



Universidad de Chile  
Sociedad Chilena de Historia y Geografía

LA ACTUAL INVESTIGACION DE LA  
LLAMADA ARTESANIA TRADICIONAL  
Y UNA FORMULACION TEORICA  
SOBRE ESTA MATERIA

Manuel Dannemann

Este artículo proviene de la comunicación que su autor leyó en una de las sesiones del II Encuentro Latinoamericano de Artesanía Tradicional, efectuado en Antofagasta, Chile, desde el 19 hasta el 22 de febrero de 1988. No obstante su inclusión en las actas del aludido evento, la Comisión Organizadora de éste ha autorizado que se publique en la revista IADAP para aumentar la comunicación de las proposiciones que contiene.

Puede decirse que la moderna historia del estudio de la denominada artesanía tradicional se inicia en 1928, como consecuencia del Congreso Internacional de Artes Populares efectuado ese año en Praga, el que demostró un ostensible énfasis en la presentación de trabajos sobre música y plástica, y que permitiera a Pedro Humberto Allende, el más chileno de todos los compositores chilenos que haya existido hasta ahora, dar a conocer sus peculiares indagaciones acerca de la cultura musical de su país.

Dicho congreso, realizado con los auspicios del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones, originó la Comisión Internacional de Artes Populares —CIAP— después Comisión Internacional de Artes y Tradiciones Populares, para ampliar su ámbito, aunque manteniéndose su sigla, institución que el 8 de setiembre de

1964, en Atenas, pasó a ser la actual Sociedad Internacional de Etnología y Folklore. Los miembros de una y otra, en gran cantidad los mismos hasta no hace mucho tiempo atrás, han elaborado los conceptos fundamentales del llamado arte popular, nombre que aún prevalece en el mundo occidental para referirse a un sector de la cultura, mucho más caracterizado que explicado, pero sin duda insatisfactoriamente. Y estos conceptos primigenios continúan adoptándose y difundiéndose sin mayores críticas, salvo contadas excepciones, si bien su mejor campo de acción está compuesto por diversas naciones de Europa, entre las que sobresalen Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Francia, Hungría, Italia, Polonia, Portugal, Rumania, Suiza, según las informaciones registradas en la *Bibliografía Internacional del Folklore*, cuyos editores son en la actualidad el alemán Rolf W. Brednich y el norteamerí-

cano James R. Dow. Y para corroborar la primacía de la señalada posición conceptual, que examinaré enseguida, están las publicaciones oficiales de la UNESCO y de entidades que ella apoya, como la Organización Internacional del Arte Popular; así como las del World Crafts Council, de la citada Sociedad Internacional de Etnología y Folklore, del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, del Centro Interamericano de Artesanía y Arte Popular, del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, y en el plano chileno, del Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile y de la Asociación Folklórica Chilena que patrocinara el Museo Histórico Nacional.

