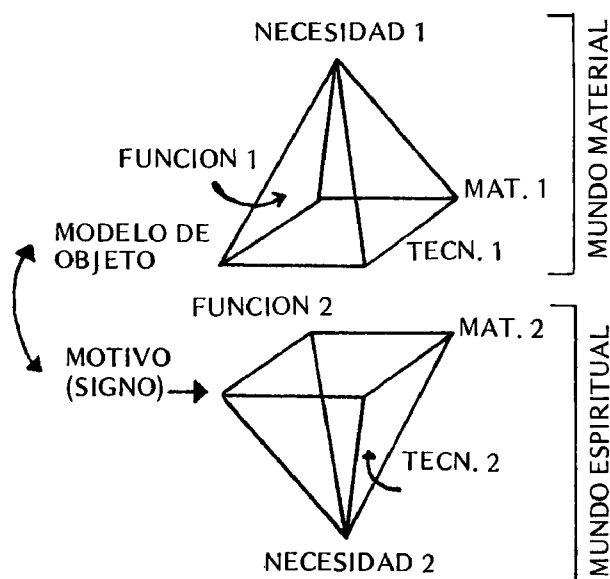
que en ella se ha cocinado. Así, no debe ser una urgencia material lo que motiva esos diseños que se destacan en blanco sobre el negro brillante de la olla. Igual cosa podría decirse, a lo mejor, de las “labores” que pueden adornar un chamanto doñihuano, o del conjunto de personajes de greda pintada que dan vida a un “Cuasimodo” de Talagante y, mucho más, de una alfombra de Piedra Azul, en Llanquihue, o de un poncho de Cholchol.

En realidad, lo que motiva estas figuras asociadas a diversos modelos de objetos son urgencias de tipo espiritual, ya sea una búsqueda de belleza formal que engalana al objeto y al usuario, o bien, una búsqueda de carácter expresivo, ya sea de los sentimientos del grupo en que el objeto se cultiva, ya de los sentimientos personales del cultor, los que se esconden en los motivos, en su organización, proporción, modo de asociarse a los objetos, etc.

Se produce así una duplicación del esquema desarrollado en los cinco puntos anteriores, estableciéndose una relación simétrica entre los factores relacionados con las urgencias materiales y aquéllos que se relacionan con urgencias espirituales, como se puede observar en el gráfico que se agrega poco más adelante, ya que:

1. La *necesidad espiritual*,
2. tiende a generar un visible *refinamiento o cambio de los materiales* empleados por el cultor (hilos especiales, para un chamanto doñihuano).
3. Lo anterior involucra *cambios técnicos* para adecuarse al manejo de los nuevos materiales o de la nueva condición que adquiere el refinamiento del material empleado para resolver sólo urgencias de tipo material.
4. Todo lo anterior se debe al deseo de permitir la asociación de los *motivos seleccionados (signos)* con el modelo de objeto sobre el cual se imponen.
5. Logrado lo anterior, se espera que el conjunto satisfaga la *nueva funcionalidad* que se le agrega al objeto, sin desplazar a la primera, sino que enriqueciéndola elevando su valor.

En la plástica folklórica, esta nueva funcionalidad —espiritual— puede redundar, ya sea en valores de ornamentica, ya en valores expresivos, cuyos modos de significar operan con diversos tipos de símbolos. Estos antecedentes nos permiten suponer que las respuestas asociadas a sólo urgencias materiales son la materia específica del trabajo de un artesano folklórico, de preferencia. Por otra parte, aquéllas relacionadas con urgencias espirituales serían la materia específica —también de preferencia— de artífices y de artistas folklóricos, empleando las categorías que propusimos en el capítulo pertinente.



CONCLUSIONES

En virtud de lo anteriormente expuesto, proponemos simplificar el empleo de la variada gama de términos que, muy frecuentemente, se superponen en las distintas definiciones que plantean los diversos autores que tratan el tema. Por ejemplo: "Artesanías Folklóricas y Etnográficas", "Arte Popular", "Manufacturas Folklóricas No-artísticas", "Manualidades", "Artesanías Tradicionales", (Cortázar), (Lombardo); "Artes Populares", "Artesanías", "Artes Aplicadas", "Arte Primitivo", "Industrias Populares" (Alarcón-Domínguez-González); "Arte Popular", "Ar-

te Tradicional", "Artesanía", "Artesanía Artística", "Pequeña Plástica", "Industria Casera", "Industria del Recuerdo" (Plath); "Artesanía Folklórica", "Plástica Folklórica" (Dannemann); "Artesanía", "Arte Popular", "Artesanías de Proyección Artística", "Artesanía Utilitaria", "Artesanía de Producción de Servicios" (Fortún); "Arte Popular", "Artesanía", "Artesanía Tradicional", "Artesanía Artística", "Artesanía Utilitaria", "Artesanía de Servicios" (Organización de Estados Americanos, OEA).

