



## A NUESTROS LECTORES

La prensa ecuatoriana tomó en cuenta el último número de *Chasqui* sobre campañas políticas. Aplaudió —modestamente— su contenido aunque no saltó de gozo por su presentación.

En 1987, *Chasqui* correrá mejor. Tendrá imprenta propia gracias a una donación de la Friedrich Ebert y a unos florines complementarios de Radio Nederland. Abandonará su política de números monográficos para abrirse a un contenido más plural, y muy probablemente optará por un diseño más ágil.

También en 1987 saldrán en fascículo aparte los índices del último lustro de la revista. Ellos muestran la variedad de temas tratados que, en un alto porcentaje, han sido escritos muy profesionalmente.

Este número osa pisar un suelo envuelto por la neblina, de tráfico peligroso y frustrante velocidad: el de comunicación y arte popular. El concepto de comunicación ha venido a ser para estos días lo que el concepto de ser fue para la Escolástica: ubicuo, evanescente y tan extenso que su comprensión bien cabría en la fina punta de un alfiler enano. Todo es ahora comunicación, y comunicación es casi nada. Sin llegar a esta trascendencia del concepto de comunicación, el de arte popular es inestable, cambiante y cuestionado. Las contribuciones de esta entrega de *Chasqui* reflejan este malestar entre indefinible y gastrítico. La calidad de su lenguaje que va de la descripción fenomenológica a un metalenguaje muy formalizado, desde el ingenuo relato de experiencias hasta los refinamientos semánticos y sociológicos, prueba ese malestar. ¿Síntomas del fin de una época?

Van llegando cartas de los lectores. Son pocas pero son. Algunas de ellas traen a la memoria la anécdota de Juan de Mairena: “—A usted le parecerá Balzac un buen novelista— decía a Juan de Mairena un joven ateneísta de Chipiona. —A mí, sí. —A mí, en cambio, me parece un autor tan insignificante que ni siquiera lo he leído”. Claro que *Chasqui* no aspira a la suerte de Balzac.

Jorge Mantilla

Simón Espinosa

## EN ESTE NUMERO

### 2 EDITORIAL

Medios de comunicación y cultura  
Luis E. Proaño

### 5 ENTREVISTA

Arte y comunicación popular en  
tiempos neoconservadores  
Néstor García Canclini

### 10 ENSAYOS

Una mudez que habla  
Fernando Tinajero

### 17 CONTROVERSIA

17 ¿Reintelección de los medios?  
Jesús Martín-Barbero

21 ¿“Ética” o “Deontología” de la comunicación  
social?  
Gabriel G. Pérez M.

### 26 EXPERIENCIAS

26 El lenguaje del vestido y de la fiesta  
Juan Martínez Borrero

32 Talleres de cultura popular en Santiago  
Giovanna Riveri y Eduardo Lawrence

35 El dilema del arte popular en Bolivia  
Lupe Cajas

38 ¿Sobrevivirán las artesanías aborígenes  
argentinas?  
María Martha Benavidez

42 Los tejedores de El Tintorero  
Carlos Eduardo Colina Salazar

49 Haití: un arte poderoso y sugerente  
Antonio Fenelón

### 52 NUEVAS TECNOLOGIAS

Tecnologías de computación y Tercer Mundo  
Hans Dieter Klee

### 58 INVESTIGACION

La cobertura del terremoto de México  
Gabriel G. Molina

### 62 ENSEÑANZA

62 La comunicación como quehacer y como  
problema  
Luis Javier Mier

65 La comunicación planificada sirve al desarrollo

### 70 ACTIVIDADES DE CIESPAL

### 78 NOTICIAS

### 82 DOCUMENTOS

### 86 RESEÑAS

### 93 HEMEROGRAFIA

### 98 BIBLIOGRAFIA

### 99 SECCION EN PORTUGUES E INGLES

## UNA MUDEZ QUE HABLA

FERNANDO TINAJERO

### *Reflexiones inusuales sobre una experiencia desprevenida*

*Tinajero intenta leer las significaciones de varias piezas artesanales y de una que sobresale por su perfección frente a las otras. Las tiene ante su vista. En un primer nivel de lectura, en el ámbito de la sensibilidad, dominio de la percepción del espacio, categoría de lo estético, descubre dos vastos espacios cuya incongruencia es la de dos formas históricas de Trabajo. En un segundo nivel de lectura, el de las relaciones, encuentra agazapados diversos y opuestos conjuntos de relaciones sociales: el espacio del Trabajo artesanal como espacio de la propiedad comunitaria; el espacio del Trabajo industrial como espacio de la propiedad privada. Halla la clave de la desigualdad y explotación y entra al nivel de lectura de las contradicciones, al ámbito de la política. Encuentra que la vida de esos plácidos barro es la de la interpenetración de culturas diferentes, ninguna de las cuales tiene en sí una definición definitiva porque cada una se define por su relación con las otras, a las que sirve o explota. Llega así al nivel de la síntesis para postular un plural enfoque del problema de la comunicación del arte popular. En esa perspectiva deberían ubicarse uno por uno los problemas del arte popular en tanto forma de comunicación, considerando las formas de apropiación de las culturas sometidas por el capitalismo, su reorganización y la reasignación de sentido a sus productos para llegar, en última instancia, a la absorción final de los productos por un mercado que "revalorice" lo mismo que destruye.*