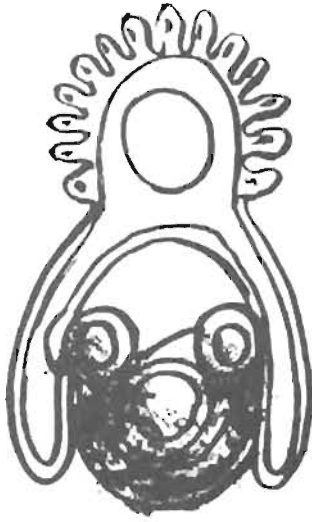
En 1927, un año antes del mencionado Congreso Internacional de Artes Populares, en el tomo IV, Nos. 3 y 4 de las *Publicaciones del Museo Etnología y Antropología de Chile*, museo fundado y dirigido por el benemérito Dr. Aurelio Oyarzún, apareció el "Catálogo de la colección de objetos del folklore chileno" elaborado por Carlos Reed, testimonio fidedigno de un encomiable esfuerzo hecho por unos pocos y perseverantes investigadores para mostrar un área de la cultura de su país. El es uno de los indicadores más prolijos y útiles para el estudio ergológico del llamado arte popular en lo que concierne a Chile, pero su título recalca la marcada tendencia a la *objetología* que ha predominado en el interés por la artesanía tradicional, como resultante de la preceptiva que consagrara las nociones básicas determinadas por la CIAP. Junto a este criterio reduccionista, que he calificado de *cosalismo* en numerosas oportunidades (Dannemann, 1983), se hace evidente, en segundo lugar, la inorganicidad causada por una excesiva acotación del campo de la artesanía, en desmedro de la integración e interacción de él con los otros del sistema cultural y social al que ese campo parcialmente pertenece. En tercer término, con liviana subjetividad, se ha insistido en un prurito de oposición de lo antiguo con lo moderno, atribuyéndosele o exigiéndosele a la artesanía tradicional la condición de antigüedad, más aún la de invariabilidad de su materia prima, de su diseño, de su forma, de su temática, de su estilo, de su función; además de algunos drásticos requisitos impuestos a sus artesanos, como la ruralidad de ellos y su bajo nivel socioeconómico y educacional formal. Agréguese el afán intervencionista, en gran medida proteccionista, que mueve a varios estudiosos a construir una

especie de utopía folklórica, en virtud de la cual se decidiría la existencia de centros de producción artesanal sujetos a una particular tradicionalidad, sin permitirles siquiera los cambios que sus propios miembros buscan; que contrapone la tradición a los cambios; con un erróneo temor, en circunstancias de que no hay nada más tradicional que los cambios. Al respecto, ¿se han preguntado los estudiosos qué es el folklore o la artesanía tradicional para los propios artesanos?. ¿Por qué en un microsistema social no puede haber simultáneamente comportamiento folklórico o tradicional por parte de unos artesanos y no folklóricos o no tradicionales por parte de otros, o, sucesivamente, ambos tipos de comportamiento en unos y en otros artesanos. Esta política de rígido preservacionismo, desde el ángulo de los propósitos de quienes intentan *custodiar* la cultura, a menudo vulnera la esencia ideacional de ésta, consistente en la libertad, en la innovación, y, por lo tanto, es una flagrante e irrespetuosa coacción para la vida anímica y material de los artesanos.

En Chile, "el ejemplo más conocido y que mayor escándalo ha despertado entre los puristas de las cosas artesanales, que creen manejar un mágico poder para separarlas de la vida de los artesanos, es el de Pomaire, centro de producción de cerámica con claras huellas de un mestizaje cultural hispano-indígena americano, que se encuentra en las inmediaciones de la ciudad de Melipilla, en la Región Metropolitana, a unos 70 kms. al sudoeste de la capital del país, sobre el cual publicara una excelente monografía Bernardo Valenzuela".







“Ya hace cerca de treinta años que comenzaron las quejas y denuncias por su desquiciamiento y autodestrucción; no obstante, hasta hoy se mantiene inalterable lo más genuino y representativo de su artesanía estimada como clásica por esos mismos puristas: diferentes tipos de piezas utilitarias, miniaturas vasijiformes y zoomórficas, réplicas, también miniaturizadas, de cocinas de combustión a leña, el retablo del nacimiento de Cristo. Así, pese a las transitorias intromisiones de figuras de greda que han roto la estrictez de una línea tradicional determinada —como ocurre inexorablemente en toda la cultura— lo que vale es que la artesanía folklórica de Pomaire conserva su condición de tal. Y ojalá que también tenga la libertad para materializar en el futuro otras formas y otros temas, incorporados por decisión de sus artesanos a su tradición local, como sucediera y sigue aconteciendo en todos los países de América a través de sucesivos contactos étnico-sociales”. (Dannemann, 1987, a, p. 38).

