

Índice

Introducción: pregunta y objetivos	4
Marco Teórico	7
I. Producción Artesanal en Chile.....	7
A. El Arte Popular Chileno	7
B. La Artesanía en Chile	11
C. Producción Artesanal y Modernización	14
1. Situación Actual.....	14
2. A propósito del sentido del Tiempo y Trabajo en el Capitalismo	16
3. Comercio Globalizado: la lógica del embudo.....	17
4. La institucionalidad pública chilena	20
II. Territorio Rural	22
A. Contexto agro-geográfico	22
B. Contexto socio-político	26
Marco Metodológico	30
I.Creencias y prácticas.....	30
A. El ser y hacer científico	30
B. El ser y hacer social	33
C. El ser y hacer del texto	35
II.Notas de viaje.....	37
Análisis	43
I.Aprendizaje	44

A.Vinculación.....	44
1. Faena Tradicional:	44
2. Negocio Familiar:	49
3. Circunstancias de la vida:	52
B.Escuela	56
1. Experiencial:	56
2. Talleres	59
3. Organizaciones Sociales	63
II.Oficio	66
A.Tiempo.....	67
1. Esporádico	67
2. Completo	70
B.Trabajo	71
1. Dominio Técnico	71
2. Sello.....	74
3. Paisaje.....	79
III.Comercio	84
A.Cliente.....	85
1. Calidad.....	85
2. Precio.....	88
3. Ser comerciante	93
B.Alcance	96
1. Directo	96
2. Intermediarios	97

3. Ferias	100
Conclusiones	104
Bibliografía	111

Introducción: pregunta y objetivos

A modo general, esta investigación es la continuación del trabajo iniciado en Seminario de Grado para obtener la licenciatura en Sociología (FACSO); proceso que fue complementario a la Práctica Profesional, realizada en las inmediaciones del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, MAPA, perteneciente a la Universidad de Chile. Las motivaciones del estudio tienen que ver con la necesidad de observar y comprender los contextos que circunscriben a las artes populares en Chile, en ese sentido, ambas experiencias de investigación señaladas ostentan un cúmulo de antecedentes y referencias cuyas procedencias son diversas, por lo mismo, no puede obviarse el carácter interdisciplinar del estudio: el eje central es la experiencia creativa en el ser humano. Siendo tan complejo el tema, es evidente la necesidad de recurrir a disciplinas como la Estética y las Ciencias Sociales; en su máxima expresión es una cuestión antropológica que se sustenta en la historia, en la filosofía y en el arte, así como también, en el significado que tienen las culturas y las sociedades.

En consecuencia, el contenido de esta investigación se dispondrá enmarcado en la estructura clásica de una Memoria de título: primero, en el “Marco Teórico” se expondrán algunas referencias bibliográficas que ayudan a situar la pregunta general y sus objetivos: en “Producción Artesanal en Chile” se abordará la discusión sobre el oficio atendiendo diferentes modos y contextos de comprensión que de las artes populares y artesanía se han hecho, así como del significado que ha tenido la modernización como fenómeno que naturaliza el cambio perpetuo; mientras que en “Territorio Rural” se busca caracterizar el tema de las transformaciones desarrolladas en los últimos cincuenta años del campo chileno. Luego, en el “Marco Metodológico” se expondrán los fundamentos epistémicos que ordenan la comprensión del objeto de estudio, así, “Creencias y prácticas” se constituye como una reflexión sobre los modos de acercarse a los conocimientos, esto con el fin de situar las posiciones que “investigador” y “artesanos” poseen al momento del encuentro a través del diálogo; a su vez, en “Notas de viaje” se hará una caracterización del territorio recorrido a partir de breves descripciones de las artesanas y los artesanos del Ñuble que participaron en este estudio.

En tercer lugar, está el “Análisis” que viene a ser el apartado más importante de la investigación, esto porque a través de las dimensiones “Aprendizaje”, “Oficio” y “Comercio” se buscará responder a la pregunta por el oficio en el contexto rural: sea la interpretación, entonces, un ejercicio de descripción y comparación de las experiencias de vida de los trece entrevistados que están repartidos por distintas localidades de la provincia del Ñuble. Así, en las “Conclusiones” se expondrán las reflexiones principales del análisis, que estarán cimentadas las preguntas que cada objetivo busca responder. Finalmente, se incluye la “Bibliografía”. Respecto al “Anexo”, se adjuntará un cd con material fotográfico del viaje (paisajes, artesanías, etc.) y las transcripciones de todas las entrevistas que conforman el cuerpo de del análisis y la investigación.

Con todo, el arte popular será entendido como la *experiencia del compartir*, que humaniza a través del cultivo de lo comunitario: esta definición acota la noción de cultura, ocupa un espacio dentro de ella. Así, en cuanto a prácticas refiere, todas aquellas manifestaciones creativas y poéticas que provienen de un saber compartido grupalmente, son expresiones del arte popular; lo anterior, pudiese ser confundido con la descripción que se hace del Folklore, disciplina que estudia no sólo las artes, sino que también las costumbres y conocimientos del pueblo (lo que el pueblo sabe). Para el caso de esta investigación, las artes populares referirán a la artesanía, como oficio manual que se desarrolla bajo el sello de lo local, tradicional y no-oficial. El escenario que se presenta tiene que ver con la vida cotidiana que caracteriza a hombres y mujeres de pueblo, que a través del arte mantienen una conversación con lo inmanente y lo trascendente.

De esta manera, la pregunta que se hace esta investigación sociológica es:

¿De qué modo las artesanas y los artesanos del Ñuble constituyen el discurso sobre su oficio?

Por lo mismo, el objetivo general es:

- **Contribuir a la comprensión y conocimiento de la experiencia compartida por la gente del campo que cultiva el oficio de la artesanía.**

En relación a los objetivos específicos:

- 1. Conocer los modos y contextos en los que se aprende y desarrolla el oficio para, luego, establecer una tipología de los artesanos del Ñuble.**
- 2. Identificar los valores arraigados en la relación que los artesanos establecen con su entorno natural y social, a través de las experiencias de trabajo.**
- 3. Conocer las posiciones de los artesanos respecto a la comercialización de sus productos.**
- 4. A través de la figura del cultor artesanal, reconocer los valores que han permanecido y han cambiado en el oficio.**

Marco Teórico

I. Producción Artesanal en Chile

La discusión que a continuación se presenta, acerca de lo qué es la producción artesanal chilena, se cimienta en la confrontación de términos como *arte popular* y *artesanía* o *tradición y modernidad*. La intención, entonces, es visualizar los puntos de encuentro y de desencuentro que dichas confrontaciones generan; es una búsqueda por el sentido de la *técnica manual*, en tanto ésta es transversal a la producción artesanal.

A. El Arte Popular Chileno

El estudio del arte popular en Chile ha sido de interés para muchos cultores e intelectuales del país; sea Tomás Lago uno de los más importantes, quien, además de fundar el “Museo de Arte Popular Americano”¹ (MAPA) en 1945, es también Presidente Honorario de la “Mesa Redonda de Arte Popular Chileno”² en 1959. La claridad con la que Lago aborda la temática se expresa, sucintamente, en la siguiente afirmación extraída del libro “Arte Popular Chileno”:

“Un aspecto del folklore, un verdadero campo del arte manual digno de entendimiento en sus puntos de partida, en la consideración más extensa de la cultura general, es lo que se llama arte popular” (Lago, 1971, pág. 10)

Siendo el folklore la base de estas expresiones del arte manual, es preciso esclarecer algunos aspectos, como por el ejemplo, ciertas limitaciones consecuencias del enfoque

¹ Este museo pertenece hasta la actualidad a las dependencias de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; el museo, además, lleva en su nombre el reconocimiento de Tomás Lago.

² Esta mesa fue convocada por la XIX Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, con colaboración de la UNESCO; en ella se discutieron las definiciones, problemas y realidad actual.

original que se le dio a esta ciencia, cuyo interés radicaba en “*la sabiduría tradicional de las clases ineducadas que existen en las sociedades civilizadas*” (Lago, Arte Popular chileno, 1971, pág. 13) Esta perspectiva devela el desdén cosmovisionario con el que la cultura occidental europea afrontó la existencia del “otro”; si bien, aún quedan residuos de esta orientación monocentrista, se puede afirmar que el Folklore “*se encuentra en todas las formas y funciones del comportamiento humano, sin límites étnico-sociales para ningún grupo, por cuanto el quehacer folklórico corresponde, fundamentalmente, a una clase de cultura*” (Danneman, 1983)

Entiéndase, por tanto, que uno de los *quehaceres folklóricos* de esta *clase de cultura* es la del arte popular (así como lo es la música, el baile, la comida, la poesía y el canto, los juegos, la medicina, etc.) y que, por un lado, refiere a “*las expresiones formales, materiales y tradicionales del pueblo, cuyas raíces más profundas están en el pasado y que sobreviven en virtud del espíritu conservador de la gente común. [y] Por otra parte, serían también las expresiones espontáneas e instintivas que ejecutan los artesanos y artistas populares, no educados para ello en forma sistemática*” (Alarcón, Domínguez, & González, 1960)

Esta segunda aproximación, proveniente de la “Mesa Redonda”, añade un componente histórico a las artes populares no sólo porque refiere a la sobrevivencia de tradiciones vernáculas, sino que también porque da cuenta del carácter dinámico que acompaña a todo proceso sociocultural. Es decir, considera aquellas producciones cuyo desarrollo ha permitido el establecimiento de “*leyes propias*” (Ibíd.), transmitidas en la práctica cotidiana, de manera oral e intergeneracionalmente, con ello, dando cuenta de la continuidad (y perdurabilidad) de formas en el quehacer manual; y, además, reconoce aquellas producciones resultado de la creatividad de quienes cultivan expresiones que emergen de contenidos que están arraigados en las vivencias del cultor.

Ahora, es necesario ahondar en el sujeto que es parte de esta clase de cultura, para ello se recurre a la interpretación de quien fuese el sucesor de Tomás Lago en la dirección del MAPA (a partir de 1968), Oreste Plath. En el “Cuaderno de Divulgación N°2, Arte Popular y Artesanía de Chile”, el autor busca alejar al arte popular de una lectura “*corriente*”, estableciendo que:

“El arte popular es el producto del intuitivo que emplea su ocio en la realización de un objeto cualquiera en forma espontánea e ingenua; cuando halla su inspiración en el acervo folklórico común al grupo humano al que pertenece; cuando expresa su sentir y satisface una íntima necesidad de expresión.” (Plath, 1972, pág. 5)

Esta acepción traduce las anteriores, las plasma en el acontecimiento creativo y productivo que acompaña a la experiencia del trabajo, principalmente, porque alude al tiempo libre. El carácter “*espontáneo*” e “*ingenuo*” del “*intuitivo*” se explican porque el quehacer es considerado, muchas veces, “*como una actividad paralela a sus ocupaciones habituales “en cualquier rincón de la casa”, sin habilitamientos especiales ni recursos adecuados.*” (Alarcón, Dominguez, & González, 1960) A eso se suman las exigencias que trae la obtención de la materia prima y la ejecución de la obra, procesos que tienden a realizarse de manera personal, lo cual trae como consecuencia la originalidad y el poder de invención de formas, que se resuelven, a veces, en soluciones inesperadas (Plath, 1972)

Otra definición a considerar es la que entrega la Organización de los Estados Americanos (OEA), que en 1973, y en el marco del “Desarrollo Cultural de América”, establece que el arte popular es:

“El conjunto de obras plásticas y de otra naturaleza, tradicionales, funcionalmente satisfactorias y útiles, elaborado por el pueblo o una cultura local o regional para satisfacer necesidades materiales y espirituales de sus componentes humanos, muchas de cuyas artesanías existen desde hace varias generaciones y han creado un conjunto de experiencias artísticas y técnicas que las caracterizan y dan personalidad” (CNCA, 2010)

Desde un plano más general, esta concepción enriquece, implícitamente, la discusión sobre el “acervo y/o quehacer folklórico”, pues, por un lado, introduce la distinción entre contenido material y espiritual, comunes al modo de vida que desarrollan

los pueblos y culturas locales o regionales. Lo cual, por otro lado, permite reconocer la diversidad de expresiones que han perdurado y que dan continuidad a la tradición arraigada en la técnica manual y oral, así como a aquellas que emergen y, también, a las que desaparecen; más aún, esta diversidad refleja el carácter <<multicéntrico>> del arte popular, pues, su referencialidad está circunscrita al contexto geográfico e histórico particular en el que cada pueblo y cultura se desarrollan:

“El modelo canibalístico para entender América entrega una concepción no lineal ni sincrética de los vínculos culturales, tanto en el presente como en el pasado, constituyendo un modelo que, por una parte es más amplio que el modelo del mestizaje y, por otra, es válido para entender la situación contemporánea de multicentrismo cultural en América y en otros continentes [...] hace más fácil comprender que la situación actual pueda tener componentes que consistan en un revivir de fuerzas antiguas en vínculo con otras actuales en lugar del desarrollo interno de éstas o aquéllas” (Neira, 2002)

En último caso, el carácter <<multicéntrico>> tiene que ver con la personalidad que da vida a las obras, a sus usos, y a los imaginarios que dan contenido y forma a los objetos, de este modo, *“la influencia de la ética en la estética tiende a llevar a pensar que la creación cultural debe ser fruto de una buena relación entre distintas tradiciones o pueblos, done el vínculo favorezca el desarrollo de ambos y éste se exprese de modo políticamente adecuado”* (Ibíd.) El reconocimiento y valoración de estos significados potencian la capacidad para comprender los procesos sociales que experimenta cada comunidad en su contexto geográfico particular. En este sentido, la definición que entrega el pensador paraguayo Ticio Escobar permite dar cuerpo a la idea que de arte popular se quiere dar en estas páginas:

“El conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos,

religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo. Así, resulta válido hablar de arte popular en cuanto es posible reconocer dimensiones estéticas y contenidos expresivos en ciertas manifestaciones de la cultura popular” (Escobar, 2008)

El arte popular procede de los sectores subalternos, en el interior de hogares campesinos y suburbanos (Alarcón, Domínguez, & González, 1960), cuestión que trae a la memoria lo que antaño había expuesto Tomás Lago sobre el origen de la ciencia folklórica y que, luego, Manuel Danneman vino a rectificar, esto es: la clase de cultura propia al folklore, y que en parte, también, es propia a la cultura popular, resulta ser trascendental para comprender el sentido colectivo e identitario del ser humano, más aún en lo que refiere a su <<potencial creativo>>.

B. La Artesanía en Chile

En su entendimiento más genérico, la artesanía está asociada a la idea de un saber hacer manual o de oficio; así se habla de lo artesanal refiriendo a contextos muy distintos, por ejemplo, existe toda una serie de alimentos que resaltan el carácter artesanal (panes, jugos, miel, etc.) afín de diferenciarse de la producción industrial de estos productos. Empero, también existen casos, como las ferias artesanales, en las que es común encontrar objetos hechos industrialmente, e importados, ofrecidos como artesanías. Por otro lado, existen quienes a partir de la implementación de una o varias técnicas, producen objetos utilitarios o desempeñan labores en las que se requieren ciertas habilidades con las manos y herramientas.

En Chile, no es posible hablar de arte popular sin referir a las artesanías, así mismo, no pueden atenderse las artesanías sin considerar a las artes populares. Esta relación ha generado discusiones respecto a las diferencias y similitudes entre ambas, confundiendo sus significados y usos; por lo demás, lo anterior se debe a que “*el arte popular del país abarca en sí, por su origen, desarrollo y utilidad, algunas artesanías*” (Alarcón, Domínguez, & González, 1960) Por ejemplo, dentro de lo que significa el imaginario del huaso chileno, su

indumentaria así como el equipamiento del caballo³, son (fueron) producidos por talabarteros y forjadores de metales, oficios de origen español que han desarrollado un tipismo nacional (Comisión de Conclusiones, 1960) Coherente con esta descripción, Oreste Plath señala que:

“El concepto de artesanía envuelve, desde luego, la idea de un taller colectivo organizado, donde existe un maestro con sus oficiales que practican un oficio bien determinado, taller parecido en su estructura a los que existían en la Edad Media y que aún mantienen ciertos caracteres el día de hoy. Dentro del marco no muy amplio del medio social en que actúa este organismo de trabajo, tiende a la producción en serie” (Plath, 1972, pág. 6)

Sea porque las obras realizadas en el taller corresponden a una “especialidad manual”, o por la predominancia en el oficio del carácter “técnico racional” (Plath, 1972), incluso, por ser un trabajo organizado y asalariado, es que la artesanía tuvo una aceptación pública mayor, sobre todo porque por medio de ella se podían realizar cursos y talleres para afrontar problemáticas como la cesantía. Así, por ejemplo, instituciones estatales como SERCOTEC, ya en los años 70’, entregaba una definición que aludía a los componentes culturales, más propios a las artes populares, y a los económicos, siendo estos los

³ El caballo ha sido un animal muy importante para la gente e historia de Chile, su potencial ha sido fundamental para el trabajo en la agricultura así como para el transporte: ha servido como herramienta tecnológica para facilitar el trabajo humano. Tal es el caso que Tomás Lago escribió un estudio titulado “El Huaso. Ensayo de antropología social”, en el que destaca el valor que tiene este animal: “*Debemos advertir que desde los primeros años de la conquista hubo un término nacional para designar a los habitantes del país como “gente de Chile”, sin aclarar mucho su significado estricto, designado por último a los que vivían en el territorio de la nación y poseían sus costumbres. Ahora bien, entre las cualidades señaladas para distinguir a la “gente de Chile”, desde muy antiguo, los cronistas anotaron su especial afición y habilidad para el manejo de los caballos, sobre lo cual abundan en detalles*” (Lago, 1953)

primordiales para el interés público; entonces, surge el concepto de artesanía típica, siendo aquella:

“Que produce artículos tradicionales, modernos, folclóricos, decorativos y artísticos –utilitarios y ornamentales- a base de materias primas nacionales, con gran predominio del trabajo manual, como medio permanente o provisional de trabajo, y fuente principal o complementaria de ingresos” (CNCA, 2010, pág. 31)

Luego, otras aproximaciones señalan, por ejemplo, la importancia de la preeminencia del trabajo manual, diferenciándose de aquel en el que predomina la máquina, cuestión que es propia a la esfera industrial⁴ (CNCA, 2010); así, también, se resalta el hecho de que estén “*produciéndose sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas de recursos sostenibles*”⁵ (CNCA, 2010) Ahora, en la actualidad, el abordaje institucional que existe sobre las artesanías está circunscrito a los criterios que sostiene la UNESCO, que en el marco de la “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, efectuado en el año 2003 –y que entra en vigencia en Chile en el año 2009-, establece que tanto las artesanías como sus técnicas, sumado a otros “*usos, representaciones, conocimientos y técnicas*” (CNCA, 2010), son parte del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, cuestión que permitiría el reconocimiento y auto-reconocimiento de la identidad de las comunidades, así como también la diversidad de éstas.