Al tratar de la plástica folklórica, usualmente los textos hacen referencias tanto al autor como al destinatario; a las técnicas o a los materiales empleados; a la funcionalidad del producto, ya sea en cuanto útil, o considerándolo necesariamente bello (en sentido de bello formal) e incluso, expresivo. Dada tal peculiaridad, apreciable en las definiciones, parece del todo conveniente destacar que, para lograr una cierta unidad de criterios cuando se hace referencia a la plástica folklórica, buscándose una definición de ésta como fenómeno susceptible de ser analizado con algún rigor científico, es necesario hacer un ordenamiento de los términos involucrados, destacando que lo que interesa es establecer el marco en el cual se encuadran las características propias del producto, sin descuidar el entorno del fenómeno. Así, debe tenerse en cuenta varios factores que convergen en su posibilidad de ser:

1. La "Plástica Folklórica" se produce en el seno de una comunidad que la acoge y propicia, contribuyendo a su estabilidad formal, de manera que los modelos de objetos y/o los motivos que se le asocian se convierten en representativos de la comunidad, constituyéndose cada objeto —según se cña a las formas estabilizadas por el uso tradicional— en elemento vinculante entre autor y destinatario. Es así que el destino del objeto, el uso del producto creado por uno o varios autores es, en estricto rigor, el lazo que une a éstos con la comunidad.

2. Para que este fenómeno tenga las características ya destacadas debemos reconocer que al interior de una comunidad pueden darse diversos productos materiales, con características de artesanía, de ornamentica o

de obra artística, cuyo desarrollo técnico, selección de materiales, características formales y funcionalidad, forman parte del conocimiento empírico y se transmiten por la misma vía oral-experiencial, desde uno o más miembros de la comunidad a otros, que también pertenecen a ella, o son acogidos por ésta.

3. Por todo lo antes señalado, se puede afirmar que el objeto refleja el ser interior de la comunidad, revelándonos, si no todo, a lo menos parte del sentimiento y de los anhelos de ésta, en la cual emerge, se arraiga, se establece.

Repetiendo parte de lo señalado en un capítulo previo, recalquemos que el ser de la obra depende directamente de una necesidad humana, la que puede ser de naturaleza material o espiritual, lo que induce a la colectividad —representada por un hombre que conoce un determinado oficio— a buscar una materia, la que domina mediante el despliegue de diversas técnicas, lo que le permite crear o repetir un modelo de objeto, el que puede cubrirse de ornamentos o de figuras de carácter simbólico (signos gráficos o volumétricos). Estos objetos, ya sea que respondan a necesidades de tipo material o de índole espiritual, cumplen finalidades pre-establecidas, pre-determinadas, basadas en y relacionadas de manera directa con las necesidades del hombre-destinatario, inserto con propiedad en la comunidad en la cual el fenómeno “Plástica Folklórica” se produce.

4. Así, cuando se habla de “Plástica Folklórica”, no puede pretenderse aplicar dicho término a lo que se ha dado en llamar “artesanías de servicio” o “artesanías de producción de servicios”, apelando a que éstas requieren de un decantado oficio o despliegue técnico, ya que, en este caso, se ha aplicado el término “artesanía” en sentido impropio, pues aunque la técnica implique un cuidadoso manejo o manipulación de un material, éste no sufre ninguna alteración que pueda significar la creación de una forma nueva que equivalga a lo que hemos denominado “modelo de objeto” o a los signos que a esto se le asocian, ni tampoco se puede advertir cambios que deriven en una funcionalidad dependiente de un objeto inexis-

tente.