De rigores como éste podría inferirse que el folklore es un invento artificioso de los folkloristas, dotados de privilegiados poderes para manipular la cultura de quienes, sin desearlo, pasan a ser sus protegidos.

Una buena parte de la terminología utilizada en las distintas clases del conocimiento para resolver las necesidades denominativas es muy convencional. Suele perpetuarse condescendentemente en la historia de las humanidades y en algunos casos su polisemantismo produce trastornos de comprensión; como se observa en el uso de la voz arte y de sus complementaciones, desde el Arte de amar, de Ovidio, hasta el llamado arte popular que preocupa a antropólogos, educadores, estetas, historiadores y museógrafos, pero sin haber decidido cuál es el significado preciso de popular.

A su vez, la nomenclatura de artesanía tradicional encierra una manifiesta vaguedad.

Decir artesanía es abarcar una acepción genérica vastísima, en cuanto a diseño, desarrollo y producción de un proceso plástico aplicado a un material. Artesanía, en un sentido amplio, pero también particular y específico, es una pieza de alfarería diaguita, un ánfora griega, una talla del renacimiento, un poncho aborigen americano.

Por su parte, la adjetivación de tradicional con la que se ha procurado connotar a la artesanía en cuestión, y sobre la que ya he planteado algunas objeciones, no es suficiente ni tampoco correcta. Toda la cultura es tradicional; más aún, en reconocimiento a la dinámica de la cultura debería hablarse de tradición cultural, esto es, de tradición de la lengua, de los sistemas de parentesco y de creencias, de los modos de producción. Los cambios son inherentes a la tradición cultural. Ninguna cultura, por fuerte que sea su situación endógena, se mantiene inmóvil. Orientar la tradición cultural, promoverla, cuidarla, son tareas intehsamente delicadas y riesgosas, muy en especial cuando sólo intervienen investigadores ajenos a ella. Hay abundantes casos de mortalidad cultural causados por científicos sociales pletóricos de ideas salvacionistas.

Por ahora trataré de proponer una elemental formulación teórica sobre el objeto-materia en referencia, omitiendo las habituales denominaciones de arte popular, artesanía tradicional y plástica folklórica, si bien la última me parece la menos rechazable por quedar circunscrita a una manualidad perteneciente a una versión de la cultura, la folklórica o efectiva, como se la describirá más adelante, sobre la base de trabajos ya publicados (Dannemann, 1984).

Considérese, simplemente, una producción artesanal —como obra— y un uso artesanal —como comportamiento—, ambos en inseparable relación, como forma de vida, como expresión cultural, en la instancia de su más profunda fuerza identificadora, representativa de una especificidad local, como manera de ser propia y orgánica de un microsistema comunicativo y de vigorosa cohesión social.

Por encima de cualquier denominación, los factores preponderantes que se acaban de señalar han sido examinados, con creciente prolijidad, por especialistas que buscan una rei-

vindicación cultural del objeto-materia de este artículo, con una perspectiva antropológica o con una humanística renovadora. Al respecto, son enriquecedores los aportes de la investigadora búlgara Ganka Mihajlova, quien, con énfasis en el influjo de la identidad, publicara, el año 1982, un valioso trabajo sobre la función de la cultura material artística en la preservación de la memoria histórica de los pueblos. A su contribución se suman los sagaces estudios de Ion Vlăduțiu acerca de las actuales artesanías rumanas, que destacan cómo diversas manualidades determinadas por su especificidad local, nacen y adquieren vigencia comunitaria en la tradición de su país. Otras obras que responden al objetivo de darle prioridad a la significación humana, a la relevancia socio-cultural, de la conducta artesanal, en relación con las cosas que ésta produce, son las de Aleksander Jackowshi y de Ute Mohrmann, que, como las dos antes citadas, constituyen instancias de apoyo para el avance de necesarias reformulaciones teóricas. Y junto a las demás que comparten sus finalidades en el mismo campo temático, muestran, paulatinamente, un acercamiento a los conceptos primordiales de las nuevas corrientes antropológico-folklóricas que estudian el folklore como un comportamiento orgánico, global, de cualquier grupo. Así, tampoco los especialistas en artesanía tradicional pueden reducirse a los límites de su área de ignorar hoy los logros de una bibliografía que trasunta la capacidad y la perseverancia de investigadores como Bausinger, Bronzini, Dorson, Honko, Köngäs-Maranda, Lipp, Niederer, Todorov, Wiegelmann y otros.