En último caso, en las acepciones sobre artesanía convergen múltiples caracteres: la tradición pasa a ser una escuela más, entre varias; en otras palabras, el aprendizaje en la artesanía puede o no provenir de tradiciones y remitir o no al entorno geográfico y social.

⁴ Aproximación extraída de la Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares, 1973, escrita por la OEA.

⁵ Extraída del Simposio internacional “La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera”. Manila, Filipinas, 1997.

La influencia de conocimientos y tecnologías modernas, globales, es otro aspecto a considerar, sobre todo cuando refiere a la inserción en el comercio local e internacional. En suma, el contexto social en la artesanía no sólo desborda la idea de tradición en el oficio, sino que también confiere a clases y sectores sociales diferentes. La artesanía, entonces, pasa a representar un territorio híbrido, sincrético, en el que conviven diversas manifestaciones, con motivos, estilos, técnicas cuyo aprendizaje y calidad se definen, finalmente, por la procedencia del oficio, la cual puede que esté vinculada a la tradición o a un acercamiento desde el interés personal.

C. Producción Artesanal y Modernización

1. Situación Actual

La idea de producción artesanal busca representar el dinamismo con el que tanto las artes populares como las artesanías se han desarrollado en Chile. Más que diferenciar se intenta reconocer la personalidad de cada manifestación, afín de interpretarlas y valorarlas según el contexto particular en el que han emergido. A continuación se presentan las conclusiones obtenidas en la Mesa Redonda de Arte Popular, 1959, sobre la “situación actual del arte popular en Chile”:

“1. El arte popular, como expresión material en Chile, existe en la vida rural y urbana con caracteres sobresalientes propios, pero está siendo afectado cada día más por la época industrial en que vivimos y el aumento de las comunicaciones.

2. Es imposible evitar que los núcleos artesanales más aislados no abandonen sus técnicas antiguas primitivas, que exigen mayor esfuerzo del obrero, para reemplazarlas por los medios mecánicos más modernos que requieren un menor trabajo y aumentan la producción.

3. El reemplazo de los elementos técnicos lleva aparejado un cambio en la forma y en el espíritu de las obras realizadas. Las mayores comunicaciones establecen una corriente continua de influencias ajenas al grupo artesanal, la cual amenaza borrar los caracteres estilísticos emanados de la experiencia, gustos y costumbres locales.” (Comisión de Conclusiones, 1960, pág. 19)

En base a estas conclusiones, es pertinente preguntarse por la situación actual de la producción artesanal, ¿qué ha cambiado en el panorama en estos últimos 50 años? A modo de respuesta, se hace la pregunta inversa, es decir, ¿qué ha perdurado? Sucede, entonces, que el fundamento de la producción artesanal es la <<técnica manual>>; el arte popular y las artesanías son referencialidades que permiten esbozar el dinamismo que da sentido al oficio y experiencia de los cultores. Por ejemplo, en el arte popular prima la creatividad, la satisfacción de una necesidad de expresión, por lo mismo, existe mayor dedicación al trabajo, pues, éste está liberado de exigencias externas; en cambio, la artesanía, en su máxima, se orienta a fines utilitarios, prevalece un interés lucrativo, se destaca la lógica de producción serial y la subdivisión del trabajo (Plath, 1972), es decir, prima un sentimiento de maximización del tiempo de trabajo.

En lo que sigue, se propone que lo que permite el dinamismo en la producción artesanal es la representación y valoración del tiempo empleado para practicar el oficio, cuestión que se materializa estéticamente; el *sello* de las obras dice mucho respecto al contexto en el que se produjeron. Así, existirán trabajos arraigados en la tradición y otros que busquen *innovar*, de igual modo, habrán quienes practiquen técnicas antiguas y los que hayan recibido influencias externas, “*elementos más modernos en materia de diseño y desarrollo*” (CNCA, 2010), incluso, aquellos que sólo comercialicen objetos fabricados industrialmente con motivos artesanales. Entonces, tanto las influencias externas como las exigencias del trabajo, hacen que, por un lado, se vaya comprometiendo la libertad de creación.

2. A propósito del sentido del Tiempo y Trabajo en el Capitalismo

Ahora, es preciso dirigir la discusión hacia la valorización del <<tiempo>> en torno a la <<libertad creativa>> y la <<técnica>>, a partir del significado del <<trabajo>>; con ello, luego, se podrá esclarecer la cuestión sobre las exigencias del cambio y las influencias externas a la producción artesanal. En el fondo, se remite a una discusión clásica en la sociología, que tiene que ver con el paso de las comunidades a las sociedades, a modo de Tonnies⁶, empero, enmarcado en el contexto actual de desarrollo del sistema capitalista, de carácter pos-industrial, “*que supone el desplazamiento del capitalismo de producción por el de consumo*” (Escobar, 2008) Este desplazamiento, como dirá Jesús Ibáñez, además está acompañado por la idea de “pensamiento débil”, propuesta por Vattimo, que busca liquidar con la metafísica⁷, lo que en otras palabras quiere decir que, sí “*la <<salvación>> venía en la modernidad a través del ‘pensamiento’, en la posmodernidad viene a través del ‘cálculo’*. [...] *Siendo] la técnica lo que permite superar la metafísica*” (Ibáñez, 1997)

Por tanto, es en el contexto de superación de la metafísica por medio de la técnica, en donde, en lo general, se debe posicionar la discusión sobre producción artesanal; así, se puede distinguir entre técnicas *nómadas* y *sedentarias*: la primera, “*comunica las singularidades del sujeto y del objeto. En el producto quedan huellas del proceso de producción: de la fuerza de trabajo y de la materia prima [...] Una técnica sedentaria reduce al sujeto a pura forma y al objeto a pura materia* (Ibáñez, 1997) De igual modo, el

⁶ Toennies, en su obra “*Comunidad y Sociedad*” (*Gemeinschaft und Gesellschaft*) (1887), dice que la voluntad esencial “*domina la vida de los campesinos, de los artesanos, de la gente común, mientras que la voluntad arbitraria caracteriza las actividades de los hombres de negocios, de los científicos de las personas investidas de autoridad y de los individuos de las clases superiores.*” (Timasheff, 1968)

⁷ Según el sociólogo Jesús Ibáñez “*la metafísica dividía el ser en sujeto y objeto y – de alguna manera – sostenía la esperanza de una identificación del sujeto por apropiación del objeto. Ahora, el concepto de identidad es sustituido por el de diferencia. Para Vattimo, sujeto y objeto se pierden en el intercambio – se transforma en valor – [...] La historia no tiene sentido, y no va a ninguna parte. Al concepto de novedad se opone el concepto nietzschiano de eterno retorno de lo mismo. Y el pensamiento se transforma en cálculo.*” (Ibáñez, 1997)

autor reconoce la importancia de la participación humana en el trabajo, así como el componente creativo:

“Cuando el trabajo era manual, cuando la diferencia entre la teoría y la técnica era mediada por la vida, el trabajo era *arte* (equilibrado entre energía e información). Cuando el trabajo lo realizan máquinas, cuando la diferencia entre la teoría y la técnica es mediada por máquinas, el trabajo es mera *tecnología*. Las máquinas salvan cuantitativamente la distancia entre teoría y técnica, pero a costa de perder – cualitativamente – el universo” (Ibáñez, 1997, pág. 125)

En última instancia, la dinámica que caracteriza a la producción artesanal se circunscribe por los límites propios a la técnica manual, la que si bien refiere al *nomadismo*, también recibe influencias *sedentarias*. Entre las técnicas ancestrales, portadoras del espíritu tradicional, y las técnicas modernas, amparadas en la búsqueda por el diseño, la innovación y la utilidad, la producción artesanal busca su sentido; empero, esta búsqueda no es sino el reconocimiento de la imposición ideológica del <<tiempo capitalista>>, en tanto es éste el que legitima las exigencias del cambio y “[...] *de la supresión electiva de la alteridad, de la inmovilidad en el <<cambio>> perpetuo, de la tradición de lo nuevo [...]*” (Castoriadis, 1980). Este es el tiempo que caracteriza a la técnica como cálculo, como superación de la metafísica, sobre todo porque esta lógica, la de la técnica moderna, “*ha roto los lazos que unían ‘techné’ y ‘poiesis’, y ha perdido el componente creador de la técnica*” (Ibáñez, 1997) Sea este el fundamento por el que el trabajo manual y tradicional, así como su “*gesto originario de creación y expresión, el instante poético, el que unge el objeto con las mercedes de la singularidad y el poder del deseo, no aparece en el guión de los mercados trasnacionales.*” (Escobar, 2002)

3. Comercio Globalizado: la lógica del embudo

A propósito de los mercados trasnacionales, en su lógica se puede reconocer el fundamento del “pensamiento débil”, es decir, las nociones de proyección y cálculo.

Sucedo que en el caso de la producción artesanal, la técnica manual está sujeta muchas veces a disposiciones técnicas, en el sentido industrial, inmiscuyéndose en el acervo o imaginario del cultor influencias externas, coherentes con el contexto de sociedad de consumo. Así, por ejemplo, existen acepciones que visibilizan la lógica del embudo, introduciendo todo desde la forma sin reconocer los contenidos particulares, o sucintamente, personales; es el caso siguiente, de una caracterización de las artesanías, extraída de las “Políticas de Fomento de las Artesanías 2010 – 2015”:

“Puede tener fines utilitarios, estéticos, artísticos y creativos; es la unión de culturas, tradiciones, creencias, simbolismos y diseños contemporáneos; conjuga los elementos de la tierra en materiales, usos y destrezas que entregan a través de la creación, los universos de la naturaleza unidos de manera especial” (CNCA, 2010, pág. 10)

Bajo el alero de esta definición es que la institucionalidad chilena busca la valorización de la producción artesanal; en “Artesanía de Excelencia”, libro/catálogo se exhiben las obras ganadoras del “Sello de Excelencia”, así como los criterios con los que se premia; a través de esta iniciativa, primera vez gestada en el año 2004 – con ayuda de la Universidad Católica de Chile -, pudo reconocerse internacionalmente un producto chileno por su “*diseño e innovación*” (CNCA, 2013), de igual modo, “*el sistema y capacidad de producción de la oferta nacional está orientándose a un sentido de excelencia, elevada calidad, innovación, identidad, potencial económico y alta consideración por el medio ambiente*” (CNCA, 2010) Así, diseño e innovación son valores agregados de un producto de consumo, que al igual que otros, tiene una “*estructura de señuelo*” (Ibáñez, 1997), haciendo de la forma una condición natural de la vida cotidiana, con la que a lo nuevo se le otorga un valor en sí mismo (CNCA, 2013)

Si se vuelve a la caracterización otorgada por las “Políticas de Artesanía”, es posible reconocer los “pasos” implícitos con los que la institucionalidad pública valora la producción artesanal, pues, ¿cuáles son los principios con los que se reconoce la *unión* de culturas, tradiciones, creencias, simbolismos y diseños contemporáneos? Este sincretismo,

que se postula desde el uso político y técnico de las artesanías, escamotea la diversidad a partir de la estandarización, esto es, desde la homologación de las particularidades en función de la forma, y desde la delimitación técnica del contenido. La globalización, como proceso mundial de expansión del <<tiempo capitalista>>, también, se expresa a través de una cultura de *masas* cuya valorización está en los medios de comunicación masiva, como la Internet, y en el uso de la imagen para el consumo, *marketing* y publicidad.

El uso conceptual y técnico de *la* artesanía, en su hibridez, hace convivir modos de vida en función de lo que significa el objeto de consumo, a la vez de que va desechando aquellas manifestaciones cuyo contexto no se ajuste a la funcionalidad que se le exige. Así, la lógica del embudo visualiza, por un lado, que para la sociedad de consumo global no existen límites, abarca todo, y por otro lado, que aquello que abarca está exento de libertad de creación⁸, pues, si no sirve se bota u olvida. En otras palabras, la inserción es tácita y la aceptación es obligatoria, no hay salidas, sólo marginalización: por fin, es la adaptación al cambio lo que legitima la técnica y tiempo capitalista. Más allá, lo que interesa es dar cuenta de que son las decisiones técnicas, no estéticas ni políticas, las que están condicionando el sentido tradicional en la técnica manual; si bien, resulta irrisorio sostener que con el tiempo las cosas no cambian, es importante considerar que lo que cambia son las condiciones, que están sujetas a decisiones industriales y transnacionales:

“La mundialización supone un proceso global que procura la desaparición de una multitud de manifestaciones y producciones de carácter local; desde variedades de vegetales y animales hasta lenguas, tecnologías, etc. (...) la sociedad actual es más industrial y asalariada, que agrícola y auto-empleada, más laica que religiosa (...) concentrado en núcleos urbanos (...) antes que en espacios rurales (...) desprecia la pauta calendárica de antaño de los

⁸ Tiene que ver con la idea de Enrique Dussel sobre <<trabajo vivo>>, que en el sentido marxista refiere a la creación de valor, al acontecimiento en el que el obrero *crea* plusvalor *desde la nada*, pues no existe valoración del capital. (Dussel, 2007)

constreñimientos ecológicos climáticos (tiempo de labrar, de sembrar, de cosechar, etc.) mide las conmemoraciones religiosas (cuaresma, pascua, habeas, todos los santos, navidad, etc.) (...) la sociedad urbano industrial ha secularizado y desnaturalizado (...) las manifestaciones de la vida colectiva.” (Serrano, 2013, pág. 15)

4. La institucionalidad pública chilena

Es a partir de los años 60' que la producción artesanal comienza a tener mayor reconocimiento público y estatal; si bien, ya en la década del 40' fuere fundado el MAPA, la implementación de medidas gubernamentales responde al reconocimiento de la dimensión productiva en las artesanías, es decir, lo referente al sector “*organizado en talleres de poca producción, capital y trabajadores*” (CNCA, 2010) Así, se destacan actividades como la “Feria de Artesanía Popular”, realizada en 1962, y que tuvo como objetivo dar un espacio al arte popular, junto a la exposición de artesanías de procedencia rural (tradicional) y urbana; también, emerge la “Galería Artesanal” en 1967, en los alrededores de la Moneda cuya promoción viene de la mano con la creación de CEMA-Chile (Centros de Madres), institución impulsada por la Primera Dama de la época, Maruja Ruiz Tagle de Frei (CNCA, 2010)

En los 70', a través de instituciones como el Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC) y la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), las políticas sobre producción artesanal se vinculan a la idea de “*pequeña industria*” (CNCA, 2008) Bajo la noción de “*artesanías típicas*”⁹ se buscó conciliar lo -predominantemente- productivo con lo cultural. Sin embargo, la Dictadura Militar a través de su “*campana de restauración*” excluyó toda visión cultural que no fuere condescendiente con el “*sello nacionalista-autoritario*” (Errázuriz, 2009); atrás quedó aquella mirada “*popular-nacional*” que buscó la articulación de los sectores obrero-campesino, pues, lo que impuso el régimen militar a nivel socio-cultural fue “*la recuperación del patrimonio cultural [en base a] la*

⁹ Definida en el apartado de “La artesanía chilena”.

reivindicación de la “chilenidad” con un propósito nacionalista” (Errázuriz, 2009); es CEMA Chile quien dirige este tema, en base a criterios que actuaban *“sobre el sistema productivo, comercial y formativo de las artesanías principalmente, y en menor medida de las manualidades y otras actividades”* (CNCA, 2010) Así, la producción artesanal queda enmarañada por su vinculación con lo tradicional, siendo utilizada *“para servir a la política cultural oficialista que usa al artesano como banderín de la reactivación cultural”* (Moreno, 1984) Cabe mencionar que la reactivación cultural, en los años 80’, es condescendiente con el segundo proceso de modernización que confronta a los desarrollistas de derecha con el equipo de económicos neoliberales, los “Chicago Boys”. Toma vigencia la figura del empresariado, ideal de sujeto en la cultura económica regida por las leyes del mercado global.