**C**uriosa coincidencia: justo cuando tengo que empezar estas páginas, un grupo de profesores extranjeros que ha asistido a un seminario sobre cuestiones literarias que con otros colegas acabo de dictar en el Colegio Alemán de Quito, me ha regalado, en gesto inapreciable, una pieza de cerámica cuencana.

Botella o cantimplora —para el caso es lo mismo—, uno vacila frente a ella sin saber que es más digno de elogio: vientre circular enriquecido por abstracto diseño decorativo; asa mínima que apenas da cabida a un dedo; cuello erguido que remata en vertedero de discretísima factura; tapón esférico que corona el conjunto, y todo ello dominado por inesperadas iridiscencias de un verde esmeralda y vidriado: allí está ahora, apoyada en sus patitas diminutas, sobre el modesto aparador de mi rincón de comer, que no es propiamente un comedor. Y está —preciso es remarcarlo— exhibiendo con impúdica inocencia su indiscutible superioridad entre las piezas que le acompañan: una casita de barro en rojo y amarillo que fue comprada al paso en Pujilí; una colección de tacitas y tetera mexicanas que han sido trabajadas en mínimas arcillas de un azul violento; una jarra de terracota negra traída desde Chile; otra colección de liliputienses ponedos y vasijas que provienen de las altas tierras bolivianas... Al contemplarlas ahora evoco el designio amoroso que las ha convocado a lo largo de los años para ponerlas juntas, aunque solo tienen en común el haber sido sacadas de la tierra por anónimas manos desde hace mucho familiarizadas por el fuego.



Que estas son piezas de arte popular —me dice desde adentro un pre-concepto— y que tienen por lo mismo la altísima jerarquía de todo lo que al pueblo pertenece. No obstante —puesto que todo arte es, entre otras cosas, una forma de comunicación entre los hombres— me preguntó qué es lo que ellas

---

*Tengo ante mí diversas piezas:  
una casita de barro en rojo y  
amarillo, una colección de  
tacitas y tetera mexicanas,  
una jarra de terracota negra  
traída desde Chile... y una  
botella o cantimplora de  
cuello erguido que exhibe  
con impúdica inocencia su  
indiscutible superioridad entre  
las piezas que la acompañan.*

---

me dicen, y entonces empiezan mis tropiezos: **tan pronto como pretendo trasladar al plano de la significación la ingenua apariencia de las piezas** —“lindura”, diría yo, más que “belleza”—, **descubro que por debajo de sus formas solo me habla la insólita mudez de lo terrible.**

Ya está aquí la palabra que he tratado de evitar con esmero, pero que estaba pugnando desde el principio por acomodarse sobre el papel en el que escribo. Y está —también es forzoso remarcarlo— porque es la única, o por lo menos la mejor, para expresar mi sorpresa de contemplador desprevenido. ¿No es acaso sorprendente descubrir de pronto, como suelen descubrirse las desgracias, que el designio amoroso que ha traído estas heterogéneas fruslerías hasta la superficie de mi modesto aparador, no tiene en realidad más consistencia que el capricho de quien se regodea en un adorno? Sorpresa, pues, por esa mudez inesperada que me instala en el corazón de la paradoja; paradoja de una inocencia terrible que se expresa en esa pobrísima realidad que según dicen es sin embargo inagotable; realidad que me devuelve a la sorpresa de una significación que se deshace ante mis ojos en el mismo momento de hacerse; significación...

Pero basta ya. Verde y abstracta en su brillante redondez, la botella o

cantimplora —para el caso es lo mismo— me ha hecho ingresar a un tiovivo mental que revela y oculta en desconcierto recurrente lo que dicen sin decir cada pieza y su conjunto. Lenta y cartesiana, mi pobre capacidad perceptiva y conceptiva no alcanza el ritmo de ese girar vertiginoso: método y categorías, matrices teóricas y presupuestos adquiridos van quedando a la zaga, ineptos para entender esa mudez que me habla. Tengo que entender, sin embargo, y entender con los únicos recursos que poseo.

## PRIMER NIVEL: LOS ESPACIOS

**A**quí estamos, pues, las piezas y yo, secretamente vinculados por la lisa superficie de mi modesto aparador: en ella, las piezas en la activa función de decirme lo que no alcanzo a comprender; fuera de ella —a un lado, debajo, encima al mismo tiempo— yo y la quietud de mi sorpresa.