En este difícil camino de búsqueda de hipótesis eficaces he creído conveniente proponer una reflexión sobre una dicotomía de la conducta cultural, la cual surgiera por el incentivo encontrado en una charla que di el año 1987 en la Sección de Folklore del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires, la cual dirige la Dra. Martha Blache, profesora de dicha universidad y principal impulsadora de las transformacio-

nes demostradas por su disciplina en su nación.

Esta dicotomía consiste en la posibilidad de diferenciar una cultura **efectiva** de una **afectiva**, obviamente ambas concurrentes en una misma tradición cultural. (Dannemann, 1987, b, p. 100).

La primera es, por excelencia, la de **autoconstrucción** y de **autouso** en la especificidad de un sistema social, la que le pertenece en mayor medida a sus miembros, incorporados, en consecuencia, activa, libre y modificadamente a esta instancia cultural, de generación endógena o exógena. Es lo que ocurre, por ejemplo, en América Latina con las múltiples versiones de los cuentos de Pedro Urde-males, culturalmente **efectivizadas**, a diferencia, en lo que hace a Chile, de los escritos por Baldomero Lillo, tan chilenos como los de ese personaje picaresco que se narran en este país, pero **afectivizados** por quienes se limitan a leerlos, no pertenecientes a sus lectores comunitaria y recreadoramente, y, por lo tanto, sin la fuerza de identidad representativa que nace de la cultura efectiva.

Esta especie de bivalencia cultural se hace más ostensible al comprobarse que en la subcultura denominada efectiva se elimina o se reduce mucho más que en la afectiva la distinción entre **ejecutores** y **receptores**. Así, en un sentido estricto, los receptores de la conducta efectiva no se quedan en la posición de espectadores, como se observa en la representación de una obra de teatro o en un juego de tenis, de la subcultura afectiva, sino que son **receptores momentáneos**, tan cultores como los **ejecutores**, que pueden en cualquier etapa de un evento en el que se hallen presentes alcanzar una plena y total actividad, cuando tengan la oportunidad y la decisión de narrar las mismas clases de cuentos, de cantar las mismas clases de canciones, de jugar los mismos juegos, practicados por los demás miembros de su transitoria comunidad, siempre que por reiterado consenso esos y otros comportamientos sean para ésta de pertenencia propia, recíproca, cohesionante e identificadora en su más alto grado. (Dannemann, 1984).

Por eso es que la percepción, la actitud anímica vivencial, la participación tácita, de los receptores momentáneos, podría decirse fortuitos, de la subcultura efectiva, son diferentes a las que mueven habitual y más que nada sensitivamente a los de la subcultura afectiva,





porque los primeros, ratificándose lo antes señalado, durante todo el desarrollo de cualquier evento al cual se incorporan de un modo comunitario, se constituyen en ejecutores potenciales —paradójicamente pasivos— con los mismos atributos fundamentales que los de quienes se comportan como ejecutores activos.

Se puede amar la subcultura afectiva más que la efectiva, llegar hasta la alienación por causa de ella, como le ocurre a algunas multitudes con las canciones populares que las sacuden con sus ráfagas irresistibles; pero en un sentido comunitario-identificador, la efectiva es la auténtica, vale decir, la propia de un sistema social.