El panorama que viene en los años ’90 guarda relación con una intención de *rescate* de la cultura e identidad del país, la institucionalidad se vuelca hacia una mirada “democrática” que centra su posición en torno a los “derechos” ciudadanos; en el ámbito de las artesanías se apuesta por retomar la significación que tuvo el valor cultural en materia de producción manual, empero, bajo un sustento ideológico propio a la sociedad de consumo. En el gobierno de Eduardo Frei, surge el “Programa de Artesanías” (desde la Fundación Tiempos Nuevos), instancia que en el 2003, bajo el mandato de Ricardo Lagos, pasa a llamarse “Fundación Artesanías Chile”; la misión de esta institución es *“preservar y difundir expresiones del patrimonio cultural chileno representado por las obras de artesanos de distintos puntos del país, y hacer de su trabajo una fuente de desarrollo comercial y turístico que dignifique y revitalice su labor”* (CNCA, 2010)

El siglo XXI abre sus puertas con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), desprendiéndose el Área de Artesanías que, claramente, se hace cargo de atender las iniciativas y fondos a partir de objetivos como el *“emprendimiento, la comercialización, la formación y la asistencia técnica”* (CNCA, 2010) Actualmente, la promoción de las artesanías está circunscrita, principalmente, al consumo del circuito turístico, tanto nacional como internacional (Muñoz, 2009), a través de ferias, como la que organiza la Universidad Católica o la que se realiza en Concepción, y tiendas, como la que posee la Fundación Artesanías Chile. (CNCA, 2013)

II. Territorio Rural

A. Contexto agro-geográfico

El territorio seleccionado es la Provincia del Ñuble, ubicada en la octava región del país, Biobío, la razón de ello se explica, principalmente, por la figura del fundador del MAPA, don Tomás Lago, oriundo de esta zona; pero también porque este territorio es representativo del campo chileno. Ahora, esta provincia se constituye por veintiuna comunas, de las cuales sólo se han seleccionado seis: Chillán, San Carlos, San Fabián, San Nicolás y Coihueco. El criterio de selección pasa por cómo se han ido desarrollando los terrenos, es decir, en función de las mismas relaciones que como investigadores hemos sostenido con los cultores, las que se han caracterizado por lo circunstancial¹⁰ de los encuentros. En consiguiente, es importante señalar como antecedente el trabajo realizado en 1977 por la Universidad de Chile, sede Ñuble, el cual fue desarrollado por Luis Guzmán Molina en conjunto con otros investigadores; el trabajo llevó por título “Visión Fotográfica de las Artes Populares y Artesanías de Ñuble”, y permite dar una caracterización aterrizada sobre el tema:

“La situación agro-geográfica de la provincia de Ñuble, desde sus orígenes históricos, ha determinado un componente humano especial, que desarrolla una actividad que se evidencia en una detallada y profunda tradición cultural. Este antecedente de carácter ancestral, configura una estructura propia que se manifiesta en una rica y singular producción de arte popular y de artesanías autóctonas.” (Guzmán Molina, 1977)

¹⁰ Lo que se quiere explicitar es el hecho de que nunca antes se había estado en la Provincia del Ñuble, de igual forma, y por lo mismo, tampoco se conocía a personas de allí. La primera llegada fue consecuencia de la visita anterior de amigos que anduvieron por la zona y que conocían a gente del sector.

El tema central, entonces, de esta investigación es el estudio de la *producción artesanal en su contexto* “agro-geográfico”, es decir, en relación a los procesos que han acompañado al mundo rural. Ciertamente, la historia de Chile no puede ser concebida sin que sean consideradas las transformaciones que el agro ha experimentado; tal como señala el sociólogo Manuel Canales, en el “Seminario Chile Rural: Un desafío para el desarrollo humano”¹¹, desde mediados del siglo XX lo rural ha estado sujeto a cambios importantes, los que están enmarcados en tres épocas: “*sobre el tiempo y el espacio casi congelados de la hacienda, se instaló una primera modernización y luego una segunda, casi sin pausas ni períodos de maduración y adaptación*” (Canales, 2005) Las consecuencias de estas transformaciones, no sólo son evidenciables desde una perspectiva estructural, vinculada al progreso y/o desarrollo económico del agro: a la innovación tecnológica, y con ello, a las nuevas formas de producir y trabajar las tierras y materias primas; pues, también, son reconocibles en las formas de vida de las comunidades vinculadas a los territorios rurales. El cotidiano y, con ello, las subjetividades de hombres y mujeres han quedado en un escenario de incertidumbres y desamparo, en el sentido de que “*la velocidad y omnipresencia del cambio*” (Ibíd.) no ha permitido configurar colectivamente un ¿hacia dónde vamos?:

“El desarrollo rural ha dejado de hablar de sí mismo en el lenguaje de los sujetos y de las sociedades y ha dejado de narrarse como una historia. Ha pasado a formularse en el lenguaje sin sujeto y sin historia de la economía y de las políticas públicas universales. Ha pasado a ser entendido como una suerte de evolución guiada por leyes naturales cuyo paradigma es la economía, ubicado fuera del ámbito de lo opinable y discutible públicamente. Así, el cambio no se formula ya como una aspiración colectiva ni se orienta por un sentido de historia común” (Ibíd.)

¹¹ Esta actividad fue organizada en conjunto por el PNUD y el Ministerio de Agricultura de Chile, en el marco de las jornadas de discusión sobre “Temas de Desarrollo Humano Sustentable”, en diciembre de 2005.

En cuanto refiere a una “aspiración colectiva”, o a la idea de una “historia común”, la pregunta por la identidad rural es fundamental. De cierto modo, existe una imagen del campo que tiende a ser asociada con lo comunitario, o con valoraciones que hacen pensar que quienes habitan en territorios rurales son más *gente*, más solidarios e ingenuos respecto a lo que acontece en las urbes y ciudades más grandes. A lo anterior, se añaden aquellos imaginarios que señalan a lo rural como un lugar desconectado del mundo, sin proyección, estancado, dada su vinculación, aparentemente más directa, con lo que es o significa la naturaleza; sin embargo, y tal como señala el informe realizado por el PNUD en el año 2008 sobre “Desarrollo Humano en Chile Rural”, ciertamente, lo rural está en “*permanente crecimiento y transformación*” (PNUD, 2008). Ahora, respecto a lo identitario, el informe presenta un capítulo titulado “Las relaciones sociales y las orientaciones culturales”, el cual entrega antecedentes empíricos sobre la vida cotidiana en el “campo”, a partir de estos se delinea un escenario, tal que, “*la concepción que asocia la ruralidad a vínculos de tipo tradicional, y que expresarían un modo particular de vivir “la buena vida” en el marco de valores comunitarios, no parece sostenerse a la luz de estos resultados. Más bien serían la fragmentación y la desconfianza el patrón cultural más generalizado*” (Ibíd.).

Por otro lado, al momento de hablar de los cambios culturales que los procesos de desarrollo y modernización confieren a las sociedades, el mismo capítulo señala la importancia del “*despliegue de la individualización y la construcción de imágenes de sociedad*” (Ibíd.) En otras palabras, da cuenta del papel que juegan las personas como constructores de sus propias vidas; lo subjetivo adquiere mayor importancia, pues, permite concebir un panorama en el que los sujetos poseen mayor libertad al decidir sobre lo que quieren. Sin embargo, los datos del estudio señalan que, en cuanto a imagen de sociedad refiere, las personas rurales no tienen mayor relación con lo público (lo institucional), pues, no constituye una base de sociabilización importante¹². Esto explica, en parte, la falta de “*una opinión pública rural que actúe colectivamente*” (Ibíd.), y que permita constituir

¹² No existe mayor apreciación respecto al rol del gobierno, municipios y empresas (sólo un 38% confía en ellos), menos aquellas instituciones que tienen que ver con la justicia, parlamento y partidos políticos (menos de un 20% confía en ellos). Mayoritariamente, son las instituciones educativas (73%) y la iglesia (68%) las más confiables. (PNUD, 2008)

(crear) una “historia común”, capaz de dirigir el destino de las comunidades en las que prima las actividades de producción piscisilvoagropecuaria.

Desde una perspectiva histórica, es necesario considerar la relación que ha sostenido lo rural con lo urbano. No se puede obviar el hecho de que desde afuera, y desde un aparente centro, lo urbano se ha caracterizado por estar por sobre lo rural; aquello se explica, principalmente, por el papel que han jugado las ciudades y metrópolis, en el sentido, de ser los exponentes del relato moderno y del progreso. Empero, y aun cuando, esta “discriminación histórica” ha ido perdiendo peso en las últimas décadas, por consecuencia de las nuevas generaciones¹³ cada vez más insertadas en el mundo globalizado, aquello no se refleja en cuanto identidad rural refiere; si bien, *“los habitantes de todos estos espacios tienen una imagen de ellos asociada mayoritariamente y consistentemente (sobre 70%) con un tipo particular de actividad económica piscisilvoagropecuaria [... ;y] que una alta proporción (sobre 75%) reconoce sentirse bastante apegado al lugar donde vive, y declara que le gusta y prefiere vivir allí”* (PNUD, 2008), este escenario no es suficiente como para dar cuenta de una “identidad común”. Para ello, deben ser considerados ciertos aspectos vinculados –tal como menciona el informe- a la política y a la cultura, más si se toma en cuenta que, enmarcado en el contexto global, es el mercado el que impulsa los cambios, amparado en su inmensa potencia organizadora de la vida social (Canales, 2005).

La diferencia entre lo rural y lo urbano, en la actualidad, ha entrado en crisis; ambos conceptos ya no logran abarcar lo que acontece en los territorios agrícolas. Esto se debe, principalmente, al vuelco que tuvo la producción agrícola posterior a las reformas efectuadas en Chile, que desvincularon el territorio cultivable –el *ager*- de los sectores de residencia – *hábitat*- que eran urbano o rural (Canales & Hernández, 2011); la apertura al

¹³ Las transformaciones que en lo rural se han desarrollado, hacen convivir a personas que han experimentado los cambios de los últimos 50 años, con jóvenes cuya vida ha estado más vinculada con la “integración social” que los mismos cambios han efectuado. En ese sentido, los relatos tienden a estar marcados por una mayor seguridad respecto a lo que se piensa, desde las generaciones más recientes (PNUD, 2008); distinto al panorama de los más mayores, en los que es más reconocible un arraigo en tradiciones, que lejos de traer consigo la nostalgia, develan un panorama cargado de “*un orden oprobioso y explotador*” (Canales, 2005).

mercado global del campo, dejó atrás la antigua agricultura y “*dio lugar a un campo nuevo, tanto y más agrario y productivista que aquel, pero en diferencia, menos rural y más urbano. El campo nuevo es rural como antes, pero también más urbano que nunca*” (Ibíd.) En otras palabras, son las nuevas condiciones de producción agrícola las que generan los cambios en la ruralidad, cuestión que se traduce en nuevos modos de vida a las que las familias campesinas se deben adaptar.

B. Contexto socio-político

Hasta ahora, la exposición del problema en torno a la *producción artesanal* en Chile ha sido delimitada en relación a las transformaciones que, desde los años sesenta, se han ido desarrollando en el mundo rural. Principalmente, porque el territorio en el que se lleva a cabo la investigación, la Provincia del Ñuble, posee características *agro-geográficas*; siendo este el contexto general, ha sido necesario presentar antecedentes sobre las transformaciones que tanto en “lo rural” como en “lo agrario” se han producido, pues, se sostiene como base el hecho de que la *producción artesanal* rural, históricamente, ha estado supeditada a la vida y trabajo en el campo, a las actividades productivas piscisilvoagropecuarias: a partir de estas experiencias es que emergen los imaginarios con los cuales los cultores le dan vida a sus obras.

Basta explicitar las razones por las que dichas transformaciones se produjeron. En primer lugar, la Reforma Agraria impulsada en los años sesenta, bajo el gobierno de Eduardo Frei Montalva, y que luego preside la Unidad Popular, con el gobierno de Salvador Allende¹⁴, tuvo como propósito desprenderse de la imagen de un campesinado incivilizado, cuestión que queda al descubierto por las ambivalencias que en el sistema hacendal se daban, esto es, “*ser al mismo tiempo un espacio de atraso productivo y uno en*

¹⁴ La Reforma Agraria que comienza con Frei busca la modernización productiva del campo, ésta adquiere una dirección más frontal con Allende, en cuanto buscaba una transformación de carácter estructural, que fuere distinta la capitalista, potenciando el trabajo con las bases, es decir, con los trabajadores obreros y campesino. Sin embargo, “*en ambos casos se buscaba asegurar un conjunto multifacético de objetivos: la dignificación del campesino, la superación de su pobreza, la modernización de la base productiva del país y el fortalecimiento del proceso de cambios a nivel nacional*” (PNUD, 2008).

que las relaciones sociales se daban en forma aparentemente natural, entre ser un espacio de poder fundado en la afirmación de la autonomía del señor territorial [patrón] y simultáneamente cumplir una función productiva al servicio del progreso de la nación” (PNUD, 2008) Todo esto, en el marco de lo que se entiende como época *Desarrollista*, período que se caracterizó, en lo económico, por la sustitución de importaciones a modo de fortalecer la producción local, postulando un modelo de desarrollo “*hacia dentro*”, lo cual supone un momento de industrialización de las economías latinoamericanas, cuyo rol histórico fue –y en gran parte sigue siendo- el de economías primario-exportadoras con predominio de los sectores agrario, minero o ganadero (Cardoso, 1977)

En este sentido, “*la noción de desarrollo rural, orientada y ejecutada por el Estado*” (PNUD, 2008), trae consigo una propuesta ideológica capaz de enfrentar los problemas que al campesino, históricamente, habían afectado por consecuencia de la explotación y exclusión que a través de la estructura hacendal se validaban. El primer cambio, entonces, se “*inicia con el paso del campo tradicional, de los fundos y de una agricultura reproductiva o extensiva instalada en un orden social estático y autoritario a una sociedad de la letra, de la ley, de la ciencia y la tecnología y, con ellas, del aumento constante de la producción*” (Canales, 2005) La propuesta del Estado no sólo competía con la modernización de la estructura agraria sino que también con el reconocimiento ciudadano de los campesinos (PNUD, 2008); a nivel político y cultural, “lo nacional” es “lo popular”, cuestión que devela el problema de la *dependencia* en el contexto latinoamericano, en cuanto refiere al juego dialéctico entre “lo hegemónico” vs “lo popular”:

“Esta noción [de dependencia] rescata la posibilidad de referir la situación latinoamericana como un proceso histórico, puesto que el concepto de subdesarrollo se había mostrado más bien estático, en cuanto es un término de comparación con otra situación a la que se considera desarrollada (...) el “desarrollismo”, para bien o para mal, planteaba una alternativa política nacional (...) El elemento que marcaba el proyecto desarrollista como más a la derecha o más a la

izquierda era el énfasis puesto en una más que en otra de las consecuencias: participación popular o formación y robustecimiento de un empresariado nacional” (Faletto, 2002)

En segunda instancia, en los años setenta las transformaciones del mundo rural están supeditadas a la Dictadura Militar, la cual, políticamente, se presenta como régimen autoritario, y, económicamente, liberal. Ya no se reconoce el rol histórico del territorio rural, el imperativo de autonomía es extirpado, pues como fuerza política el campesinado no tiene nada que decir sobre la Modernización del agro. Básicamente, la Dictadura despolitizó lo rural, *“el desarrollo se plantea como puramente económico, impulsado por el mercado y sus actores, los empresarios y consumidores”* (PNUD, 2008) En más, se desmorona el proyecto de Estado nacional-popular, y se da paso, ya en los ochenta, al segundo cambio, el cual dice relación *“con la inminencia que se condensa en la globalización, la competitividad, la cultura económica, la sociedad mediática o de masas y las emergentes formas de la sociedad virtual”* (Canales, 2005)

Es en la Dictadura, también, donde comienza a efectuarse la *partición* entre la producción y reproducción del campo, lo que antes se señaló como urbanización del territorio rural; la consolidación de una agro-industria, sumado al fenómeno de apertura al mercado global, exigen a estos territorios *refundarse* demográficamente, *“tanto en cantidad –las zonas comenzaron entonces un crecimiento demográfico sostenido [...]– como en patrón de habitación –las zonas agrarias comenzaron a ser esencialmente urbanas, de modo que la explosión demográfica del campo, o más propiamente la retención de la última fase del crecimiento de la población antes rural, se concentró en las poblaciones que se edificaron en las antiguas y pequeñas ciudades de la zona–. Es lo que hemos descrito como el renacimiento y auge de las ciudades agrarias.”* (Canales & Hernández, 2011) Actualmente, en consideración con lo que fueron los cuatro gobiernos de la Concertación (y lo que han sido los últimos dos gobiernos), la dinámica se ha ido agudizando: fijados a las dinámicas del neoliberalismo (sociedad de consumo), el Estado ha tenido un rol mediador entre lo que sigue siendo la agricultura de subsistencia y las grandes empresas vinculadas a la actividad piscisilvoagropecuaria; se ha retomado el norte con

respecto a las demandas¹⁵ por una ciudadanía rural aunque, ahora, promulgando una *empresarización del campesino* (PNUD, 2008)

En síntesis, la comprensión del territorio rural y del agro en función de las transformaciones acontecidas en los últimos cincuenta años, no puede desentenderse de las interpretaciones que las comunidades y sujetos rurales puedan dar sobre el tema. Anteriormente, se presentó un escenario, tal que, son la *fragmentación* y la *desconfianza* los patrones culturales que caracterizan a la gente de campo, los cuales son potenciados por la falta de una opinión pública que dé sentido a las demandas de las comunidades rurales y agrícolas, todas circunscritas en la noción de Agrópolis¹⁶. No es impertinente, entonces, direccionar este trabajo hacia quienes a través del cultivo de la técnica manual dan corporalidad a la identidad campesina, sobre todo si se considera el contexto particular de la *agro-geografía*, cuya memoria aun no siendo olvidada ha sido por décadas desoída e invisibilizada; también confundida:

“Una sociedad de fuertes transformaciones como la rural está tensionada desde las múltiples memorias – de lo que fue antes de cada cambio- y desde las incertidumbres por el futuro- de lo que ocurrirá, esta vez, otra vez, después de los nuevos cambios-. Entre unas y otras, el presente subjetivo de la ruralidad es también la de un sujeto en proceso, la de una historia en marcha” (Canales, 2005)

¹⁵ Quizá el mayor exponente de estas transformaciones, es la emergencia de los trabajadores” temporeros”, quienes esporádicamente cumplen funciones en los packing, sistema que instrumentaliza –tecnológicamente- la producción del campo.

¹⁶ “Llamamos agrópolis a una comunidad-territorio, en las que la actividad económica principal (no única ni mayoritaria) está vinculada directamente a la agricultura (lo piscisilvoagropecuario en general), ya sea en su modo primario, industrial o terciario; por lo mismo, está emplazada en su espacialidad de modo notoriamente característico y distinto al de las metrópolis – su opuesto lógico e histórico.” (Canales & Hernández, 2011)

Marco Metodológico

I. Creencias y prácticas

Si se acepta que las *creencias* se expresan y reconocen en las *prácticas*, a la vez que *éstas* se justifican en las *primeras*, también es permisible señalar que la identidad (esto es, la pregunta por la interacción entre “yo y otro”) se constituye en las relaciones entre el *ser* y el *hacer*, tanto en sus manifestaciones individuales como grupales.