Pero tan pronto como acabo de situarme en relación a las piezas, advier-



to la existencia de dos ejes que organizan el contorno: ejes que se acercan y rechazan, que se rechazan acercándose para configurar dos espacios muy bien diferenciados pero simultáneamente sobrepuestos: aquí, el espacio de la Razón que comprende; allá, el espacio del Trabajo que crea.

“Comprender”, sin embargo, parecería aquí un verbo excesivo: no es comprender, por supuesto, este agobiante tropiezo con la mudez que me habla. Pero el comprender es atributo de la Razón, cuyo instrumento capital

es el análisis. Descomponer, separar, desmenuzar: tales son sus tareas. Ontófoga y voraz, la Razón solo comprende destruyendo: no es por casualidad que todas las sociedades dominantes hayan

---

*Tan pronto como pretendo trasladar al plano de la significación la ingenua apariencia de las piezas, descubro que por debajo de sus formas solo me habla la insólita mudéz de lo terrible.*

---

profesado siempre, desembozadamente o bajo subterfugios, el más feroz racionalismo. ¿Qué es lo que comprende entonces la Razón, en cuya plataforma fui instalado por herencia forzada, para mirar el mundo como estoy mirando ahora estas piezas que fueron extraídas de la tierra por anónimas manos acostumbradas a un inmemorial trato con el fuego?

Llevando implícitas las categorías de una lógica de la percepción que es capaz de resistir a todas las sorpresas, la Razón ha empezado por comprender que todo objeto organiza a su alrededor un espacio regido por su propia presencia, y establece un régimen que soporta o rechaza vecindades de conformidad a un código variable. Por eso, dando vueltas sobre sí misma, ha acotado su propio espacio para diferenciarlo del espacio de las piezas, pero inmediatamente —puesto ya en movimiento

---

*Esa superioridad es la de una forma de Trabajo industrial sobre la forma del Trabajo artesanal.*

---

su escalpelo— advierte que ese espacio, siendo uno como es, da lugar al mismo tiempo a dos espacios: una como indefinible incongruencia separa a la casa, las tacitas y los pondos, de la botella y la jarra. La tosquedad de las unas

contrasta con la pulida superficie de las otras; todo lo que las unas tienen de rústica ternura, tienen las otras de soberbia elegancia. Si un designio amoroso pudo juntarlas a todas por provenir de la tierra, un desnivel de factura ha marcado entre ellas una línea invisible.

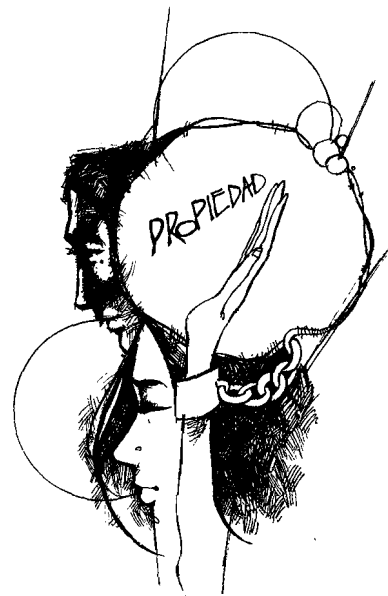
Esa línea, no obstante, es profunda y parece llegar más allá del espacio. No es calidad de la tierra lo que separa a las piezas; no es material distancia: es **factura**, está dicho. Los dos nuevos espacios que se abren en el único espacio de mi modesto aparador, son espacios que me hablan de **formas de Trabajo**: una, que da cuenta de las tacitas, los pondos y la casa, es la forma del Trabajo originario, ancestral, primigenio, que somete al tratamiento del fuego a unos trozos de barro amorosamente moldeados con los dedos; otra, en la raíz de la jarra y la botella, es la forma del Trabajo secundario, serial, mecanizado. La superioridad indiscutible de la botella o cantimplora —esa superioridad que hasta antes del regalo ostentaba la terracota negra traída desde Chile— es entonces la superioridad de una forma de Trabajo **industrial** sobre las formas del Trabajo **artesanal**: la incongruencia de sus productos es la que marca esa invisible frontera que fragmenta el espacio de mi modesto aparador.

#### SEGUNDO NIVEL: LAS RELACIONES

**P**ero entonces ya no se trata de espacios solamente, y la Razón debe dejar el ámbito de su primer movimiento, que fue el ámbito de la **sensibilidad**, en cuyos dominios nos es dada la percepción del espacio. No es la estética, por tanto, la que puede orientarme en el horizonte de las formas que asume el Trabajo, que son mucho más que modalidades adoptadas por la acción del hombre sobre la materia: escondiéndose detrás de ellas, pero al mismo tiempo revelándose en sus productos, está un complejo conjunto de **relaciones sociales**, cuya comprensión compete a la historia.