En cuanto a la artesanía, si se la quisiera llamar simple y directamente así, paradigmas rotundos de ella en Chile como manifestaciones plásticas de la subcultura efectiva, son:

Las chupallas que hacen y usan las chupalleras y sus familias, de la localidad de El Uraco\*, Licantén, VII Región.

Los jarros de greda que hacen y emplean con fines domésticos las loceras\*\* del Pueblo de Indios, en San Vicente de Tagua-Tagua, VI Región.

Los lazos trenzados que hacen y utilizan los hombres de oficio ecuestre de Las Palmas de Cocalán, Las Cabras, VI Región.

Los trasmallos\*\*\*, para pillar codornices que construyen y usan los dueños-cultivadores de San José, Algarrobo, V Región.

Las flores polícromas de papel para la conmemoración de los difuntos, que elaboran y emplean los habitantes de Caspana, Calama, II Región.

Una cultura artesanal efectiva, de forma material obtenida manualmente, de gran significación identificadora por su especificidad local, de función ornamental, o utilitaria, o mixta, de pertenencia comunitaria recíproca, propia de la vida tradicional de un sistema social y de vigoroso poder de cohesión para éste, constituye el ámbito de formulación teórica en el

cual sitúa a la hasta ahora denominada artesanía tradicional, desde la gruesa, como una casa de tejuelas de alerce de Chiloé, X Región; una carreta de las tierras del Maule, VII Región; una cuba de Molina, VII Región; un arado de palo de Pupuya, V Región; hasta una miniatura de raicillas de álamo y de crin de Rari, VII Región; o un finísimo fiador para sujetar el sombrero de huaso, de Las Camelias de Parral, VII Región.

En este mismo ámbito y dimensión cultural intenté poco tiempo atrás una noción de **artesanía folklórica**, que me permito repetir aquí para complementar lo propuesto: "Conducta de producción plástica de carácter intensamente comunitario, con el uso de cualquier materia prima y de técnicas tradicionales de fuerte empirismo y manualidad, sin organización industrial ni proceso sistemático regular de enseñanza-aprendizaje, y cuya representatividad se afirma marcadamente sobre su tipificación regional o local (Dannemann, 1987, a, p. 37).

Si los investigadores decidieron perentoriamente respetar las necesidades, las búsquedas, los legítimos propósitos, de los ejecutores de la cultura efectiva de **manualidad plástica**, admitirían como cierto que para éstos no existe una **artesanía tradicional**, o popular, o folklórica, sino que primordialmente una conducta de uso de materias primas en un proceso de elaboración de bienes, como parte de su cultura, como expresión directa de ellos mismos.

Por eso tal vez haya que comenzar, nuevamente, a tratar de comprender qué es el comportamiento artesanal tradicional y cómo funciona en su propio medio, buscando los instrumentos de investigación que permitan conseguirlo.

"Gris, querido amigo, es toda teoría, pero verde es el árbol dorado de la vida", es un pensamiento de Goethe que deseo poner en la sensibilidad de los estudiosos de la materia de este artículo, por medio de la pureza y de la verdad de lo que en Chile, por ejemplo, **efectivamente** son los calabazos decorados de Perejil, Renca, Área Metropolitana; las espuelas de hierro forjado de Malloco, de la misma área; la cerámica dorada de Río Grande, II Región; la cestería de Hualqui, VIII Región; los tejidos de lana de la zona mapuche, principalmente en la IX Región; frutos del árbol de la vida, no exóticos ni en vías de extinción, sino que vivos y potentes por obra y gracia de sus creadores.