Fuera de las <<ciencias>> las *creencias*, así como sus *prácticas*, están situadas en la *cotidianidad*: territorio impersonal en el que los sujetos se reconocen, siendo las experiencias *vividas*, individual y grupalmente, las que dan sentido a la identidad social. Por lo mismo, valga sostener que la noción de *territorio* –hábitat- refiere a las dimensiones *geográfica* -entorno natural- y *simbólica* -entorno social-, a la vez que responde al dinamismo que da forma y contenido a la diversidad de *creencias* y *prácticas* humanas.

Será porque existen <<diversidad>> de *creencias* y *prácticas* que la pregunta por la identidad tienda a dirigir el argumento de estas páginas, a su vez, sea la búsqueda en los modos de *ser* y *hacer* donde el argumento halle su dirección.

A. El ser y hacer científico

Dentro de las <<ciencias>> existe la *creencia* de que por medio de la experiencia racionalizada –sistematizada- de la observación es posible obtener conocimientos confiables, creíbles; así, lo que otorga validez a estas *prácticas* es la coherencia –la lógica- entre los fundamentos y los modos “con los que” se observa la realidad. Con todo, en el quehacer científico no existe aplicación metodológica alguna que no se sitúe dentro una perspectiva epistemológica o paradigmática, esto pues, “*sin un paradigma una ciencia no tendría orientaciones ni criterios de elección: todos los problemas, todos los métodos y todas las técnicas serían válidos*” (Corbetta, 2010, pág. 5)

En las <<ciencias sociales>> los paradigmas dan sentido a las teorías sociales, lo cual no quiere decir que los paradigmas sean teorías sociales, sino todo lo contrario: los paradigmas responden a cuestiones fundamentales, son concepciones generales sobre la naturaleza de la realidad social, del ser humano, y de cómo este puede conocer (Ibíd., pág. 8) En gran medida, la discusión epistemológica se debe a una cuestión metodológica, pues, siendo la observación el medio “con y desde” el cual se investiga científicamente, valga preguntar también por la posición y/o perspectiva del observador: así, se tiene, por un lado, a un grupo de científicos sociales que *creen* que la observación de la realidad se debe realizar “desde lo general hacia lo particular”, y por el otro, a un grupo que *crea* que debe ser “desde lo particular hacia lo general”; al mismo tiempo, habrán quienes *crean* que su *práctica* debe tender a la neutralidad valórica, mientras que otros *creerán* que la posición valórica personal es indispensable a la hora de investigar.

La importancia que tienen las preguntas epistemológica y metodológica, responde a la necesidad de evidenciar la coherencia entre los fundamentos y modos que validan el quehacer científico. Por tanto, es a través del <<conocimiento>> que se puede reconocer cómo los <<observadores>> median con la <<observación>>, y con ello asumir que en las ciencias sociales coexisten modos de *ser* y *hacer* de naturalezas distintas, incluso contrarias¹⁷:

“...hay dos aproximaciones básicas a la realidad y, por tanto, hay dos realidades distintas. Para una, los fenómenos sociales pueden ser convertidos en hechos discretos, estables, etiquetables y estandarizados, es decir, reificados, y tratados como cosas; para la segunda, la realidad social debe ser contemplada en su emergencia y en su dinamismo, es decir, representar lo social como continuo y en constante cambio y negociación: su dinamismo es lo que hay que descubrir y comprender” (Castro Nogueira & Castro Nogueira, 2002, pág. 482)

¹⁷ Lo cual refiere tanto a la paradoja de la intraducibilidad como a la de inconmensurabilidad entre paradigmas científicos.

Hay quienes sostienen que la dualidad tiene que ver con la diferencia entre la <<explicación>> y la <<comprensión>> como modos de ser de lo social -desde las perspectivas de Emilio Durkheim y Max Weber-, otros que lo hacen aludiendo a las rupturas <<estadística>> y <<lingüística>> -Jesús Ibáñez-, y quienes lo hacen desde la idea de enfrentarse a <<hechos>> y <<discursos>> -Alfonso Ortí- (Castro Nogueira & Castro Nogueira, 2002) Aun así, existe un consenso respecto a esta dualidad, y tiene que ver con el reconocimiento de que no es posible identificar en la investigación social un paradigma común a todos los investigadores; por lo mismo, que unos investigadores se inclinen por el paradigma <<positivista>>, y otros por el <<interpretativo>> (Corbetta, 2010), exige retomar la cuestión valórica.

Sucintamente, a diferencia del positivismo, el paradigma interpretativo no es universal, o válido para todas las ciencias, sino más bien emerge de las problemáticas epistemológicas de la ciencia de *lo social*. En otras palabras, mientras los primeros defienden el principio del progreso lineal y ascendente, basados en las nociones modernas de ciencia y desarrollo, los segundos, niegan dicha tradición argumentando que las disciplinas propias a las ciencias sociales tienen naturaleza multi-paradigmática. En vista a lo expuesto, *ser* investigador social implica *identificarse* con uno u otro modo de *hacer*, pero también con la posición que como “*ser que hace*” se ocupa y, con ello, al *territorio* en el cual se *practican* estas *creencias*.

Respecto a la posición del *hacer* en el *ser* científico, existe una tensión respecto a la pretensión totalizante que las ciencias sociales arrastran por consecuencia o, más bien, como herencia de la tradición ilustrada; este determinismo es *trans*-paradigmático y *trans*-metodológico, e independiente del tipo de instrumentos con que se produzca el conocimiento, sea éste cualitativo o cuantitativo; así, el positivismo sobre-determina el punto de vista universal, mientras que el paradigma interpretativo sobre-determina las diferencias culturales, disolviendo la naturaleza humana:

“La gran paradoja del relativismo constructivista militante (en todas sus versiones) [sea este el fundamento epistémico del paradigma comprensivo e/o interpretativo] es que, por un

lado, percibe mejor que nadie la alteridad en otras culturas (otra moral, otro mundo sensible, otra racionalidad y otra ontología), a menudo saludándola con regocijo y, al mismo tiempo, pretende por así decirlo disolver esa misma alteridad, reinterpretándola desde dentro de ella misma. Parece como si deseara protegerla y, sin embargo, colonizarla aunque sea al sutil modo del ilustrado. Algo que podríamos denominar ‘ensoñación’ del antropólogo.” (Castro Nogueira, Castro Nogueira, & Morales Navarro, 2008, pág. 583)”

En seguida, el tema del *territorio* permite ahondar en aquellos aspectos sobre la <<colonización>> del conocimiento, esto pues, los paradigmas en las ciencias sociales deben concebirse también desde sus cualidades de “*tecnología[s] de reproducción del colonialismo epistémico y expropiación capitalista de las fuerzas de sentido operantes en las artes del hacer*” (Grosso & Haber, 2012) De este modo, la pregunta por el *ser y hacer* científicos implica no sólo reconocer el *territorio* propio al conocimiento latinoamericano sobre las teorías sociales, sino también ahondar en lo que refiere a los valores que cimientan las *creencias y prácticas* en la investigación social.

B. El ser y hacer social

Anteriormente se expuso que <<lo social>> depende del modo de *ser y hacer* científico, cuestión que en sus extremos lleva a la enajenación y sobre-determinación de las *creencias y prácticas* en la investigación social. Ahora, lo que interesa es expresar las propias creencias y prácticas sobre el ser y hacer en las ciencias sociales, particularizadas en lo que ha sido este estudio.

De primeras, la experiencia investigativa se sitúa desde el tópico del <<viaje>>, esto es, aceptando el vaivén reflexivo¹⁸ que los aciertos y errores impregnaron en las historias

¹⁸ Las decisiones metodológicas, por lo general, se concertaban posterior a los paseos que realizábamos ocasionalmente, que se traducían en largas conversaciones sobre lo que experimentábamos. A través de registros fotográficos y fílmicos del cotidiano local, composiciones musicales y poesía. la comprensión del

personales de quienes comenzaran la búsqueda. Ya sea porque la Provincia del Ñuble, y sus distintas localidades, eran desconocidas para los <<viajeros>>; ya sea por las dificultades económicas que confrontaron “lo que se estaba haciendo” con “lo que se estaba siendo”; ya sea por la falta de oficio consecuente al carácter incipiente de la investigación, e incluso, por el inevitable distanciamiento identitario entre unos y otros modos de *ser* y *hacer*... con todo, el vaivén reflexivo refirió a la búsqueda en la identidad.

Ahora, el tema del distanciamiento responde a la dualidad *yo-otro*, relación valorada de diversos modos: hombre-mujer, adulto-niño, campesino-ciudadino, negro-blanco, países desarrollados-países no desarrollados, individuo-grupo, identidad-alteridad, etc. Por lo mismo, la relación con los <<cultores>> exige cuestionar la valoración de la posición que como <<investigadores>> se utiliza y, más aún, las *creencias* y *prácticas* que en estos y aquellos conocimientos se pueden reconocer. Así, la distancia identitaria entre un tipo de conocimiento y otro tiene que ver con la *pertenencia* a una determinada <<comunidad>> (la académica y la rural) y, con ello, la *adscripción* a una determinada <<cultura>>. Valga lo anterior para sostener que <<cultor>> e <<investigador>> responden de igual manera a su *ser* y *hacer*, empero, situando el conocimiento en <<decires>> distintos: uno más vinculado a la oralidad y aprendizaje experiencial, otro más vinculado a la escritura y aprendizaje institucionalizado. Esta búsqueda en y por los <<decires>> es en respuesta a la *creencia* de que el ser humano “*siempre se está expresando (hablando), es decir, está creando texto (aunque sea éste un texto en potencia)*” (Bajtín, 1999, pág. 298), lo cual en la *práctica* refiere a la interacción comunicativa.

Por consiguiente, el distanciamiento identitario pasa a ser un recurso que permite justificar “*el aprovechamiento del privilegio de nuestro único lugar fuera de otros hombres*” (Bajtín, 1999, pág. 83) para la comprensión de la realidad social, en tanto que el “privilegio” puede ser compartido: esto pues el <<diálogo>>, como experiencia de encuentro, permite intercambiar las posiciones del *yo* y del *otro* en el habla, y con ello prescindir de los sobre-determinismos. Este vaivén se experimenta en los discursos compartidos, en la urdimbre que los tiempos del habla y del escucha componen, y que

fenómeno estudiado fue más cercano, tanto como para reconocer aquellas dimensiones que resonaban en nuestro sentido común.

luego en el ejercicio comprensivo deviene en la producción del texto; esta posición, por tanto, busca “*la puesta en el lugar del otro, a fin de acercarse a la percepción interna de la cultura, pero sin excluir la participación activa de la cultura del investigador, su visión externa, exotópica*” (García, 2006, pág. 54)

C. El ser y hacer del texto

Ya enunciados el sobre-determinismo paradigmático y el distanciamiento identitario, basta explicitar el argumento que vincula quehaceres <<científico>> y <<social>>. Para ello, debe aceptarse que fuera de las <<ciencias>> la relación “epistémica-metodológica” refiere al mismo sentido que “creencias-prácticas”, pero desde órdenes distintos: mientras la primera se sustenta en los paradigmas y, con ello, en la validación de la observación racionalizada, la segunda, lo hace validándose desde la cotidianeidad, esto es, a partir de vivencias *sentidas* que desbordan, en su complejidad, la rigurosidad pretendida por la observación. Tenga que ver con esto el que la validez científica tienda a sustentarse en la escritura, y las vivencias en la oralidad.

Con todo, la idea de que la vida desborda la mera observación evidencia las limitaciones objetivas que poseen tanto el ejercicio de la escritura como el del habla. De otro modo, escritura y oralidad refieren al mismo sentido: el recurso de la <<palabra>> como medio de comunicación; por consiguiente, el reconocimiento del <<diálogo>> no sólo atiende las posiciones del *yo-otro* sino que también responde a la dualidad expresiva y valórica de los *usos* del lenguaje verbal. Así mismo, la visión <<exotópica>> permite *comprender* las dimensiones ética –esto es, las formas en que se establece la interacción- y estética –es decir, los contenidos que conforman la interacción- que sostienen temporal y espacialmente la comunicación.

En vista a lo expuesto, la producción del <<texto>> no incurre en la (des)aprobación de unas u otras técnicas, pues los métodos cualitativos y cuantitativos evidencian las mismas limitaciones objetivas, que no surgen por falta de objetividad en el quehacer científico sino, más bien, por la valoración social –propia y ajena- de la dirección que toma el uso de la <<palabra>>, en tanto que medio ideológico para la construcción de

realidades sociales. Sea éste el motivo principal por el que *creencias y prácticas* <<científicas>> y <<cotidianas>> se confrontan como modos de significar las relaciones identitarias, empero, no por los principios <<ontológicos>> que ordenan el *ser y hacer*, sino por el carácter *sígnico* –deviene lenguaje– que media los modos de representación y valoración de la realidad:

“La conciencia se construye y se realiza mediante el material sígnico, creado en el proceso de la comunicación social de un colectivo organizado. La conciencia individual se alimenta de signos, crece en base a ellos, refleja en sí sus lógicas y sus leyes. La lógica de la conciencia es la de la comunicación ideológica, la de la interacción sígnica en una colectividad.”
(Volóshinov, 2009)

Por ende, siendo el <<diálogo>> expresión de la comunicación *social e ideológica*, y la <<palabra>> el medio por el que esta “interacción” se sitúa, el quehacer de esta investigación adscribe metodológicamente al <<interpretativismo>>, esto es, utilizando “tecnologías” para ordenar el material *sígnico* recopilado: *entrevistas* (Taylor & Bodgdan, 1992) (Alonso, 1995) y *análisis de discurso* (Gutiérrez del Álamo, 2009) como herramientas para la <<comprensión>> de los discursos en los encuentros con los cultores. En la práctica, es a través de la <<teoría fundamentada>> que “*no es sólo un método de análisis, sino más bien una forma autocomprendida de realizar investigación social que pretende, a partir del levantamiento de datos empíricos, ofrecer líneas que guíen la elaboración de teorías explicativas sobre fenómenos sociales*” (Flores & Naranjo, 2014, pág. 78) Así, se hace posible el recurso <<exotópico>>, pues, la teoría fundada “*se va creando cuando categorías diferentes y sus propiedades tienden a integrarse a través de la comparación constante*” (Ibíd., pág. 98), y que pueden ser reconocidos a través del carácter *sígnico* compartido por los registros escrito, oral y visual.

II. Notas de viaje

En relación al viaje, sea necesario testimoniar, al menos, los modos en que se estableció el contacto con los distintos artesanos. Para ello se expondrá una tabla con información general sobre los perfiles de los entrevistados.

Tabla 1. Lista de artesanos entrevistados

N°	Nombre artesano	Oficio	Localidad	Lugar de trabajo	Tipo de artesanía (imaginario)	Tipo de artesanía (función)
1	Don José Luis	Talabartería	Mercado de Chillán	Taller comercial	Accesorios para cabalgar (monturas, correas, etc.) y reparaciones (también de calzado)	Utilitaria
2	Don Juan Orellana	Tallado en Madera	San Fabián	Taller en la casa	Esculturas con motivo religioso (santos, crucifijos); tallados.	Utilitaria, Decorativa y Ceremonial
3	Don Juan Carlos	Arte Carcelario; Madera	Cárcel de Chillán	Taller carcelario	Carretas con bueyes, caballos; reciclaje de materiales	Utilitaria y Decorativa

4	Doña Aida	Textil	San Fabián	Taller comunitario	Mantas, chalecos, croché, fieltro, etc.; tejido a palillo y a telar, también hila.	Utilitaria y Decorativa
5	Doña Teorinda	Alfarería	Quinchamali, Chillán	Taller en la casa	Figuras de animales (vacas, cabras, chanchitos, pavos), de situaciones cotidianas (jinete, guitarrera, tomando mate), ollas, platos, etc.	Utilitaria y Decorativa
6	Doña Uberlinda	Textil	Fundo Los Copihues, San Fabián	Taller en la casa	Mantas, chalecos, etc.; tejido a palillo y a telar, también hila.	Utilitaria y Decorativa
7	Don Juan Díaz	Mimbrero	Sector Culenar-	Taller en la casa	Todo tipo de canastos,	Utilitaria y Decorativa

			Tijera, Coihueco		paneras, y muebles de mimbre y colihue	
8	Don David	Chupallero	San Nicolás	Taller en la casa	Confección y reparación de chupallas	Utilitaria
9	Doña Carmen Gloria	Textil	San Fabián	Taller comunitario	Mantas, chalecos, croché, fieltro, etc.; tejido a palillo y a telar, también hila.	Utilitaria y Decorativa
10	Doña Mónica	Alfarería	Quinchamalí, Chillán	Taller comunitario	Figuras de animales (vacas, cabras, chanchitos, pavos), de situaciones cotidianas (jinete, guitarrera, tomando mate), ollas, platos, etc	Utilitaria y Decorativa
11	Doña Gabriela	Alfarería	Quinchamalí, Chillán	Taller comunitario	Figuras de animales	Utilitaria y Decorativa

					(vacas, cabras, chanchitos, pavos), de situaciones cotidianas (jinete, guitarrera, tomando mate), ollas, platos, etc	
12	Doña Carola	Textil	Chillán	Taller en la casa	Mantas, chalecos, croché, fieltro (todo tipo de figuras), etc.; tejido a palillo y a telar, también hila.	Utilitaria y Decorativa
13	Don Raúl (Santiago)	Cuero	Santiago	Taller en la casa	Cinturones, bolsos, etc.	Utilitaria

1. Don José Luis: frente a las inmediaciones del mercado de Chillán, vereda Arturo Prat, se encuentra el taller de este talabartero. Cuesta pensar que en aquel estrecho local se pueda encontrar variedades de cueros curtidos y monturas, que dan de los distintos momentos de este oficio tradicional. El taller colinda con la casa de quien fuera Ramo Vinay, célebre tenor del Ñuble, y que en más fue el lugar que habitamos mientras se estaba en Chillán.