La primera y fundamental de todas esas relaciones se denomina **propiedad**, mientras la última, que corona a todas las demás, se denomina **comunicación**. Fundándose en este presupuesto, y sin poder resistirse a su vieja manía de formalizar todo lo que encuentra, la Razón establece entonces el siguiente principio: **todo acto o proceso de la convivencia humana tiende a la comunicación, pero está marcada desde su origen por el régimen de la propiedad.**

**E**l segundo es el régimen de la propiedad individual, rabiosamente privada, en el que el arte y el Trabajo, siguiendo el curso de la disociación entre los hombres, se han separado sin remedio. Hay que leer todas las palabras acumuladas por los filósofos para llenar la distancia entre ellos y sus respectivos quehaceres: Platón opuso las artes representativas o lúdicas a las artes prácticas o serias (**Leyes**, 889) y las artes destinadas exclusivamente al placer —pros tás edonás— a las artes útiles (**Pol.**, 287); los estoicos Panecio y Posidonio trasladaron esa distinción a la cultura latina, que diferenció las artes **liberales** de las artes **serviles**; Galeno reelaboró esos conceptos y distinguió las artes **mentales** o **nobles** de las **artesanas** o **manuales** (Cf. **Opera omnia**, Hildesheim, 1964, I, 38); el medioevo cristiano conservó esa distinción y mantuvo una inequívoca preferencia por las “artes nobles”: eran aristocráticas, propias de hombres libres e instruidos, implicaban un ejercicio mental más que manual y tendían a cultivar el espíritu; entre ellas se contaban la poesía y la música, y el



fraile de Aquino puso a su lado a la lógica, que para él era arte “per quamdam prácticas de la alimentación; las otras, **adornan** un ambiente cualquiera, pero **desligando** la satisfacción de los sentidos de cualquier practicidad. En las primeras, arte y Trabajo están juntos de la mano y plasmados en objetos cuyo significado, sin embargo, se me escapa sin remedio porque solo puedo verlos bajo uno de sus aspectos —es decir, como objetos decorativos; en las segun-

das, arte y Trabajo se han hecho invisibles detrás de la eficiencia de una técnica cuyo sentido me remite a un mundo de comodidad garantizado por las máquinas.

Equipado ahora con esta información que me ofrecen las piezas, puedo identificar los regímenes que les dieron origen. El primero es el régimen de la propiedad comunitaria, en el que el arte no se encuentra disociado del Trabajo: un régimen que me hace evocar los tiempos griegos del comienzo, cuando el concepto de *techné* se aplicaba sin distinciones a los oficios del retórico y del escultor, del carpintero y del flautista, del alfarero y del poeta, del tejedor y del pintor, del tañedor de la lira y del modesto constructor.

De modo que esa mudez que me habla sin decir lo que dice, esa impenetrabilidad de los espacios que sin embargo se limitan y se buscan sobreponiéndose en su propio rechazo, no tienen nada de magia ni misterio: son simplemente el efecto de otra sobreposición, anterior en el tiempo y en el orden de las jerarquías, y que no es otra que la sobreposición de dos regímenes de propiedad incompatibles. Pero como el pasar de la estética a la historia no es un pasar que abandone lo que deja, sino un pasar que integra, descubro ahora, con renovada sorpresa, que son las piezas mismas, en su mudez terrible, las que me informan sobre el régimen que les dio origen.

Incompatibles por sí mismos, ambos regímenes coexisten, sin embargo: por eso es uno el espacio en que yacen las piezas que contemplo. La suya, no obstante, es la coexistencia de la yuxtaposición: por eso el espacio uno es al mismo tiempo dos espacios. En el primero, lo que impresiona más es lo mayormente inalcanzable: esa amorosa paciencia de los dedos que **reproducen** en miniatura, y sin utilidad aparente, los objetos que en su tamaño normal son los útiles de la vida cotidiana. En el segundo, lo que se impone a la percepción es la perfecta factura de las piezas, que a pesar de tener el tamaño adecuado para el uso práctico, están hechas evidentemente para el **ornato**. Las primeras **representan** su mundo y lo coagulan en objetos que satisfacen a los sentidos por su forma, pero **evocando simultáneamente** las actividades *similitudinem*", porque enseñaba a fabricar silogismos (I-2 1.57 a.3). Despectiva fue en cambio la actitud ante las artes mecánicas, que incluían por cierto a las artes plásticas: no buscaban el conocimiento, que es propio de la

Razón, sino el placer, que es propio de los sentidos. Aún en el siglo XVII, en la división tripartita de las facultades humanas que fue propuesta por un filósofo tan avanzado en otros aspectos como Francis Bacon, se encuentra una minuciosa clasificación de las artes según el sentido al que apelan, y en ella se da más valor a las que se dirigen a los sentidos "más castos y cognoscitivos", mientras se expresa cierta desconfianza por las artes que se orientan al placer, porque se las tiene como propias de los tiempos decadentes (Cf. *De dignitate et augmentu scientiarum*, 1623; IV c.2).