En resumen, el fenómeno que, siguiendo a Dannemann, denominamos “Plástica Folklórica”, supone a un creador que ejecuta sus obras en un marco sociocultural que le es propio y, en dicho contexto sociocultural, es diferenciado —o tiende a serlo— debido al papel que desempeña. Conserva un estilo que es peculiar y propio de la comunidad y que, en las obras, puede reflejar no sólo la conservación de procesos técnicos y el empleo de materiales arraigados en la lejanía de los ancestros, sino, también, pueden operar como símbolos del sentir colectivo, con eventuales modificaciones personales que, aunque reflejen la interioridad del autor, no rompen con el sello particular del estilo local, ya que las normas sociales de procedimiento se interconectan con la preceptiva normalizada en el seno de la comunidad y reflejada en las obras, como también con sus normas conceptuales, lo que implica, en suma, el mundo de las ideas compartidas por la comunidad, del cual derivan las acciones de los miembros que a ella pertenecen y las obras que dichos miembros realizan, tanto para sí mismos, como para el servicio de la propia comunidad, la que se siente reflejada, representada por tales obras.

Así, la creación folklórica no es una forma inferior de expresión, surgida de una categoría inferior de sentimientos, o el producto de personas de menor sensibilidad, en relación a la obra de los grupos de cultura superior.

Al contrario, el artesano, artífice o artista perteneciente al ámbito folklórico aparece como un ser más integrado, en la medida en que su obra está inserta en la vida diaria, tanto en lo que dice relación con un contexto profano, como asociado o dependiente del contexto religioso.

La vida toda está ligada a estas manifestaciones, por la propia naturalidad con que ellas surgen, se mantienen, o cambian. Este mismo hecho permite su rara particularidad de ser capaces de portar la expresión única, individual, en el marco de los valores fuertemente arraigados en la comunidad y de ser representativas del pueblo, sin que su creador deba autolimitar u ocultar sus rasgos per-

sonales.

En la plástica folklórica, la antinomia tradición—innovación es más aparente que real. El carácter tradicional de la plástica folklórica no implica ni anquilosamiento de una forma o un quehacer, ni menos su fosilización. Si así fuese, ésta tendría que desaparecer, o tendería a hacerlo, ya que, como acota Chattopadhyay ante una situación como la planteada, “el arte folk permanece pleno de significación sólo en cuanto se mantiene como una fuerza viva”, a lo que habría que agregar fuerza viva, pero, a la vez, y por esa misma razón, fecundante.

Cuando, desde los sectores “doctos” de la cultura, se levantan voces menospreciando lo folklórico, o reduciéndolo sólo a “lo pintoresco”, tales voces suelen alcaarse en brazos de un etno y egocentrismo que, llevado a su máxima expresión, involucra una ruptura con todo aquello que nos vincula a un lugar, país o continente—considerando una referencia espacial—o, en relación a lo temporal, implica, de algún modo, renegar de los lazos con el pasado familiar y racial y, en el “aquí y ahora”, equivale a desconocer que los que

gozan y viven situaciones que significan participar de lo folklórico suman cerca de un ochenta o noventa por ciento de la población de un país como el nuestro.

En razón de lo señalado previamente, en el Folklore —y en particular en la plástica— se produce una situación aparentemente fuera de toda lógica: la fusión armónica de dos términos antagónicos. Lo antiguo y lo moderno, por definición “lo que existe desde hace mucho tiempo” es padre y se continúa en “lo que existe hace poco tiempo”. Por ejemplo, la Guitarrera de Quinchamalí, modelada por una joven, hoy es igual, pero distinta, a una hecha por su tatarabuela hacia 1890.

En efecto, en las naciones o en las comunidades pequeñas donde lo folklórico se mantiene con mayor pureza y fuerza, el progreso, el ir hacia adelante, no se consigue sin un apoyo en el pasado o, dicho de otro modo, siguiendo el pensamiento de Leopold Sedar Senghor, el futuro se construye proyectándolo desde el hoy, pero apoyándose sólidamente en el pasado.

BIBLIOGRAFIA

- COLLINGWOOD, R.G.: *Los Principios del Arte*, F.C.E., México, 1960, 1a. ed. en español, págs. 11—46, 104—147, 279—300.
- LANGER, Susan: *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, New York, 1957, págs. 90—107, 108—123.
- SANTAYANA, Georges: *Reason in Art*, Collier Books, New York, 1962, pág. 19.
- RUNES, D.D.; SHRICKEL, H.G.: *Encyclopaedia of the Arts*, Philosophical Library, New York, 1946.
- WOLF, Martin L.: *Dictionary of the Arts*, Philosophical Library, New York, 1951.
- ROUSE, Irving: “The Strategy of Culture History”, en *Anthropology Today*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA, 1957, 4a. reimpresión, págs. 57—76.
- THOMPSON, Stith: “Advances in Folklore Studies”, en *Anthropology Today*, id. id., págs. 587—596.
- KUPAREO, Raimundo: *El Valor del Arte*, Centro de Investigaciones Estéticas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1964.
- IVELIC, Milan: *Curso de Estética General*, Editorial Universitaria, Santiago, 2a. edición, 1984.
- AZZOLINA, David S.: “Scholarly Communication among Folklorists: Issues and Prospects”, en *New York Folklore*, Vol. 9, Nº 1—2, Summer, 1983, págs. 5—12.
- GREBE, María Ester: “Objetos, métodos y técnicas en etnomusicología, algunos problemas básicos”, en *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, Santiago, 1976, Nº 30.