2. Don Juan Orellana: oriundo de San Fabián, vive en el mismo pasaje de doña Enedina Almuna, cultora a quien se le debe gran parte de la existencia de este trabajo. Este artesano de tranquila mirada ha tenido a cargo importantes trabajos, uno de ellos, está en la plaza de armas, y es la escultura del poeta Nicanor Parra, hijo ilustre de la comuna.
3. Don Juan Carlos: no muchas veces se tiene la oportunidad de estar en la cárcel, valga recordar la extrañeza por las facilidades que se tuvieron para poder consignar la entrevista. En una sala pequeña se charló algo más de una hora, haya sido ésta la última entrevista, y una de las más potentes por el sentido que tenía para don Juan el hecho de practicar el oficio artesanal estando preso.
4. Doña Aida y Carmen Gloria: madre e hija, cultivando el mismo gusto por la lana. Vivieron mucho tiempo en Santiago, pero las aburrió; volvieron a San Fabián para trabajar el tema de las lanas. Dentro del contexto familiar de los Soto, sea imperdonable no referir a la figura de Renato Soto, artesano fallecido y que aportó mucho al reconocimiento de las costumbres y tradiciones artísticas de la zona: una de sus obras también se puede apreciar en la plaza de San Fabián.
5. Doña Teorinda: la encontré almorzando en su taller, al lado del fogón, comiéndose una cazuela. Cuando me iba me llenó de frutas. De tradición de alfareras, ha dedicado su vida a la greda, alcanzando una sensibilidad que pocos pueden lograr, pues, no sólo dominaba el arte de la losa negra de Quinchamalí, sino que también le hacía culto por medio de poesías que ella misma creaba. La calidez de esta señora refleja el sentimiento de la gente sencilla de campo.
6. Doña Uberlinda: tuve que ir tres veces a su casa para encontrarla. En la primera no se halló a nadie, mientras que en la segunda hubo que adentrarse en el bosque aledaño siguiente la huella del camino para conocer a su marido quien en esos momentos estaba con otros hombres probando una maquinaria para trozar los troncos de antiguos raulés. Sin embargo, cuando por fin la conocí supe que habían valido las largas caminatas que desde la casa de la señora Enedina tuve que hacer hasta el fundo Los Copihues. Aquella vez, luego de la entrevista me obsequió un racimo de flores de su jardín para que se las llevara a la señora Almuna.

7. Don Juan Díaz: por allá por Los Robles primero, conocí a don Nelson, también mimbrero; él nos dijo que en el sector de Culenar-Tijeras vivía don Juan, quien era el que más sabía del tema. Sin mayores inconvenientes este maestro del mimbre nos recibió en su taller, del cual pocas veces salía. Era un devoto del mimbre y de la familia.
8. Don David: fuera a San Nicolás porque me dijeron que podría encontrar a algún chupallero. No fue tan fácil, tuve que ir a PRODESAL a pedir ayuda, la cual encontré sin inconvenientes, y que se tradujo en un recorrido en automóvil por todos los lugares a los que el funcionario (no recuerdo su nombre) me llevó, señalándome quién y que hacía. Así conocí a don David, una mañana cuando fui a su almacén, que estaba pegado al pequeño taller donde se escaba en los tiempos muertos del negocio para coser y armar las chupallas.
9. Doña Mónica y Doña Gabriela: llegué a Quinchamalí sólo con un número errado del celular de la señora Mónica, reconocida dirigente de una de las agrupaciones de loceras que hay en dicha localidad. Pregunté y no demoré en llegar a su hogar; la encontré cociendo los cántaros en un canasto sobre un gran fogón; tuve que decirle que no tenía dónde dormir, no sin sentir esa extraña sensación que surge cuando se está al límite de lo sincero y lo aprovechador: pese a ello, su hospitalidad ha sido una de las mayores enseñanzas que me dejara el viaje. Junto a ella estaba doña Gabriela; ambas estaban trabajando para una gran entrega que por medio de la Celulosa habían conseguido, y cuyo fin era la “Expo Milán”, evento gastronómico en el que los platos chilenos serían servidos en la losa negra de Quinchamalí.
10. Doña Carola: fue para el dieciocho de septiembre que la conocimos, aquella vez hice la masa para las empanadas que luego comimos acompañándolas con un exquisito vino que provenía de los interiores de Chillán. Su esposo era sociólogo; lo cual hizo que la velada se transformara en uno de los momentos más críticos y reflexivos que tuve en el viaje. A través de la señora Carola pude asistir a una feria realizada en Talca, pudiendo conocer más afondo la realidad que vivían los artesanos.
11. Don Raúl: antes ya lo había conocido, en un seminario organizado por el CNCA. Este artesano vive en Santiago y es dirigente de la Plataforma Nacional de

Artesanos (PLANA). Conversar con él permitió esclarecer ciertos temas que tenían que ver con la disposición institucional sobre las artesanías en Chile.

Análisis

En este apartado se desarrollará el análisis interpretativo de las entrevistas realizadas a los artesanos del Ñuble. Este ejercicio de sistematización es intrínseco para la investigación, pues, en su orden se van exponiendo las distintas dimensiones y temas que constituyen la identidad del oficio artesanal. Valga decir que la selección de los fragmentos fue el momento más complejo del proceso, pues, siempre se tuvo en cuenta aludir a todas las fuentes que se tenía, en más, como muestra de respeto al tiempo que las artesanas y los artesanos brindaron para el desarrollo de esta investigación.

En cuanto a la interpretación, son tres las dimensiones principales: aprendizaje, oficio y comercio; las que se van subdividiendo en subcategorías, pretendiendo cumplir con las exigencias que devienen del uso de la “teoría fundada”, es decir, describiendo y comparando. La interpretación buscó ser consecuente con los valores propios al oficio artesanal, esto es, dedicándole el mayor tiempo posible, que se tradujo en la revisión exhaustiva de todos los momentos de cada uno de los textos (entrevistas): primero, cuando se realizaron las entrevistas, la reflexión sobre los aciertos y debilidades de cada experiencia; luego, la escucha y transcripción de cada conversación, proceso que implicó reconocer desde otra posición las riquezas y vacíos que las entrevistas y los modos de guiarlas dejaban. De aquel momento hasta lo que se expondrá más abajo hay un período denso de diálogo entre el material empírico y los conocimientos previamente adquiridos sobre el tema del oficio artesanal en el contexto rural. Se reconoce que es en la simpleza del decir, en la economía del lenguaje, donde se encuentra la riqueza de la interpretación; sea éste sólo un intento más por encontrar y dialogar con los sentidos latentes en la comunicación humana.

I. Aprendizaje

La dimensión “aprendizaje” se constituye por la relación entre “vinculación” y “escuela”; ambas sub-dimensiones que refieren al origen del interés por las artesanías, en el cómo surge la intención de conocer y dedicarse al oficio manual. Como se aprecia esta dimensión es crucial para reconocer los valores que por medio de la costumbre de este quehacer se adquieren. Independiente del contexto de aprendizaje, se sitúa a la familia como nicho de este conocimiento, cuyo fundamento está en la experiencia cotidiana.

A. Vinculación

Por “vinculación” se debe entender la instancia en la que los hablantes conciben el origen del hábito de trabajar la artesanía; se reconocen tres posibilidades: “faena tradicional” y “negocio familiar” aludirán a la familia como razón del vínculo, así como al contexto de acostumbramiento al trabajo desde temprana edad; en cambio, “circunstancias de la vida” busca reconocer en la experiencia del recluso la importancia del oficio como experiencia que cultiva el cuerpo y el alma.

1. Faena Tradicional:

Fragmento 1. Artesana, Chillán; Textil

“Yo creo que mi, mi relación parte, parte como... como faena tradicional... o sea, cuando nosotros éramos chicos, como que no teníai mucho de rehuir a esas faenas porque eran como lo cotidiano de cada día, de, de pronto, yo me doy cuenta ahora de... lavar la lana, en el canal, o carmenar en el invierno... Entonces, yo creo que ese contacto y esa identidad que va con el tiempo, desde siempre, hace que a uno le guste, que no lo vea tedioso, que lo vea, que lo vea como parte normal (acentúa).”

Yo creo que mi, mi relación parte, parte como: la hablante sitúa su presencia individual (“yo”), al tiempo que la particulariza (“yo creo”) distinguiéndola de otras posibles creencias sobre el oficio, esto es, con otras posibilidades dentro del habla común del artesano. De

igual forma, la artesana no busca generalizar el habla común sino asentarla en un origen probable (*mi relación parte*) y que es de un modo (“*como*”) particular.

Como faena tradicional: la hablante le pone nombre a este modo particular de relacionarse con el oficio, el cual tiene que ver con un trabajo (*faena* refiere a una actividad que se realiza corporal y/o mentalmente”) cuyo carácter se ha mantenido en el tiempo (*tradicional* refiere a “*ideas, normas o costumbres del pasado*”)

Luego, el sub-segmento viene a justificar, desde la experiencia vivida, este modo particular de vinculación con el oficio:

O sea, cuando nosotros éramos chicos, como que no teniai mucho de rehuir a esas faenas porque eran como lo cotidiano de cada día: de primeras, el modismo “o sea” expresa lo mismo que “es decir”, refiriendo con ello a la idea anteriormente expuesta; en este caso, se introduce la noción de “faena tradicional”, situándola en la experiencia ya vivida. Por consiguiente, la hablante recurre a los recuerdos de la “infancia” reconociéndose, a la vez, en un “nosotros” distinto al del habla común del artesano, en tanto que es un tiempo y espacio íntimo, propio al contexto familiar: alude a sus hermanos. Por otro lado, la causalidad (promovida por el “*como que*” y luego sentenciada por el “*porque*”) da cuenta de que pocas eran las razones (en “*no teniai mucho*” la negación subvierte el valor de la cantidad) por las cuales podían ausentarse al trabajo; el ser niños/chicos no era justificación para rehuir al quehacer cotidiano.

De, de pronto, yo me doy cuenta ahora de... lavar la lana, en el canal, o carmenar en el invierno: “*de pronto*” equivale a “de repente”: la hablante se posiciona en relación a esto que emerge sin precedente, un recuerdo que *ahora* logra tener sentido, es comprendido con la expresión “*yo me doy cuenta*” que es igual a “percatarse de algo”. ¿De qué es lo que se percata la hablante, y que cuando niña no comprendía? Pues, de las exigencias que tenían las faenas cotidianas y que responden a un quehacer tradicional: “*lavar la lana en el canal, o carmenar en el invierno*”

En una segunda instancia, el fragmento retoma el argumento central a través de la expresión “*entonces*” que permite volver a la lengua grupal del artesano, en la que la hablante es una posición particular entre otras posibles.

Ese contacto y esa identidad que va con el tiempo, desde siempre, hace que a uno le guste, que no lo vea tedioso, que lo vea, que lo vea como parte normal: con todo, este segmento sintetiza la idea de faena tradicional con la experiencia de la infancia. Dicho trabajo cuyo modo ha perdurado en el tiempo, y que refiere a una infancia vinculada con el entorno natural y su ritmo exigentes (la oveja carmenada en invierno para la extracción de la materia prima, la lana, y que es lavada en los canales), hacen que la hablante sienta como *normal* lo que otros, no habituados, ven como tedioso. La “faena tradicional” identifica al artesano con un “gusto” por y en el quehacer cotidiano, conectando a través del trabajo lo corporal con lo mental.

Fragmento 2. Artesano, San Fabián; Tallado en Madera

“Mi papá cuando empezó, jovencito, trabajaba con el tema de las máquinas trilladoras, antiguas, pero después se metió más en el tema de las maderas, y bueno su familia, en realidad trabajaba en eso... *y nos manteníamos con eso. Eh, desde chico nos hizo, nos hizo, nos enseñó a manejar toda la implementación para poder trabajar en eso, trabajamos desde chico en eso nosotros, no conocí mucho cuando chico lo que fue una infancia de juegos, más bien, sólo trabajo, y salíamos muy temprano en las mañanas, y subíamos el cerro caminando, bueno, en todo caso eran, para nosotros era... algo, algo de costumbre.”*

Para facilitar el análisis de este fragmento, se reconocerán dos sub-segmentos: el primero refiere al trabajo que desempeñaba el padre del artesano (normal), el segundo, describe el cotidiano del hablante en su niñez en relación a la rutina de trabajo (cursiva) y los juegos (subrayado).

Mi papá empezó, jovencito, trabajaba con el tema de las máquinas trilladoras, antiguas, pero después se metió más en el tema de las maderas, y bueno, su familia en

realidad trabajaba en eso...: Este segmento caracteriza el contexto en el cual se desempeñaba el padre del hablante, en gran medida, la exposición del argumento es lineal:

“Empezó”, “pero después se metió”, “y bueno”: estas expresiones dan continuidad y linealidad a la descripción: “dar principio a algo”, “luego se introduce en...”, “en consecuencia”.

Jovencito, trabajaba con el tema de las máquinas trilladoras, antiguas: El tema de las máquinas trilladoras, así como la contrastación entre jovencito y antiguo, aluden a un tiempo pasado, con tecnologías más cercanas al trabajo manual. Si bien el fragmento analizado no alude a fechas, los tiempos a los que refiere el hablante son entre los años 50'-70'.

Pero después se metió más en el tema de las maderas, y bueno, su familia en realidad trabajaba en eso: Sirva para aclarar el contexto de esta descripción el hecho de que el padre, en este caso, trabajó en un aserradero artesanal. Por lo mismo, el hablante sitúa el contexto familiar del padre “*en (la) realidad*”: actividades agrarias y forestales, reafirmando el tema de la identidad rural, contenidas en “*eso*” (pronombre demostrativo)

Y nos manteníamos con eso: El hablante se desplaza a otro período, mas situado en el mismo contexto de familia y trabajo rural. “*Nos*” reemplaza al “*Su familia*”, el desplazamiento, entonces, es temporal sin que con ello se pierda el contexto; de igual modo, el “*nos*” refiere al habla común heredado del “*su*”, y que se expresa en “*manteníamos con eso*”, es decir, costeando las necesidades materiales y manteniendo las de la familia, que están arraigadas en el trabajo rural

El desplazamiento de la historia es transversal a la figura del padre, mas ahora desde el contenido experiencial que da forma al decir del hablante; de otro modo, ahora se expresa el habla común heredado desde el padre, y que refiere a las exigencias del trabajo.

Eh, desde chico nos hizo, nos hizo, nos enseñó a manejar toda la implementación para poder trabajar en eso, trabajamos desde chico en eso nosotros: el hablante hace un

llamado a la memoria (la interjección *eh* dentro de sus funciones sirve para “llamar”), al recuerdo de la infancia, y que deviene del “*nos manteníamos con eso*”.

Desde chico nos hizo, nos hizo: con la preposición “*desde*” el hablante denota el punto de partida, origen, de su vinculación con el trabajo, así, origen e infancia (“*chico*”) parecieran ser el tópico general que acompaña al aprendizaje; a su vez, la reiteración de “*nos hizo*” remarca la posición del padre en la enseñanza del niño. Por otro lado, el habla común al cual refiere el hablante tiene que ver con la posición de hijos, que es impersonal: “*desde chico nos hizo*”, pudo ser “*desde chico me hizo*”, “*desde chico le hizo*” o “*desde chicos nos hizo*”.

Nos enseñó a manejar toda la implementación para poder trabajar en eso, trabajamos desde chico en eso nosotros: está precedido por la reiteración de “*nos hizo*”, de este modo, las acciones “*nos hizo*” y “*nos enseñó a manejar*”, en su concatenación, caracterizan el modo de aprendizaje fundado en la experiencia cotidiana¹⁹, es decir, convergen las acepciones de hacer y enseñar. Por otro lado, “*toda la implementación para poder trabajar en eso*” cumple la función de complementar la acción, le da contenido (sitúa la acción): sea la figura paterna la que instruye y habitúa, norma el quehacer de los *chicos*. Por tanto, “*trabajamos desde chico en eso nosotros*” corrobora, afirma, el hecho de que *desde* chicos trabajan: el aprendizaje se logró satisfactoriamente.

No conocí mucho cuando chico lo que fue una infancia de juegos, más bien, sólo trabajo: el hablante pareciera responder a una pregunta interna, y que tiene que ver con la asociación de la infancia con los juegos, invocando con ello el tema de los derechos del niño, los que enjuician el trabajo infantil. En “*no conocí mucho cuando chico*” el verbo conocer (en su acepción “*experimentar, sentir*”) está circundada por un “*no*” y un “*mucho*”, subvirtiéndose el denotativo de cantidad: “*conocí poco cuando chico*” es lo que se connota.

¹⁹ Dentro de las acepciones del verbo <<hacer>> está aquella que refiere a la acción de “*desempeñar una función, servir de algo*”, mientras que en el caso de <<enseñar>> -del latín *insignare*: “señalar-”, si bien refiere al genérico de “*instruir*”, también alude a la idea de “*acostumbrarse, habituarse a algo*”. (Fuente: www.rae.es)

De este modo, “*lo que*” cumple la función de articular el antecedente (que es “*no conocí mucho cuando chico*”) con “*fue una infancia de juegos*”, que expresa un ideal generalizado respecto a lo que debiese ser una infancia. Posteriormente, “*más bien, sólo trabajo*” sentencia la falta (refiriendo con esto al deber ser del niño), puesto que “*más bien*” contrapone la infancia de juegos con “*sólo trabajo*”, que reafirma indiscutidamente el trabajo cuando chico. Aun así, las ideas de “*conocí poco*” y “*sólo trabajo*” no niegan absolutamente la posibilidad de juego, más bien, rectifican el contexto rural de la infancia.

Y salíamos muy temprano en las mañanas, y subíamos el cerro caminando: aquí el hablante retoma la idea del aprendizaje cotidiano, caracterizando el acontecer habitual. Sirva para contextualizar que en San Fabián, los cerros (más el *Alico* que el *Malancura*) están cubiertos, frondosamente, por bosques nativos, luego, “*y salíamos muy temprano en las mañanas*”, aun cuando redundante (decir muy temprano en las *tardes*, o en las *noches*, no tiene mayor sentido) logra visibilizar, extremando en la forma del decir, el carácter de la jornada laboral en el hábitat rural, y más con “*y subíamos el cerro caminando*” que alude a las exigencias físicas de las faenas en los bosques.