---

*Escondiéndose en las formas  
que asume el Trabajo y  
revelándose en sus productos,  
está un complejo conjunto de  
relaciones sociales.*

*La primera de ellas se llama  
propiedad y la última que  
corona todas, comunicación.*

---

Pero todas estas, una vez más, no son más que palabras acumuladas por los filósofos a lo largo del tiempo para rellenar el vacío que se hizo en el mundo cuando el régimen de la propiedad privada, introducido en el corazón de la cultura, fragmentó la vida de la comunidad, disoció la Razón del Trabajo, reservó la primera para el uso de los poderosos y dejó el segundo para el penar de los débiles, y estableció por fin —y con la pretensión de hacerlo para siempre— los espacios dentro de los cuales podían circular los significados de los productos del quehacer humano: el viejo dualismo que opone el espíritu a la materia, con grave desmedro para esta última, se hacía presente también en el campo del pensamiento sobre el arte para justificar las diferencias sociales.

Aquí no se trata, sin embargo, de perseguir en los meandros de la historia las aventuras de un concepto que, bajo diferentes palabras, no ha hecho otra cosa que encubrir la verdadera disociación, que no es la de la Razón y el Trabajo, ni la del arte bello y el arte útil, ni la de la forma y la función, sino la ya mentada de los poderosos y los débiles, la de los propietarios y los desposeídos. No viene al caso, por lo

mismo, que me entretenga ahora en el concepto de las "belle arti" que, a partir del Renacimiento, expresó la reivindicación del arte plástico como forzoso corolario de esa otra reivindicación —que se pronunció con alcances metafísicos— del cuerpo humano y sus sentidos. De lo que aquí se trata es de entender esa terrible mudez de las piezas que contemplo, y que ha empezado a revelarse como la mudez de un sistema de signos cuyo código solo parece funcionar en el espacio que le ha sido asignado por una organización social que privilegia los productos de la industria sobre los del Trabajo manual, y que se funda en la desigualdad de los hombres y en la explotación de los unos por los otros: por eso la mudez con que tropiezo es una mudez terrible.

### TERCER NIVEL: LAS CONTRADICCIONES

**D**esigualdad y explotación: esa es la clave. Pero apenas lo digo advierto que la Razón ha ingresado ya a otro ámbito, interior desde luego al precedente —¿y qué ámbito humano no lo es?—, que se llama política.

No me propongo, por cierto, iniciar ahora un alegato contra el sistema que se funda en semejantes pilares, pero tampoco puedo ya detenerme. Demasiado bien entiendo que todos los renglones anteriores, engañosamente fáciles, plantean más problemas que los que intentan resolver, y que los plantean más bien por lo que callan: hora es, por lo mismo, de intentar todavía una mayor penetración en el espacio que contemplo, y empiezo a sospechar que esa mayor penetración, aunque parezca extraño, es más bien un salir del espacio

---

*Todo acto y proceso de  
convivencia humana tiende a la  
comunicación; pero está  
marcada desde su origen por el  
régimen de la propiedad.*

---

de mi modesto aparador para poner junto a él, o quizá en su contorno, los espacios reales que bajo forma abstracta él mismo representa.

"En mi soledad —escribía Machado— he visto cosas muy claras que no son verdad". Que sean claras o no

las cosas que yo he visto sobre la lisa superficie de mi modesto aparador, es algo que el lector debe juzgar; pero que sean verdaderas, es algo que yo mismo pongo en cuarentena. La lógica me enseña que con verdades mondas y lirondas se pueden construir razonamientos

---

*El régimen de la propiedad privada introducido en el corazón de la cultura disoció la razón del Trabajo y estableció el viejo dualismo: espíritu-materia, que también se hizo presente en el campo del pensamiento sobre el arte para justificar las diferencias sociales entre propietarios y desposeídos.*

---

falsos, que se llaman sofismas, y me basta escuchar a un par de políticos para saber que al menos en esto la lógica no me engaña. Porque la verdad no reside solamente en la pura conformidad de un juicio con su objeto: más allá de la verdad formal de la lógica está la verdad real de la vida, que solo aparece en el discurso; y ningún discurso puede aspirar a la noble condición de la verdad si es discurso incompleto ni tampoco si es solitario.