\* Hoyo

\*\* Ceramista

\*\*\* Redes de hilo

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALLENDE, Pedro Humberto. "La Musique Populaire Chilienne" en *Art Populaire*, T. II, Paris, Ed. Ducharthe, 1931.
- BAUSINGER, Hermann. "Technik im Alltag", *Zeitschrift für Volkskunde*, (Stuttgart), No. 77, 1981, pp. 227-242.
- BRONZINI, Giovanni. *Cultura popolare-Dialettica e contestualita*, Bari, Dedalo Libri, 1980.
- DANNEMANN, Manuel. "La Cultura de la Simetría. El Viejo Thoms y el Nuevo Folklore", *Aisthesis* (Santiago), No. 15, 1983, pp. 29-36.
- DANNEMANN, Manuel. "El Folklore como Cultura", *Revista Chilena de Humanidades*, (Santiago), No. 6, 1984, pp. 29-37.
- DANNEMANN, Manuel. "La Artesanía Chilena en la Realidad Nacional", *Revista IADAP*, (Quito), No. 9, 1987 (a), pp. 37-40.
- DANNEMANN, Manuel. "Una Formulación Teórica para el Evento de Narrar", *Revista Chilena de Humanidades* (Santiago), No. 9, 1987 (b), pp. 93-102.
- DORSON, Richard. "The State of Folkloristics from an American Perspective", *Journal of the Folklore Institute* (Bloomington, Ind.), Vol. 19, Nos. 2-3, 1982, pp. 71-106.
- DOW, James und Rolf Brednich. *International Volkskundliche Bibliographie*, Bonn, Dr. Rudolf Habelt GMBH., 1986.
- HONKO, Lauri; Orvar Löfgren (eds.). *Tradition och miljö. Ett kulturekologiskt perspektiv* (Tradition and milieu. A cultural ecological perspective), Lund, Liber Läromedel, 1981.
- JACKOWSKI, Aleksander. "Pojecie twórcy ludowego". (The concept of the folk artist), *Lud* (Wrocław), No. 64, 1980, pp. 5-24.
- KONGAS-MARANDA, Elli. "The roots of the two ethnologies and ethnicity", *FForum* (Bloomington, Ind.) No. 15, 1982, pp. 51-68.
- LIPP, Franz. "Folklorismus-Aspekte. Zur Bedeutung des Folklorismus in der gegenwärtigen Volkskultur". In Horändner, Edith und Hans Lunzer (eds.), *Folklorismus*, Neusiedl/See, 1982, pp. 149-165.
- MIHAJLOVA, Ganka. "Roljata na materialnata hudožestvena kultura za s'hraneniye istoričeskata pamet na naroda" (The Role of Material Art Culture for the Presevation of People's Historical Memory), in *Folklor i istorija. Problemi na balgarskija folklor*, T. VI, (Sofia), 1982, pp. 31-36.
- MOHRMANN, Ute. "Ergebnisse und Grenzen praxisbezogener Volkskunstforschung der DDR. in den fünfziger Jahren", *Kultur und Lebensweise*, (Berlin), No. 1 1981, pp. 53-65.
- NIEDERER, Arnold. "Stellung und Bedeutung der Volkskunde in der Gegenwart (aus schweizerischer Sicht)", *Traditiones*, (Ljubljana), Nos. 7-9, 1978-1980, pp. 5-18.
- REED, Carlos. "Catálogo de la Colección de Objetos del Folklore Chileno Existentes en el Museo de Etnología y Antropología de Chile", *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile* (Santiago), T. IV, Nos. 3 y 4, 1927, pp. 173-271.
- TODOROV, Todor. (comp) *Savremennost i folklor. Problemi. Sbornik statii i studii.* [Contemporaneity and Folklore. Problems. Collected Articles and Studies] Sofija, Muzika, 1981.
- VALENZUELA, Bernardo. "La Cerámica Folklórica de Pomaire", *Archivos de Folklore Chileno* Santiago, fascículos 6-7, 1954, pp. 41-87.
- VLĂDUȚIU, Ion. *Creatori populari contemporani din România*, Bucarest, Editura Sport-Turism, 1981.
- WJEGELMANN, Günter. "Die Begriffe der Ethnologen", *Ethnologia Europaea*, Göttingen, Vol. 13, No. 1, 1982, pp. 70-84.