Bueno, en todo caso eran, para nosotros era... algo, algo de costumbre: ahora, el hablante retoma el tema del juego en la infancia, queriendo en el acto remendar (corregir) lo que el sentido común sobre el deber ser del niño enjuicia. Así, “*bueno*” enmienda la carencia, y “*en todo caso eran*” refuerza dicha intención de justificar lo vivido en la infancia, lo cual se explicita con “*para nosotros era... algo, algo de costumbre*”, que retoma, sin dudarlo, el habla común familiar de los hermanos, situando finalmente toda esta experiencia en las costumbres, que no se discuten: no se ponen en duda, pues esto implicaría cuestionar al padre y el aprendizaje que fundó sus modos de ser.

2. Negocio Familiar:

Fragmento 3. Artesano, Mercado de Chillán; Talabartería

Se expondrán dos segmentos, en el primero el hablante refiere a la tradición familiar, en el segundo al significado de la pertenencia.

“Mi papá... mi papi era talabartero y los tíos igual po, en esa época. Y de ahí partimos, se partió con la talabartería, esta talabartería era de los antiguos hermanos Riquelme, hermanos Riquelme, mi papá se las compró a ellos como el año 55, 56, por ahí, y de ahí que la tenemos nosotros la talabartería. Entonces, yo ahora pertenezco a la segunda generación, mi papá, después vengo yo.”

Este segmento está compuesto por dos partes, la primera aborda el tema familiar (normal), la segunda, el personal (subrayado).

Mi papá... mi papi era talabartero y los tíos igual po, en esa época: El hablante sitúa en el padre el origen del oficio. Los puntos suspensivos expresan la distancia entre padre e hijo, luego la expresión “*mi papi era talabartero*” los acerca, connota la autoridad pero también el afecto familiar; “*y los tíos igual po*” expresa la trascendencia del oficio en la familia, siendo enfatizado con el “*po*” (modismo chileno que deviene de *pues*). Sin embargo, el énfasis queda supeditado por “*en esa época*”, que da cuenta de la lejanía de lo dicho.

Y de ahí partimos, se partió con la talabartería, esta talabartería era de los hermanos Riquelme, hermanos Riquelme, mi papá se las compró a ellos como el año 55, 56, por ahí, y de ahí que la tenemos nosotros la talabartería: El hablante vuelve a situar el origen, ahora desde la acción: “*y de ahí partimos, se partió con la talabartería*”: por un lado, “*partimos*” refiere al habla común a la familia y, por otro, “*se partió*” al de la tradición. De este modo, “*esta talabartería era de los hermanos Riquelme, hermanos Riquelme, mi papa se las compró a ellos como el año 55, 56, por ahí*” alude a quienes fueron los que enseñaron el habla de la tradición: la reiteración de “*los hermanos Riquelme*”, permite saber (aún sin saber quiénes eran) que la talabartería tiene su historia; así mismo, alude al modo en que se hizo el traspaso del taller: “*mi papá se las compró a ellos*” reafirma la figura del padre por medio de la compra. Con todo, “*y de ahí que la tenemos nosotros la talabartería*” posiciona tanto al padre como a la compra del espacio de trabajo, la talabartería, como los fundamentos del habla común del cual el hablante es parte (tanto el familiar como el de la tradición)

Luego de contextualizar, el hablante refiere a su propia experiencia, sea **entonces** la evidencia del desplazamiento, y **yo ahora pertenezco a la segunda generación, mi papá, después vengo yo** la confirmación del traspaso generacional del bien (patrimonio) que fundamenta el habla común de la familia y del trabajo.

Este otro segmento expresa el tema de la responsabilidad con la tradición familiar heredada:

“Nosotros veníamos desde chico aquí al negocio, veníamos a coser y todas esas cosas... yo me hice cargo del negocio hace ya treinta y tres años, pero así, todos los días. Antes yo venía un rato, a coser, a ganarme unas moneditas pa poder salir, ¡claro!, entonces, pero yo después me hice cargo del negocio, todos los días, con decirte que no he salido de vacaciones del resto que he estado aquí...”

Nosotros veníamos desde chico aquí al negocio: en la idea de “*negocio*” convergen las figuras del padre y de la talabartería, así lo que compete al cotidiano del hablante es el taller como espacio productivo y comercial.

Veníamos a coser y todas esas cosas... yo me hice cargo del negocio hace ya treinta años, pero así, todos los días: el “*veníamos*” compete a la posición de los hijos, y “*coser y todas esas cosas*” a los quehaceres en la faena; por otro lado, la liviandad con la que asume “*todas esas cosas*” cambia desde el momento en que el negocio pasa a las manos del hablante, esto pues, debe responder al ser familia y trabajo “*pero así, todos los días*”.

Antes yo venía un rato, a coser, a ganarme unas moneditas pa poder salir, ¡claro!, entonces, pero yo después me hice cargo del negocio, todos los días: El hablante diferencia el antes/liviandad y el después/responsabilidad: el negocio exige, es una obligación, un deber.

Con decirte que no he salido de vacaciones del resto que he estado aquí: La carga, su deber ser llega hasta el punto de no privarse el descanso, el hablante extrema (personaliza la figura del hipérbolo) su responsabilidad hacia/con el negocio.

3. Circunstancias de la vida:

Fragmento 4. Artesano, Cárcel de Chillán; Artesanía en Madera

“Eh, no, los talleres están a cargo de los funcionarios, que él nos avisa, los, lo, por el orden de la conducta nos hace ingresar, y después uno solito, no hay nadie que, no hay profesor, solito no más mirando al que sabe más, al que lleva más tiempo, como el hombre que ya se fue, me dijo, aprende esto, con esto, dijo, no se va a enriquecer pero le va a solventar la, la cana, me dijo, va solventar acá un resto, me dijo, pa útiles de aseo, que pa otra cosita, que de repente uno no es de Chillán, están los champú, están las máquinas de afeitar, están todo, pa llevar cositas de repente pa arriba, que usted quiere darse un gusto, porque es una ciudad este subsistir, y bajo eso, que uno le pone empeño y más rapidito y como es más sano, va a depender, porque cuando está en otra, mientras está en la cana es otro condimento. *Entonces, nunca, ah, no, allá tiene de todo, entonces, ahí uno se da cuenta, que yo me decía, cuándo voy a hacer carretas, cuándo iba a hacer esto, que, mira, estoy, uno puede, insignificantes cosas y ponerle más cosas, mira qué puede, hay uno se, sirve, sirven y ahí me perfeccioné, no, yo hice cosas bonitas...*”

Este fragmento se constituye por tres segmentos, el primero (normal) es en respuesta a la pregunta sobre la organización del taller penitenciario, el segundo (subrayado) trata sobre el cotidiano dentro de la cárcel, y el tercero (cursivas) concluye con el hablante refiriendo a los aprendizajes obtenidos.

Eh, no, los talleres están a cargo de los funcionarios, que él nos avisa, los, lo, por el orden de la conducta nos hace ingresar: en el marco de lo que se reconoce como “beneficio penitenciario”, se sitúa el contexto de inserción a los talleres; sean los “funcionarios” la figura responsable de estos: “*los funcionarios*”, “*él nos avisa*”, “*los, lo*” y “*nos hace ingresar*” reflejan la identidad común al trabajador penitenciario, sea este gendarme, asistente social, etc. A su vez, la “*conducta*” es el requisito más importante para integrarse a los talleres.

Y después uno solito, no hay nadie que, no hay profesor, solito no más mirando al que sabe más, al que lleva más tiempo: se expresa la dinámica de aprendizaje, que es autodidacta y basada en la observación, valga considerar que “*mirando al que sabe más, al que lleva más tiempo*” deja entrever que el *saber* se expresa en el hacer manual, que deviene del tiempo y la dedicación, empero, la relación entre saber y tiempo, abre el espacio para cuestionarse por el tiempo al que refiere el hablante: ¿tiempo en la cárcel o tiempo en el oficio?

Como el hombre que ya se fue, me dijo, aprende esto, con esto, dijo, no se va a enriquecer pero le va a solventar la, la cana, me dijo, va solventar acá un resto, me dijo, pa útiles de aseo, que pa otra cosita, que de repente uno no es de Chillán, están los champú, están las máquinas de afeitar, están todo, pa llevar cositas de repente pa arriba, que usted quiere darse un gusto, porque es una ciudad este subsistir: Respecto a la pregunta planteada anteriormente, se añade una tercera dimensión, que tiene que ver con el dinamismo o ritmo carcelario: “*como el hombre que ya se fue*” expresa la condición de preso como tránsito temporal en un espacio restringido, sea la libertad el fin último de la participación en los talleres, tanto por lo que refiere a la lógica de beneficio, como por la utilización del tiempo en la creación, que a su vez es un proceso a descubrir, y por lo mismo develador. Luego, “*me dijo, aprende esto, con esto, dijo, no se va a enriquecer pero le va a solventar la, la cana*”, aquí el hablante refiere a la sabiduría del que ya se fue, enseñanza que no sólo refiere al hacer-manual, a lo técnico: “*no se va a enriquecer pero le va a solventar la, la cana*” no sólo tiene que ver con un aprendizaje técnico, pues, el enriquecimiento si bien busca solventar necesidades materiales, no es el fin último (el discurso está afirmando la necesidad pero a la vez la niega, acepta que no será posible, pero aun así hay que hacerlo), hay otras necesidades en juego. En seguida, respecto a las necesidades materiales, el hablante las concibe en la expresión “*que usted quiere darse un gusto, porque es una ciudad este subsistir*”: de primeras, “*este subsistir*” explicita el contexto carcelario y por ello sus exigencias, en otras palabras, la idea de “*gusto*” se sitúa en la de “*ciudad*”, cuestión que conlleva, por un lado, a igualar la posición del “reos” con la del “ciudadano”, pues, ambos para subsistir se dan gustos, y por otro, a la intención de delimitar un espacio y el modo en que se habita: sean los gustos la expresión de un modo de identificar los modos de vida; así, las exigencias tienen que ver con solventar necesidades

materiales como alimentarse, tener un hogar o un auto, o para los “*útiles de aseo, que pa otra cosita*”.

Y bajo eso, que uno le pone empeño y más rapidito y como es más sano, va a depender, porque cuando está en otra, mientras está en la cana es otro condimento: se sustantiva la expresión “*porque es una ciudad este subsistir*”, explicitando la posición y condición del sujeto con “*y bajo eso*”: locución preposicional que sitúa todo lo antes dicho *bajo* el argumento venidero, así también, su función viene a reiterar lo que está *oculto* en la expresión “*este subsistir*”, esto es, la personalización de la acción del verbo por el sujeto, y con ello, la identificación con la condición: “*que uno le pone empeño y como es más sano*” es un modo de subsistir en la cárcel, mas, no es el único pues eso “*va a depender*” del modo en que cada recluso valore y de sentido a las condiciones de existencia en las que se encuentra. Con la expresión “*porque cuando está en otra*” se alude al recluso, pero también al sistema que condiciona la existencia en la cárcel, lo cual no sólo tiene que ver con el tipo de delito sino además con el modo en que el sujeto asimila su tránsito por este recinto. Es una cuestión moral en relación a la acción condenada, pero que a su vez también implica considerar la dinámica interna y su sabor, de allí que la expresión “*mientras está en la cana es otro condimento*” viene a resaltar el significado, su sabor sentido, de “*porque es una ciudad este subsistir*”.

Entonces, nunca, ah, no, allá tiene de todo, entonces, ahí uno se da cuenta, que yo me decía, cuándo voy a hacer carretas, cuándo iba a hacer esto: Dicho todo (*entonces*), el hablante parece enunciar un cuestionamiento interno, que surge a partir de lo que está afuera de la *cana*: “*nunca, ah, no allá tiene de todo*”, ¿a qué lugar refiere con *allá*? La importancia de la reflexión del hablante se funda en una doble negación, la primera, “*nunca*” que refiere a una cuestión práctica (parece decir “*yo nunca hice esto*”), y la segunda, “*ah, no*” que sacada de contexto podría aludir a la libertad del ciudadano, mas tiene que ver con el taller mismo, el cual es un espacio transitivo que emerge como beneficio, y culmina en lo creativo (libertad de hacer; “*allá tiene de todo*”). Por lo mismo, el “*entonces*”, aclara la situación del “*allá*”, reafirmando el cuestionamiento en la posición que el recluso ocupa en el taller con “*ahí uno se da cuenta*”; luego, “*que yo me decía, cuándo voy a hacer carretas, cuándo iba a hacer esto*”, asienta la reflexión interna en el

decir (a sí mismo) sobre el hacer y su contexto: “voy” e “iba”, ambas conjugaciones del verbo <<ir>>, que denotan movilidad pero en distintos tiempos, presente después pretérito imperfecto, acaso representando dos momentos propios al aprendizaje del oficio, estos, la condición de aprendiz o neófito, sin mayor conocimiento técnico ni estético, más sólo el interés, después, desde el que ya sabe, y que mira hacia atrás valorando el tiempo pasado.

Que, mira, estoy, uno puede, insignificantes cosas y ponerle más cosas, mira qué puede, hay uno se, sirve, sirven y ahí me perfeccioné, no, yo hice cosas bonitas: Ya el hablante consciente del significado del taller, desde su llegada hasta el momento actual, concretiza y direcciona, personaliza lo dicho en la expresión “*mira, estoy, uno puede*” que permite representar la idea de “*subsistir*” (estar parado por debajo de): mirar (observar, ver), ser (humano) y poder (en relación al hacer). Así mismo, la subsistencia en la cárcel, dada su condicionante, sitúa al sujeto por debajo de la subsistencia común, de allí que ese sentimiento también se expresa (en su marginalidad) en la insignificancia de lo hecho, pero logra ser subvertido en el hábito, en el acostumbramiento del hacer, que implica “*ponerle más cosas*”, que no es más que darle vida (personalidad) a lo que se hace: y “*mira qué (se) puede*”. Por otro lado, el carácter de “*insignificancia*” permite retomar las enseñanzas del maestro -aquel que ya se fue- que advierte que no habrá enriquecimiento material (sólo para darse pequeños gustos), empero, sí habrá uno espiritual, que tiene que ver con la creación y libertad en el hacer: darle utilidad al tiempo, aun no estando preso, implica tomar consciencia, también, del poder hacer²⁰, de allí que “*y ahí me perfeccioné*” da cuenta de este proceso de dignificación del sujeto en condición de reo. En suma, el taller carcelario, a través de la lógica del beneficio permite que el recluso pueda dignificarse a través del trabajo, y con ello “servir” a la sociedad cuando sea cumplida la condena, pero también a partir de la posibilidad de crear: el aprendizaje técnico, desde la observación, logra enriquecerse con el aprendizaje vivencial que transmitió el que ya se fue, así, este proceso dignifica al sujeto en tanto refiere a una cuestión “ética”: entre los reclusos la figura del maestro es implícita, pues, aun cuando todos poseen la misma condición se

²⁰ Por ejemplo, a través del concepto de trabajo objetivo se busca valorizar la fuerza de trabajo en relación al tiempo demandado, lo cual se traduce en el salario.

reconoce en el hacer y decir el respeto. Y también, a una “estética”, que en más se expresa en “*no, yo hice cosas bonitas*”.

Este proceso de dignificación a través de las artesanías, del hacer-manual, en su genérico responde a las necesidades de subsistencia espiritual (búsqueda en la creación y libertad: estética) y material (búsqueda en el trabajo: ética), y se funda en la triangulación de las acciones: mirar, ser y hacer (poder).

B. Escuela

La “escuela” refiere al proceso de formación, es decir, al contexto en el cual se cimienta el hábito. A diferencia de “vinculación”, tiene más que ver con el modo de aprendizaje, a la rutina más que a la razón del hacer. Sea la “experiencial” la que refleja el modo común del hábito, mientras que “talleres” y “organizaciones sociales”, instancias en las que la observación responde a exigencias más formales de aprendizaje.

1. Experiencial:

Fragmento 5. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

“Si po, pero más, eh, empecé yo a hacer yo, eh... como a los doce años, porque después de que salí de la escuela en el verano, o sea, la veía a ella, no es que las mamás le enseñen a uno, sino que uno ve, entonces empecé a hacer locita chica y me resultó, y así seguí trabajando. Encontré que no tenía que ser mandá uno y se ganaba su plata, entonces, no seguí estudiando, la opción era... era trabajar en la greda y sino, eh, tendría que haber trabajado de nana, porque las mamás no tenían antes los medios para... para darle la educación, ir a Chillán a estudiar po, la enseñanza media.”

Si po, pero más, eh, empecé yo a hacer yo, eh... como a los doce años: a la hablante se le pregunta por la influencia de la madre (también alfarera) en la decisión sobre trabajar la greda, por lo cual, “*sipo, pero más, eh*” expresa una “condición” reafirmada por la primera

persona de “*empecé yo a hacer yo, eh*”, luego, la condición latente emerge en “*como a los doce años*” (sitúa el vínculo familiar con el aprendizaje)

Porque después de que salí de la escuela en el verano, o sea, la veía a ella, no es que las mamás le enseñen a uno, sino que uno ve, entonces empecé a hacer locita chica y me resultó, y así seguí trabajando: En este párrafo se expresa la “condición” que, por un lado, asienta la influencia materna y, por otro, el interés propio. Un primer momento, se constituye por “*porque después (...) en el verano*” y “*entonces empecé (...) seguí trabajando*”: la hablante describe el origen, lo contextualiza, el interés nace en la niñez luego de terminado el año escolar, en las vacaciones, y enmarcado en el juego (y desafío) de “*hacer locita chica*”. El segundo momento, está en medio del anterior (devela la “condición”): “*o sea, la veía a ella, no es que las mamás le enseñen a uno, sino que uno ve*”: la expresión “*o sea*” viene a esclarecer la condición, y a sostener que el interés por aprender es personal, no impuesto; lo anterior se ratifica en que la hablante “*veía*” a su madre, no era ésta quien exigía que aprendiera (el juego de las *locitas chicas* da cuenta de la distancia del hacer de la madre y el de la hija: la primera hace loza para ser utilizada/vendida, la segunda locita para aprender)

Encontré que no tenía que ser mandá uno y se ganaba su plata, entonces, no seguí estudiando, la opción era...: del juego al trabajo hay una distancia que la hablante resume en “*y así seguí trabajando*”, sea ésta la continuación que viene a reafirmar su decisión de dedicarse a la loza, mas ahora añadiendo a la idea de trabajo el hecho de ser independiente, diferenciándolo del otro trabajo en el que para “ganar dinero hay que ser mandao”. Así mismo, la desestimación de la educación formal no es opuesta al oficio adquirido por la locera sino que, por el contrario, viene condicionado por la situación económica familiar.