La Razón, sin embargo, no renuncia a sus fueros. Convencida de que todo texto lleva en sí mismo encapsulado su contexto y de que todo objeto puede ser asimilado a un texto por estar todos constituidos por signos organizados de acuerdo a un código que les precede, piensa que son las piezas mismas, y no los datos que las exceden, las que pueden decir lo que es todo ese conjunto de relaciones que se condensan en las palabras **desigualdad** y **explotación**. Fue Heidegger uno de los que con mayor solvencia ha podido demostrar esa capacidad de la Razón, reconstruyendo por sí misma el contexto de una obra de arte sin apelar a otro auxilio que la obra misma: así, dando vueltas en torno a unos zapatos de campesinos que fueron pintados por Van Gogh, reconstruyó todo el mundo de Trabajo en el campo, la fatiga, la esperanza y el sueño. Y de ello concluyó Heidegger que semejante empresa es po-

sible porque la obra de arte es la auto-revelación del Ser, el cual, sin embargo, en cuanto tal no existe, puesto que el Ser no es más que el no-ser del ente, la estructura de la aparición del ente, lo que queda oculto y puede desvelarse en la obra de arte, que por lo tanto no es sino una manera en que acontece la verdad en cuanto **alethéia**... (Cf. "Der Ursprung des Kunstwerkes", **Holzwege**, Frankfurt, 1957). No otra cosa ha hecho entonces mi lenta y cartesiana Razón, que en vueltas y vueltas sucesivas en torno a mi modesto aparador ha ido encontrando espacios, relaciones y conflictos.

Los vastos espacios, en efecto, he descubierto ya en el espacio único de mi modesto aparador, y he descubierto también que su incongruencia no es solamente la de dos espacios estéticos que se rechazan, sino la de dos formas históricas de Trabajo, cabe las cuales se encuentran agazapados diversos y opuestos conjuntos de relaciones sociales. El primero, que es el espacio del Trabajo artesanal —casa, ponedos, tacitas— se me ha revelado como el espacio de la propiedad comunitaria; el segundo, que es el espacio del Trabajo industrial —jarra, botella o cantimplora— se me ha revelado como el espacio de la propiedad privada. Heidegger parece estar en lo cierto.

No obstante, ¿quién lee los signos que constituyen esos objetos perfecta-

mente asimilables a un texto? ¿dicen ellos lo que leo o es la Razón la que pone ese sentido en los signos? ¿es el Ser el que me habla o es una estructura social, no metafísica sino histórica, la que condiciona a la vez a las piezas para decir lo que dicen y a mi Razón para así interpretarlas?

Vayamos todavía más allá. Propiedad comunitaria, propiedad privada: en la primera rige el principio de la solidaridad, cuya expresión más noble es el amor; en la segunda, el principio de la competencia, cuya expresión más monstruosa es la guerra. ¿Quién me lo dice? No es el Ser, por supuesto: es mi propio saber de la historia.

Pero la Historia, según me dicen, nada tiene que hacer con los cacharros que veo: ellos habitan en el espacio de la Cotidianidad, que es opuesto a la Historia, y en tal espacio es donde se pueden encontrar la paciencia que modela la arcilla, la solidaridad y el amor, el trato inmemorial con el fuego. Tales no son, me dicen, las categorías de la Historia, en cuyo ámbito están más bien las leyes que garantizan la propiedad privada, los conocimientos que se traducen en técnicas y aseguran el desarrollo humano; la guerra, por fin, irremediamente.

Esto, no obstante, es lo que me dicen quienes suponen que la Historia es el fasto de los hechos trascendentes e irrepitibles, opuesto a la opaca reiteración de la rutina; la espectacularidad



de lo público opuesta a la insignificancia de lo privado; la incesante búsqueda de Lo Nuevo opuesta a la recuperación interminable de Lo Mismo. Y no es así. Historia y Cotidianidad no son ajenas: por eso es uno el espacio en que contemplo mis disímiles piezas. La Cotidianidad es el modo de organizarse la vida día tras día —ha dicho mi maestro Kosik (Cf. *Dialektika konkretniho*, Praha, 1963)— y ese día tras día es la repetición, que incluye también las excepciones, los días comunes tanto como los festivos, la rutina y el acontecimiento, el Trabajo y las bodas, la muerte. Esa repetición, sin embargo, emerge *siempre* del fondo insondable de la Historia: la organización día tras día de mi vida no es la que observaba un cruzado; la de un cortesano en Versalles no es la de un romano en el Senado; la de un alfarero preincásico no es la del que hizo mi casita de Pujilí.