- CARVALHO NETO, Paulo de: *Diccionario de Teoría Folklórica*, Colección Problemas y Documentos, Vol. 5, Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, Editorial Universitaria, 1977.
- VEGA, Carlos: *La Ciencia del Folklore*, Ed. Nova, Buenos Aires, 1960.
- BARROS, Raquel; DANNEMANN, Manuel: "Guía Metodológica de la Investigación Folklórica", en *Revista Mapocho*, Biblioteca Nacional, Santiago, Tomo II, Nº 1, 1964.
- CORTAZAR, Augusto Raúl: "Naturaleza de los Fenómenos Folklóricos", en *Revista Musical Chilena*, Vol. V, Nº 35, 1949, págs. 23–25.
- CORTAZAR, Augusto Raúl: *Esquema del Folklore*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1959.
- CORTAZAR, Augusto Raúl: "Artesanías, teoría y estímulo", en *Catálogo de la Primera Exposición Representativa de Artesanías Argentinas*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1968.
- LOMBARDO PONCE, Antonio: "Estado actual de las artesanías folklóricas de la Provincia de Mendoza", en *Actas del Primer Encuentro Latinoamericano para la Promoción Artesanal*, Neuquén, 1974, págs. 85–104.
- GONZALEZ, Miguel Angel: "La Promoción artesanal en el contexto de los Centros Populares de Cultura", en *Actas del Primer Encuentro Latinoamericano para la Promoción Artesanal*, Neuquén, 1974, págs. 61–72.
- CERRUTTI, Raúl Oscar: *Manual de Artesanías Argentinas*, Ediciones Colmegna, Santa Fe, 1966.
- FORTUN, Julia Elena: *Folklore y Artesanía*, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz, 1976.
- ALARCON, Norma; DOMINGUEZ, Juan; GONZALEZ, Ida: "Arte Popular, Artesanías, Artes Manuales en general, Arte Aplicado y Arte Primitivo", en *Arte Popular Chileno, definiciones, problemas, realidad actual*, Mesa Redonda patrocinada por UNESCO, Universidad de Chile, Santiago, 1959.
- LAGO, Tomás: "Las Artes Populares en Chile", en *Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares*, Universidad de Chile, Santiago, 1943.
- LAGO, Tomás: *Arte Popular Chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, 19...
- PLATH, Oreste: "regionalización de las Artes Populares Chilenas", en *Revista Atenea*, Universidad de Concepción, 2º semestre, 1977, Nº 436, págs. 169–237.
- DANNEMANN, Manuel: *Artesanía Chilena*, Editorial Gabriela Mistral, Santiago, 1975.
- RIBALTA, Marta: *Arte Popular de América*, Ed. Blume, Barcelona, 1980.
- PELAUZ, M.A.; CATALA ROCA, F.: *Artesanía Popular Española*, Ed. Blume, Barcelona, 1980.
- OEA (Organización de Estados Americanos): *Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares*, Washington, D.C., 1973.
- BLACHE, Marta: "Conceptualización del Folklore en Hispanoamérica y en la Argentina, en *Aisthesis*, Nº 15, Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983, págs. 37–46.
- SEPULVEDA LLANOS, Fidel: "Notas para una Estética del Folklore", en *Aisthesis*, Nº 15, Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983, págs. 13–18.
- KUPAREO, Raimundo: "Algunas reflexiones sobre la Artesanía y el Arte", en *Aisthesis*, Nº 15, Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983, págs. 9–12.
- CHATTOPPADHYAY, Kamaladevi: "Attributes to the Folk Arts", en *Craft reports of all around the world*. Editor, Kerstin Wickman, W.C.C., Copenhagen, Dk., 1988, p.8 a 11.