Era trabajar en la greda y sino, eh, tendría que haber trabajado de nana, porque las mamás no tenían antes los medios para... para darle la educación, ir a Chillán a estudiar po, la enseñanza media: Ahora, se enumeran las opciones (nana o locera), valga destacar el carácter femenino²¹ de la producción alfarera, así como la determinación de sus

²¹ En la entrevista realizada a otras dos alfareras también se sentencia el hecho de que la mujer o trabaja de nana (puertas adentro dirá una artesana) en la ciudad o se quedaba en la loza.

posibilidades de ser: “*porque las mamás (...) la enseñanza media*” reafirma la centralidad de la mujer en el trabajo en la greda, pero también en la familia (tiende a pensarse en el habla tradicional que la figura del hombre es la que provee) En lo concreto, la posibilidad de educarse formalmente, así como la de aprender el oficio alfarero, están supeditadas a los “*medios*” (socioeconómicos) que caracterizan al entorno familiar.

Valga ahondar en el tema del aprendizaje “*viendo al que sabe*” o por “*imitación*”, se expondrán dos fragmentos que refieren a esto:

Fragmento 6. Artesano, Sector Culenar-Tijeras, Coihueco; Mimbre

No, yo mirando no más, y ahí tomaba cositas y empezaba a, a hacerlo como lo hacían ellos, como veía yo lo que hacían, yo también intentaba hacer lo mismo que hacían ellos. Y ahí veía cómo iban las varillas y, cómo tejían y todo el cuento

A través de este fragmento, el hablante da un orden al aprendizaje: “*yo mirando no más, y ahí tomaba cositas y empezaba*”, primero se mira luego se hace “*como lo hacían ellos*”. A su vez, la mirada es dirigida al modo de hacer, a la técnica, a la relación con la materia y “*todo el cuento*”.

Fragmento 7. Artesano, San Fabián; Tallado en Madera

Claro, mientras, eh, mi papá trabajaba en el aserradero, entonces, siempre habían hartos desperdicios, cortes... despuntes de madera, y, bueno, lo que hacía yo era imitar la maquinaria con la que él trabajaba

En este caso, el hablante sitúa el aprendizaje en un aserradero, recolectando los “*despuntes*” para jugar, “*imitando*” y representando el entorno familiar y natural.

En lo general, el aprendizaje experiencial se desarrolla a través de la imitación del quehacer manual, tiene que ver tanto con la *vista*, como con la *escucha* y con el *cuerpo*, pero sea la *primera* la que ordena el proceso de interés (juego y desafío) en el trabajo.

2. Talleres

Fragmento 8. Artesano, Sector Culenar-Tijeras, Coihueco; Mimbres

Lo siguiente es el análisis de tres fragmentos que caracterizan al antiguo taller de producción en serie (industria manual). El primero refiere al contexto de ingreso, mientras que los siguientes a las relaciones entre “patrón” y “trabajador”.

Después ya del servicio militar ya, en Santiago, en una fábrica, en un taller de, de mimbres también... andaban buscando gente pa acá, un caballero, y ya, yo estaba libres, hablé con los viejitos y me dieron permiso, me fui pa Santiago, como a los veinte años. Y allá me, como algo sabía acá, y allá tenemos a un patrón como profesor así que ahí, ahí aprendimos cualquier cosa, cosa que nunca la habíamos hecho...

El contexto al cual refiere el hablante es el de los años 60', período en el que las artesanías tuvieron un reconocimiento público importante, considerándoseles como parte de la industria. Así mismo, valga decir que el sector de Culenar-Tijeras es colindante al de Roblería, que es cuna del trabajo en mimbres; lo anterior tiene que ver con el “caballero” que pasa reuniendo gente para irse a trabajar en la “fábrica” en Santiago (no llego a estos sectores porque sí). Situado el contexto, el hablante describe la experiencia en el taller como de perfeccionamiento: lo que ya se “sabía” es potenciado bajo la tutela del “patrón como profesor”. Este nuevo modo de relación con el medio de trabajo, del taller en el villorrio rural a la fábrica urbana, repercute en lo productivo pues implica el conocimiento de nuevos saberes (y técnicas).

El patrón era un profesor, porque nosotros, él nos decía que si algo nosotros no lo sabíamos, le preguntáramos para no cometer errores, así que él (YO: tenía la disposición) claro, enseñarnos a todos, decía esto aquí, acá y todo:

La equivalencia que el hablante realiza entre “patrón” y “profesor” guarda relación con la “subdivisión del trabajo y la noción de salario pagado a los obreros” (Alarcón, Dominguez, & González, Arte Popular, Artesanías, Artes Manuales en General, Arte Aplicado y Arte Primitivo, 1960, pág. 29); la imagen del taller artesanal deviene del taller

colectivo organizado en la que hay un maestro y que tiende a la producción en serie (Ibíd.) Con todo, lo que expresa este fragmento es que tras este modo de producción existe un aprendizaje basado en la cooperación, es decir, en el compartir el saber para mejorar la productividad, sea esto lo que expresa el hablante cuando sostiene que *“él nos decía que si algo a nosotros no lo sabíamos, lo preguntáramos para no cometer errores”*.

(YO: esa fue su escuela...) sí, escuela, bueno sí, porque errores no cometíamos nada, porque si uno se turbaba cuando aprendía, costaba aprender porque uno cuando veía que, veía que estaba atajado en algo, iba a preguntarle, jefe aquí, cómo es esta cosa, ya a ver cabro, listo, síguelo aquí, porque nos tenía dicho, cuando ustedes tengan algún problema en algún trabajo, pregúntenme, no lleguen y lo hagan porque después tienen que desarmarlo todo, y le gustaba hacer las cosas bien

A través de este fragmento, se puede profundizar en lo que refiere al aprendizaje compartido y organizado, sobre todo, porque la lógica de este trabajo reconoce en el no-saber una herramienta educativa. De otro modo, la posibilidad de preguntar disminuye el error; la ignorancia no es un impedimento para quien quiere aprender. Cuando el hablante dice *“sí, escuela, bueno sí, porque errores no cometíamos nada”*, señala que esta escuela es un espacio en que la pregunta no es restringida, así como sosteniendo que para saber hay que también no-saber. No se niega la dificultad, pues, parte del saber es aprender a reconocer cuando no se sabe y, por ello, pedir ayuda, esto: *“porque si uno se turbaba cuando aprendía, costaba aprender porque cuando veía que, veía que estaba atajado en algo, iba a preguntarle, jefe aquí, cómo es esta cosa, ya a ver cabro, listo, síguelo aquí”* De lo contrario, es decir, cuando aun no sabiendo se trabaja y se yerra, obviando la atención del maestro, la falta se vuelve ineficacia (que es todo lo contrario a *“hacer las cosas bien”*) y pérdida de tiempo: *“porque nos tenía dicho, cuando ustedes tengan algún problema en algún trabajo, pregúntenme, no lleguen y lo hagan porque después tienen que desarmarlo todo”*.

Para profundizar el tema de los talleres, y el del maestro, sirva la exposición de otros fragmentos cuyo contexto refiere al aprendizaje en la escuela formal.

Fragmento 9. Artesana, San Fabián; Textil

Antiguamente, las “técnicas” en Chile eran técnicas que te enseñaban: eh, cosas, eh, para la dueña de casa. Cosas que aprendí a coser, a la moda, la economía doméstica que era la cocina, bordado a máquina, eh, tejido, moda, y esos eran los talleres que había.

En este caso la hablante describe lo que eran las escuelas técnicas en los años 50'. En relación a la posición de la mujer, esta educación buscaba perfilar los hábitos de los estudiantes según el género al cual pertenecían, así las mujeres debían aprender “*cosas para la dueña de casa*” o de “*la economía doméstica*”²², dentro de las cuales el “*tejido*” era una de las asignaturas.

Fragmento 10. Artesano, San Fabián; Tallado en Madera

Entre jugarreta y lo que estaba aprendiendo (*risas*) y no tenía idea del taller, y empecé a ver que estaban machacando palos y todo eso. Eh, y el caballero, don Renato Soto, me dijo, ¿te gustaría aprender? Inscríbete po. Yo no le contesté ni sí ni no, me pasó una herramienta recuerdo, pa que las conociera, unas gubias artesanales, y empecé con un, agarré un palo grande... un palo de 4x4, un tablón, pero no era largo, eh, me senté arriba de él, y empecé a hacer un hoyo. Un recuerdo que tengo. Un hoyo redondito, bien bonito, una concavidad que hice, bien parejita; me gustó como funcionó la herramienta, le encontré gusto (*risas*), yapo le dije yo... así que al tiro no más.

²² Al igual que cuando se refirió a la “faena tradicional”, los hábitos de niños y niñas están determinados por las costumbres del día a día; en ese sentido, el tema de la “economía doméstica” para las mujeres responde a actividades vinculadas al hogar y sus quehaceres: la cocina, la vestimenta, los niños, etc., mientras que para los hombres a trabajos con mayores exigencias físicas, donde el peligro siempre está presente: como en la aserradora o en la agricultura o manejo de animales. Estas tendencias si bien determinan no son absolutas, sea prudente cuestionarse su validez para las juventudes actuales.

Ahora, este otro hablante refiere a los talleres en la escuela, en el contexto de los años 80'. Este fragmento describe el momento en el que el artesano, siendo un niño, ingresa al taller impartido por el maestro Renato Soto²³. Siendo un espacio colectivo, el interés parte como curiosidad, viendo como los aprendices “*estaban machacando palos y todo*”. Luego viene la invitación promovida por el maestro: “*¿te gustaría aprender? Inscríbete pues*”, que no siendo contestada verbalmente, sí lo es desde la práctica “*y empecé con un, agarré un palo grande... y empecé a hacer un hoyo*”. En más, el hablante en su enunciación remarca el hecho de que recuerde detalladamente el instante rememorado, siendo lo estético aquello que da sentido a lo dicho: “*un hoyo redondito, bien bonito, una concavidad que hice, bien parejita*”; sea la dedicación y la simetría aquello que “*gusta*” del hacer. De este modo, en el interés por aprender la artesanía también hay un interés estético que deviene de la sensibilidad propia del niño, que se confunde con la curiosidad y el juego; ahora, dentro de lo que significa el interés estético (según el hablante) estarían presentes aquellos aspectos que refieren a la “sensibilidad” en el hacer (esto es la relación con la materia, su transformación y contenido, la búsqueda: “*bien parejita*”) y al “gusto” en el hacer (en relación al dominio técnico, a las herramientas empleadas, al hábito)

se expondrán dos casos que enriquecen la exposición del perfeccionamiento, esto pues, no es en los talleres donde surge el interés por la artesanía, pues éste ya viene dado por el arraigamiento en las costumbres y faenas tradicionales del campo.

²³ Quien fuera uno de los personajes más respetados en la memoria de la gente de San Fabián. Este artesano luego de perfeccionarse en los talleres de la Escuela de Bellas Artes en Santiago, regresa a su tierra natal incentivando la cultura campesina, a través de la conformación de un conjunto folklórico y expresando en su arte de tallar madera representaciones del cotidiano rural: arriero con sus animales, el errante con su perro, la señora tomando mate a la orilla del brasero, al campesino haciendo caca, etc.

3. Organizaciones Sociales

Fragmento 11. Artesana, Chillán; Textil

A la hablante se le pregunta el modo en que decidió ser artesana; lo que sigue es el análisis de tres segmentos, uno, en el que se expresa el argumento central, y los otros dos, con el fin de profundizar.

Para facilitar la exposición del análisis, se reconocen dos momentos, el primero (normal) refiere al sentido mismo del segmento, mientras que el segundo (subrayado) al contexto en el que emerge.

“Porque en el espacio, en el espacio que yo me, me movía en la juventud era, era súper creativo el espacio. Era mucho de organización, mucho de, de grupo, las organizaciones sociales eran predominantes en el tiempo de la dictadura, entonces, ahí habían muchos espacios culturales, muchos, entonces, yo siempre estuve con mis hermanos como participando, pero, súper activo, y dirigiendo muchos de esos grupos, entonces, era como poner al servicio lo que tú sabías hacer, y qué era lo que yo mejor sabía a hacer... la artesanía, entonces, siempre estuvo vinculado con eso”

Porque en el espacio, en el espacio que yo me, me movía en la juventud era, era súper creativo el espacio: de primeras, la hablante refiere al “*espacio*”, luego, a su desplazamiento individual en éste: existe una identificación con un modo de ser que es dinámico, está en movimiento. La transitividad por el espacio, así como la comunidad que la delimita e identifica, devienen de la creatividad que en dicho lugar se cultiva.

Era mucho de organización, mucho de, de grupo, las organizaciones sociales eran predominantes en el tiempo de la dictadura, entonces, ahí habían muchos espacios culturales, muchos, entonces, yo siempre estuve con mis hermanos como participando, pero, súper activo, y dirigiendo muchos de esos grupos: este sub-segmento cimienta el carácter creativo del espacio en el que la hablante se mueve: parte afirmando que su “juventud” “*era mucho de organización, mucho de, de grupo*”, para luego situar la época a la cual refiere, “*el tiempo de la dictadura*”. Ya explicitado el contexto histórico, el tema se

vuelca hacia la comunidad que participaba en estos “*espacios culturales*”, y en más la cercanía entre estos lugares y el núcleo familiar, que es remarcada por la hablante: “*yo siempre estuve con mis hermanos como participando, pero, súper activo, y dirigiendo muchos de esos grupos*”. A su vez, la familiaridad con los espacios también responde a una consciencia social compartida (tanto en las organizaciones como en la familia), y que en otro momento de la entrevista la artesana grafica así: “*Habían tantas necesidades básicas, en la gente, pobreza, miseria en relación... Hoy día dicen pobreza, pero en ese tiempo era miseria, una cosa bien extrema*”.

Entonces, era como poner al servicio lo que tú sabías hacer, y qué era lo que yo mejor sabía a hacer... la artesanía, entonces, siempre estuvo vinculado con eso: aquí se vuelve al primer momento, que terminó en “*era súper creativo el espacio*” que es retomado por el “*entonces*”. Dicho esto, el tema de la creatividad tiene que ver con lo compartido (la consciencia social) que es lo mismo que decir “*poner al servicio lo que tú sabías hacer*”; el sentido mismo que posee la artesanía para la hablante se justifica en su experiencia en las organizaciones sociales en tiempo de dictadura: solidaridad y creatividad²⁴ se encuentran (y comparten) en estos espacios.

Respecto a las organizaciones sociales, se expone el siguiente segmento para analizar:

Si, como organizaciones sociales, aquí, en la población... en el alero de la iglesia, como era todo en aquellos tiempos. Cachai, cuando tenía un cura que, te caía un cura de los buenos... eh, había mucho trabajo social:

Cabe destacar la trascendencia que le otorga la hablante a la figura de la iglesia como medio para la organización entre los pobladores, ahora, este protagonismo es conflictivo,

²⁴ A continuación se expone un fragmento de un artículo de don Fidel Sepúlveda, esteta nacional que tuvo una gran trayectoria como director del Instituto de Estética de la Universidad Católica; el título al que remite la siguiente cita es **Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección**: “*Un plan efectivo de descentralización y regionalización debe considerar y potenciar las organizaciones de artesanos como núcleos irradiadores de creatividad, solidaridad y sentido de pertenencia*” (Sepúlveda Llanos, 2010, pág. 126)

pues, la cuestión política transversal a la dictadura deja entrever que te podía caer un cura malo o “*de los buenos*”: son estos y no los otros los que incentivaban la organización y solidaridad en las poblaciones.

Este tercer segmento, vuelve al tema de la transitividad en el espacio (de organización y familiar):

Después no había que pensar en nada, era lo que tenía que hacer, de, de hacerme artesana y de, y de recorrer el país. Como es hasta el día de hoy: ferias, ferias, ferias... en ferias por todos lados:

Los valores que entregan una experiencia creativa, participativa y solidaria, también como aprendizajes, definieron la dirección que la hablante tomó cuando decidió qué hacer con su vida. En “*después no había que pensar en nada, era lo que tenía que hacer*” se expresa una reflexión profunda sobre la pregunta por el ser (presente tácitamente) y que se articula en base al empoderamiento en el hacer, que es igual a decir “yo soy lo que hago”²⁵. Transitar por el espacio creativo se refleja en “*hacerme artesana*” y “*recorrer ferias*”, es decir, en el viaje que “*hasta el día de hoy*” la hablante realiza, a través de ferias “*por todos lados*”.

Desde otra vereda, se expondrá un fragmento también situado en la época de dictadura, pero desde la posición de una organización institucional que estaba precedida por la Junta Militar.

Fragmento 12. Artesano, San Fabián; Tallado en Madera

En este caso el hablante describe el momento en el que ingreso en la Escuela Nacional de Artesanos (en Santiago), fundada por CEMA Chile, y que tal como sostendrá este artesano,

²⁵ Situado en el tema de la creatividad, la reflexión que la artesana deja es la misma sentida al leer **Las crónicas del forastero**, de Jorge Teillier, cuando refiere a la figura del poeta, y que viene al caso porque se funda en el mismo principio de colectividad: “*Se es o no se es poeta, y allí no caben nacionalidades. Más aún, creo que es un signo de madurez no preguntarse ya “qué es lo chileno”. Las personas adultas no se preguntan quién son, sino cómo van a actuar. También las colectividades adultas, me parece*” (Teillier, 2012, pág. 13)

estaba a cargo de “*doña Lucia Iriarte de Pinochet*”. El contexto de ingreso es por contactos, en ese tiempo el artesano no superaba los catorce años, por lo que aún estaba en la escuela, sin embargo, dadas sus cualidades era inevitable no apoyarlo (familia y escuela).