---

*Propiedad comunitaria,  
propiedad privada:  
en la primera rige el signo de  
la solidaridad; en la segunda,  
el de la competencia.  
Amor y guerra, respectivamente.*

---

Toda Cotidianidad está traspasada por la Historia, pero toda Historia está atrapada en la Cotidianidad. Oponer la una a la otra es una trampa de la misma propapia de aquella que oponía la Razón al Trabajo: trampas que quieren reservar para el señor la Razón y la Historia, y dejan al siervo la Cotidianidad y el Trabajo; trampas que quieren atar al despojado a la circularidad de Lo Mismo, guardando para el acaudalado la linealidad de Lo Nuevo... Como si la circularidad de Lo Mismo no fuera en realidad una espiral que avanza, y como si Lo Nuevo no floreciera siempre en las praderas de Lo Mismo.

**P**ero ahora caigo en la cuenta de un hecho de incalculable alcance: estos últimos párrafos, que parecen haber alejado mi propósito de ampliar el horizonte de mi contemplación, en realidad han hecho lo contrario. Ya no estoy solo, si alguna vez lo estuve: estoy discutiendo. Estoy defendiendo el carácter histórico de esa estructura que se impone a mi Razón para hacerle entender lo que dicen las

piezas, y oponiéndome a quienes postulan una dimensión metafísica del lenguaje del arte: Heidegger no está en lo cierto. Y esta discusión, aunque no lo parezca, es política en el mejor y más preciso sentido de la palabra, porque desvela las intenciones ocultas de la abstracción metafísica. **Políticamente**, pues, puedo afirmar que si no hay verdadera oposición entre Lo Nuevo y Lo Mismo, puesto que ambos no son sino formas recíprocas de una misma existencia marcada por la desigualdad y la explotación, tampoco puede haberla entre la botella y los pundos, entre la jarra y la casa. Cada pieza es lo que es por su rechazo de la otra; cada una necesita a su opuesta para afirmarse a sí misma; cada una se mira la cara en el espejo ajeno. Sólo una mentalidad romántica —y no hace falta recalcar cuál es su origen— puede aislar los pundos en el espacio edénico de una Cotidianidad que se supone liberada de la fatiga histórica y rodeada del aura que Rousseau puso a su buen salvaje. Solo una mentalidad positivista —cuya estirpe tampoco es necesario recalcar— puede aislarlos de la vida que les dio vida para examinarlos con la misma minucia del entomólogo que examina una mosca. Ni romántica ni positivista, esta Razón de mi cuento —que es apenas la mía— rehusa por igual la exaltación sentimental y la engañosa objetividad, y procura instalarse al fin en una plataforma que le devuelva, en plenitud significativa, la compleja unidad de Lo Nuevo y Lo Mismo.

¿Cómo entender estas piezas sin reinstalarlas en el seno bullente de la vida? ¿cómo ignorar que el alfarero, al tiempo que modela sus cacharros con amorosa paciencia, canta su música y cuenta sus recuerdos, o el recuerdo de los recuerdos que su padre recordaba al modelar otros cacharros iguales y distintos de los que él está modelando? ¿cómo ignorar que esas miniaturas ya no son simplemente la representación de su mundo, sino también la concesión a las exigencias de un mercado que anda en busca de lo que hace el “buen salvaje” para satisfacer el capricho de alguien que puede darse el lujo de adornar su comedor con pundos liliputienses porque tiene en su cocina un buen surtido de cazos eléctricos y hornos de ondas no-sé-qué? ¿cómo ignorar que estas piezas, al ser alejadas de su lugar de origen y traídas hasta mi modesto aparador, han dejado ya de decir lo que decían para decir otras cosas con otros lenguajes? ¿cómo ignorar, en suma, que la vida que da vida a estos plá-

cidos barros es también la **interpenetración de culturas diferentes**, ninguna de las cuales tiene una esencia metafísica definida de una vez y para siempre, porque cada una se define por su relación con las otras, a las que sirve o explota, intercambiando en juego interminable la producción y reproducción de sentidos que están gobernados por las leyes no escritas de ese mismo servicio y de esa misma explotación.

#### CUARTO NIVEL: LAS SINTESIS

**L**a posibilidad de entender las formas de comunicación que son propias del arte popular no es, como se advierte ya, privativa de las ciencias humanas. Desde mi personal perspectiva —que es apenas la de un contemplador desprevenido— ha sido también posible abordar la cuestión sin siquiera plantearla, lo cual tiene un mérito y una limitación: pero ambos, por extraña paradoja, radican en la necesidad de ampliar el campo de consideración para examinar, los unos junto a los otros, heterogéneos problemas que competen a la estética y a la historia, a la sociología y a la política.

Esto mismo, no obstante, es lo que suele hacer esa disciplina que entre nosotros se denomina **antropología**, y que es muchas cosas a la vez sin ser ninguna. Sus presupuestos —de cuya científicidad alguna vez me permití dudar, sin que hasta ahora se me haya ocurrido rectificar mi duda— tienen la ventaja de insistir en la especificidad de

---

*Toda Cotidianidad está  
traspasada de Historia.  
Toda Historia está atrapada en  
la Cotidianidad. Oponerlas es  
hacer trampa. La trampa de  
reservar para el señor:  
la Razón y la Historia;  
para el siervo:  
la Cotidianidad y el Trabajo.*

---

las sociedades que son o han sido objeto de la dominación colonial, y han dado como consecuencia la posibilidad de examinar los productos de las culturas llamadas “subalternas” bajo una óptica múltiple que conjuga cuestiones económicas y sociales, históricas y lingüísticas, psicológicas y políticas.



Pero este plural enfoque, cuyo desarrollo debe a su vez conjugar las categorías de ciencias bien diversas, tiene todavía el sello de lo inacabado, cuando no los riesgos de la confusión de lenguas. Ciencia babelizada, la "antropología" suma los resultados de la semántica y la economía para descifrar los procesos de codificación y descodificación de los signos que son producidos en el proceso económico, y con muy contadas excepciones —que precisamente por serlo son más remarcables, como la muy admirable de García Canclini— naufraga en el mar de una datología cuya interpretación todavía esperamos.

***Hay que tomar el arte popular como objeto estético y tratar de entender su significado histórico inscrito en el proceso de la sobreposición de sistemas económicos,***

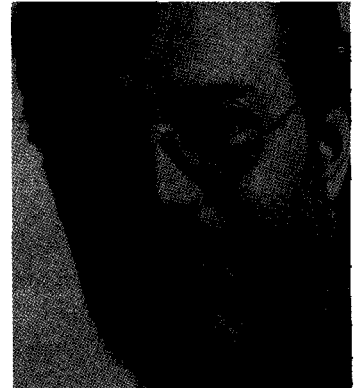
De ahí que no sea ocioso hacer lo que he hecho, que no es más —pero tampoco menos— que volver al principio para averiguar, en sus vastos repliegues, cuáles son los límites del problema. Y esos límites, por obra de la reflexión precedente, marcan el ámbito

de lo que puede ser una investigación rigurosa, que no puede agotarse en la descripción de los procesos de simbolización y de lectura, sino que debe retomar la obra de arte popular como objeto estético para entender, más allá del mismo, su significado histórico, inscrito en el contexto de la sobreposición de sistemas económicos que no pueden verse como etapas sucesivas de un desarrollo lineal, sino como instancias convergentes de un mismo fenómeno de explotación.

Esta reflexión, por lo mismo, no es el lugar donde se resuelve el problema de la comunicación en el arte popular: es apenas donde se lo plantea. Pero este planteamiento, a condición de ser desarrollado coherentemente el esbozo que aquí presento, tiene el carácter de fundante; es decir, siempre que reúna los requisitos que aquí faltan, es el que está llamado a exigir de la antropología una mayor y más completa justificación de sus títulos teóricos. Será en esta perspectiva donde se pueda ubicar, uno por uno, los problemas del arte popular en tanto forma de comunicación, considerando las formas de apropiación de las culturas sometidas por parte del capitalismo, su reorganización y la reasignación de sentido a sus productos; la desestructuración de las culturas dominadas y su reestructuración en un sistema de símbolos de aspiración universal; la desintegración de la base económica y los procesos del lenguaje, así como la absorción final

de los productos por un mercado que "revaloriza" lo mismo que destruye. Que esto se haga en los estrechos límites de una ciencia me parece dudoso; que sea el resultado multidisciplinario de investigaciones parciales me parece arriesgado; que haya la necesidad de constituir un nuevo cuerpo de saber, refuncionalizando el saber de la "antropología", me parece necesario.

Pero de eso tendrán que ocuparse los que saben. Yo, por mi parte, me vuelvo ahora hacia la lisa superficie de mi modesto aparador, que está hablándome ya con voces inaudibles, ahora que sus piezas han sido reintegradas a la unidad bajo el signo de una explotación que abomino.



**FERNANDO TINAJERO VILLAMAR**, Quito, 1940, egresado de *Jurisprudencia y Filosofía* (Universidad Católica y Universidad Central, Ecuador) se graduó de doctor en *Filosofía en la Universidad Carolina de Praga, Checoslovaquia*. Ha ejercido la docencia a nivel de secundaria y de universidad. Fue profesor invitado en la Universidad de Komensky, Bratislava y en la "17 de Noviembre" de Praga. Actualmente es profesor en el Colegio Alemán de Quito y en la Universidad Central del Ecuador. Fue secretario general de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, director del Departamento de Investigaciones de CIESPAL, e invitado, a título personal, a reuniones de la UNESCO. Autor de *Más allá de los dogmas*, ensayo; *El desencuentro*, novela, e *Imagen Literaria de Ecuador*, estudio y antología. Ha publicado en revistas y diarios numerosos ensayos y artículos. Actualmente prepara cuatro ensayos y estudios sobre cultura y literatura nacional.