“No era el mejor alumno, el excelente, porque era exigente el curso. Pero, en lo posible, trataba de no echarme un ramo, si me echaba un ramo me iba a echar lo que estaba aprendiendo. Entonces, ahí egresé con un título, de Maestro Artesano (YO: a los quince años más menos) no, yo tenía, sí, como dieciséis... y, el nivel era artesanía tradicional, pero ya conocía, podía hacer una figura humana en volumen, a menor escala, porque ahí no se trabajaba a escala grande...”

Dentro de lo que significa la educación formal, el aprendizaje que se obtiene es en función a la planificación y sistematización de los saberes, tanto prácticos como teóricos, sean estos los valores que reconoce el hablante cuando se sitúa en la Escuela de Artesanos: “*no era el mejor alumno, el excelente, porque era exigente el curso*”. Empero, la posición del niño es honesta, esto es, dado que no podría ser el mejor del curso “*trataba de no echarme un ramo, si me echaba un ramo me iba a echar lo que estaba aprendiendo*”; de otro modo, las exigencias del hablante se conforman en la relación entre “responsabilidad” y “aprendizaje”: dinámica que garantizó su título como “*Maestro Artesano*” con nivel de “*artesanía tradicional*” (responsabilidad) y como conocedor de nuevas técnicas que perfeccionaron su dominio técnico y estético, pues ya “*podía hacer una figura humana en volumen*” (aprendizaje).

II. Oficio

La dimensión “oficio” se conforma por las sub-dimensiones “tiempo” y “trabajo”, cuya reciprocidad es incuestionable. Sin embargo, la exposición del análisis busca diferenciarlas situando al hablante como medio para distinguir entre lo que está fuera y dentro del oficio. De otro modo, con “tiempo” (y las categorías “esporádico” y “completo”) se reconoce la posición del entorno natural y social que dan sentido al quehacer, mientras que con “trabajo” se alude al quehacer mismo: las categorías “dominio técnico” y “sello” refieren a la personalidad del artesano, así como a la dedicación, que es un valor adquirido por la

costumbre; a través de “paisaje” se intenta visualizar la relación entre tiempo y trabajo, para dar cuenta de los gustos y sentimientos que emergen cuando se elige ser independiente.

A. Tiempo

El “tiempo”, históricamente, ha organizado la vida en el campo, basta pensar en los ciclos agrarios o en las celebraciones populares para ratificar la importancia de esta dimensión. A diferencia de lo que pasa en la ciudad, al ritmo campesino le es intrínseco el medio natural: basta sólo recordar la imagen del gallo en la mañana, o el filoso estruendo del hacha cortando la leña para asentar este hecho. Por lo mismo, “esporádico” y “completo” son formas de situar al artesano respecto a la continuidad en su oficio.

1. Esporádico

Fragmento 13. Artesana, Fundo Los Copihues, San Fabián; Textil

El siguiente análisis consta de dos partes, la primera (normal) caracteriza los tiempos de trabajo, y la segunda (subrayada) lo que la hablante siente sobre su trabajo.

“Todo el año, o sea, no todo el año, porque yo como trabajo de temporera, trabajo de noviembre empiezo a trabajar hasta fines de febrero. Y de ahí, de marzo ya retomo el trabajo otra vez, de nuevo, hilando, y ya cuando tengo preparado las lanas, los hilos, ya me pongo a tejer.(...) Sí, pero se siente tan bien trabajando uno las lanas (YO: ¿sí?) yo a veces en el trabajo, yo ahora ya estoy echando de menos el trabajo pa, y me voy a salir si dios quiere el viernes, el otro viernes me voy a salir del trabajo allá, pa empezar esto de la casa (YO: le gusta) sí, me gusta, me gusta mucho, yo agarrando hilar, yo po, oiga, apenas me almuerzo, hago mi cama y todo el día hilar, hilar (se ríe)”

Todo el año, o sea, no todo el año, porque yo como trabajo de temporera, trabajo de noviembre empiezo a trabajar hasta fines de febrero. Y de ahí, de marzo ya retorno el trabajo otra vez, de nuevo, hilando, y ya cuando tengo preparado las lanas, los hilos,

ya me pongo a tejer: dentro de las actividades del campo, la de “temporero” es una de las más realizadas en la actualidad, como respuesta a la modernización del “*agro*” chileno que trajo consigo la capitalización de los territorios rurales. Ahora, fuera del tema industrial y el “*cálculo*” (Ibáñez, 1997), la calendarización de las actividades en función de las estaciones del año es una costumbre de la gente rural, así, la organización del trabajo está sujeto a dicha lógica; de otro modo, “*en lo que es la, la artesanía de tipo rural, eh, la gente no vive de la artesanía, la gente vive de un ecosistema completo*”²⁶

Sí, pero se siente tan bien trabajando uno las lanas (YO: ¿sí?) yo a veces en el trabajo, yo ahora ya estoy echando de menos el trabajo pa, y me voy a salir si dios quiere el viernes, el otro viernes me voy a salir del trabajo allá, pa empezar esto de la casa (YO: le gusta) sí, me gusta, me gusta mucho, yo agarrando hilar, yo po, oiga, apenas me almuerzo, hago mi cama y todo el día hilar, hilar (se ríe): a propósito de la idea de “*ecosistema completo*”, la disposición hacia el trabajo viene dado por costumbre, es decir, para quien tiene el hábito del campo antiguo, trabajar en el verano en las cosechas y el resto del año en las faenas domésticas resulta ser algo cotidiano. En este caso, la hablante se refiere al trabajo con lanas como un “bienestar”, que está por sobre el trabajo de temporera, en más, en “*ya estoy echando de menos el trabajo*” existen sentimientos involucrados con el oficio, que responden al hábito que la costumbre genera, el gusto (del quehacer): “*yo agarrando hilar, yo po, oiga, apenas me almuerzo, hago mi cama y todo el día hilar, hilar (se ríe)*”

Fragmento 14. Artesano, San Nicolás; Chupallero

Claro, en el invierno produzco más yo, porque en el verano queda menos tiempo, es que yo por el tema del negocio trabajo menos, por ejemplo, en la mañana que anda menos movimiento, en el invierno cuando llueve hartito, anda

²⁶ Este comentario proviene de uno de los dirigentes de la Plataforma Nacional de Artesanos (PLANA), en el contexto de lo que fue la “18° Feria del Folclor de Huilquilemu”, realizada en Talca y organizada por la Universidad Católica del Maule. La asistencia a esta feria responde a la invitación de una artesana de Chillán, quien iría a exponer y vender sus productos.

menos gente, y ahí aprovecho de, de, de coser, pero no soy un gran productor, no trabajo en pura chupalla... tiempo atrás trabajaba en chupalla, pero ahora ya no.

En relación a la modernización del campo chileno, es un hecho que los cambios en el uso del territorio geográfico trajeron consecuencias al modo de vida rural; la afirmación de que el artesano rural vive de un “*ecosistema completo*” alude también a las costumbres y tradiciones, mas es el entorno natural el que provee y da sentido a estos quehaceres. Valga decir, que en el sector de San Nicolás – Ninhue existe un número considerable de chupalleros, en su gran mayoría todos provenientes de Ninhue y que, primero emigraron por una búsqueda de mejoras materiales para la vida, “*porque era un lugar muy difícil... tipo invierno, se complicaba la cosa pa allá, pa trabajar, que no había luz tampoco*”, y luego por el hostigamiento de los inversionistas forestales que “*te obligaban a vender, porque te veía rodeado de bosque y fueron absorbiendo*” (ambas citas corresponden a otros momentos de la conversación con el hablante)

Lo anterior viene a contextualizar el análisis de este fragmento, en más porque en este caso el tiempo dedicado al oficio no está condicionado por las actividades agrarias, sino por el “*tema del negocio*”. De todos modos, siguen siendo las estaciones del año las que rigen y organizan el trabajo, “*porque en el verano queda menos tiempo... [y] en el invierno cuando llueve harto anda menos gente*”. El hablante plantea que es con el “*negocio*” que satisface las necesidades materiales, pues es un trabajo familiar²⁷, mientras que el trabajo en chupallas es de baja producción, apelando por sobre todo a la costumbre: “*me gusta, porque me relaja y, yo creo que nunca lo voy a dejar*” (otro momento de la conversación)

²⁷ El taller de este artesano colindaba con su almacén, que era atendido por la familia.

2. Completo

Fragmento 15. Artesano, Mercado de Chillán; Talabartería

Eh, ese es el rubro, viste, esto es constancia, si no tienes constancia tai cloteado. Fíjate que constancia, y hay que tener... perseverancia compadre sino estai cloteado, y tener una paciencia, si no tení paciencia estay cagao, porque imagínate yo estoy todo el día encerrado aquí, yo solamente voy a almorzar y me vengo, pero yo estoy todo el día aquí, incluso este año hasta el día domingo, pa poder mantener al día las pegas

Cuando el trabajo en artesanía es de tiempo completo, es la organización del tiempo lo que entra en juego, pues, la producción debe ser constante. En este caso, el hablante refiere a los valores intrínsecos al “*rubro*” (tiene que ver con la idea de “título”) sin los cuales estás “*cloteado*” (modismo chileno como expresión de colapso o muerte), estos son: la “*constancia*”, la “*perseverancia*” y la “*paciencia*”. De igual modo, es difícil concebir este modo de trabajo sin la existencia del taller, entonces, cuando el hablante dice “*porque imagínate yo estoy todo el día encerrado aquí*” delimita el espacio. Sin embargo, las exigencias tienen que ver con cumplir a los clientes, a fin de “*poder mantener al día las pegas*” y no perder la confianza que para este caso es lo esencial en el *negocio*.

Fragmento 16. Artesano, Sector Culenar-Tijeras, Coihueco; Mimbres

A mí, o sea, pa mí, todo el trabajo que me llegue no más po, sí, todo el trabajo que me llegue me gusta igual po... pero, tiene, en esta cuestión estoy como enamorado del mimbres yo, sí, me levanto y si no trabajo no estoy tranquilo, si tengo que venir a trabajar aquí ... aunque el tiempo a veces, chuta, pal año me dice, respeto sí el año nuevo, el año nuevo salgo ahí, estuve con la familia, y el hijo, qué va a trabajar tanto, me dijo, salgamos no más le digo yo, total no hay problema.

Aparte de la organización del tiempo, también se involucran los sentimientos: la costumbre de trabajar el mimbre, para el hablante, es más que el quehacer material, también debe ser considerada la necesidad espiritual, develada en la consciencia que empezó “*con la inteligencia de esta cosa, del mimbre*” (extraído de otro momento de la conversación) De otro modo, existe una pertenencia por parte del hablante a su oficio; el arraigo queda expresado en “*estoy como enamorado del mimbre yo, sí, me levanto y si no trabajo no estoy tranquilo*”. Al igual que en el fragmento anterior, el problema del tiempo no tiene que ver con querer evadir el trabajo, todo lo contrario, la intranquilidad es por no trabajar; es tal la pertenencia que el hablante señala que si no fuera por la familia, hasta los años nuevos trabajaría: “*salgamos no más le digo yo, total no hay problema*”.

B. Trabajo

Se dice que el “trabajo” dignifica, razón suficiente como para sostener que en las artesanías dicha afirmación es incuestionable. En la costumbre del trabajo manual, en el oficio, se encuentra el privilegio de vincular el quehacer corporal con el intelectual, esto pues, lo que se cultiva en la práctica es la creatividad. Las tres categorías van explicitando, progresivamente, el paso de un momento a otro, así como los momentos en que ambos quehaceres dialogan: en el “dominio técnico” está el gusto, en el “sello” la sensibilidad, y en el “paisaje” el equilibrio entre las dos primeras.

1. Dominio Técnico

Fragmento 17. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

Este fragmento se constituye por dos momentos, el primero (normal) refiere a la incorporación de nuevas tecnologías al trabajo con la greda; el otro segmento (subrayado) caracteriza la técnica.

“Nosotros estamos incorporando esto, que ya no es tanto de estar sobando la greda (refiere a unos tarros con una malla que utilizan para ir filtrando la greda), que estar sacando las impurezas (...) es más práctico esto, eh, igual, primitivo, porque podría

existir una técnica que le simplificara el trabajo, pero sin embargo igual po, para nosotros nos permite asegurar en parte que, ya, si va a pasar un accidente a la pieza no va a ser por, eh, impureza, no va a ser porque quedo cascajo, una raíz, una semilla... entonces, son partes que uno va incorporando al trabajo, y lo va simplificando, sin tener que cambiar drásticamente lo que es la tradición po.”

Nosotros estamos incorporando esto, que ya no es tanto de estar sobando la greda, que estar sacando las impurezas (...) es más práctico esto: la tecnología incorporada es un tarro con una malla de alambre (desmontable) que sirve para filtrar la greda a fin de sacar “*las impurezas*”; esta herramienta es de confección casera, emerge de la necesidad de maximizar el tiempo de producción, así como de aligerar la carga del trabajo: “*estar sobando la greda*” es el modo “natural” de trabajo con la materia prima, labor que exige mucho tiempo. La incorporación del “tarro con malla” facilita la tarea, “*es más práctico*” y, además, evidencia la creatividad compartida por las artesanas, pues la innovación tecnológica procede desde ellas mismas, recurriendo a elementos cotidianos que no implican mayor gasto (eficiencia).

Eh, igual, primitivo, porque podría existir una técnica que le simplificara el trabajo, pero sin embargo igual po, para nosotros nos permite asegurar en parte que, ya, si va a pasar un accidente a la pieza no va a ser por, eh, impureza, no va a ser porque quedo cascajo, una raíz, una semilla: en relación a la nueva tecnología, la hablante ahora refiere a la precariedad como condición del proceso creativo: “*primitivo*” tiene que ver con lo “elemental”, empero, en el contexto en que se emplea también refiere a la carencia de recursos. En lo material, la falta de medios es compensada por la mano de obra, así, la innovación tecnológica da cuenta del poder de invención, pero también del desconocimiento o ninguneo de dicho potencial por causa de la precariedad que cimienta el proceso creativo; lo anterior se desprende de “*podría existir una técnica que le simplificara el trabajo*”, en donde “*podría ser*” parece ignorar (o negar) lo que el “tarro con malla” permite, esto es, “simplificar el trabajo”. Ahora, el no-lugar²⁸ de aquella técnica, su

²⁸ Sirva como referencia para situar este no lugar (así como preguntándose ¿dónde yace aquella técnica?) el tema de la identidad chilena desde la reflexión de Fidel Sepúlveda “*Esta el que se encubre hacia abajo, se*

inexistencia, es compensada por la eficiencia de la herramienta, que “*permite asegurar en parte*” la calidad del objeto, y que queda expresado en “*pero sin embargo igual po*”, como diciendo “pero igual no más po”

Entonces, son partes que uno va incorporando al trabajo, y lo va simplificando, sin tener que cambiar drásticamente lo que es la tradición po: el uso del “tarro con malla” si bien es “*primitivo*” no cambia “*drásticamente lo que es la tradición po*”. En el discurso de la artesana se aprecia la tensión que genera el tiempo global contemporáneo (contrario a lo primitivo): ante las innegables mejoras materiales y tecnológicas que han traído los tiempos actuales, la incorporación de técnicas más modernas pareciera ser una exigencia; la añoranza de la hablante tiene que ver con lo irresoluble que es para la tradición la incorporación de nuevas tecnologías, pero ¿por qué las artesanas no introducen nuevas tecnologías? En lo concreto, no se ignora lo que el “tarro con malla” permite, más bien se asume que los cambios en la tradición devienen de su propia identidad (su dinámica) y que la ausencia de lo “novedoso” (contrario a primitivo), es una decisión que se toma por lo drástico que llegan a ser los procesos de modernización. Sirva como ejemplo la comparación con el caso de Pomaire, localidad cercana a Santiago, conocida por el trabajo en greda: “*no es como ellos que, después, con el torno la emparejan y después así mismo la secan y la meten a los hornos, y también le están exigiendo hornos eléctricos por la contaminación, nada de horno a leña, y no es, y nosotros lo metimos directo al fuego, lo sacamos pero al rojo, al rojo vivo del fuego, y ahí lo pasamos por guano de caballo molido y le da el color negro, no como ellos que ¿cree que va a cocerse, eh, una cosa que es, que es barro, se va a cocer bien en un horno eléctrico? No po*” (extracto de la entrevista a otra locera de Quinchamalí)

sub-estima, se <<ningunea>>, registra la diferencia como inferioridad. No se autoriza a ser. Acepta ser ninguno. Y está el que se encubre hacia arriba, se exalta, se desborda a través de la máscara, el disfraz, el coturno. Se autoriza a ser lo que no es, asumiendo el expediente del <<arribismo>>. En medio de ambos, en la tierra de nadie de la ambigüedad, el mestizo nace y crece en la inseguridad que da la experiencia de no asumir la identidad” (Sepúlveda Llanos, 1994, pág. 16)

Fragmento 18. Artesana, Fundo El Copihue, San Fabián; Textil

También tiño. Tiño con árboles naturales no más, no con polvo... no me gusta teñir con, con anilina, así, porque eso se destiñe todo después (YO: se destiñe todo...) sí, y el natural no, porque el natural usted aunque le eche agua hervida, no, no se destiñe

En relación a los cambios drásticos y la calidad del objeto artesanal, este fragmento refiere al uso de elementos naturales o industriales para la técnica del teñido. Existe un modo natural de extracción de pigmentos que al impregnarse²⁹ en la lana permite distintas tonalidades, dirá en otro momento la hablante que “*amarillo tiño con quila negra, el café con cáscaras de guano y el plomo con cáscaras de liñe (...) y el negro con quintral*”. La pertenencia al entorno natural es indiscutida, al punto que bajo dicha condición el poder de invención, la creatividad, se expresa respetando la dinámica propia a las costumbres y la tradición del campo, ritmo que proviene del “*ecosistema completo*”. Valga preguntarse, entonces, por el contexto de inserción de tecnologías y se distinguirán, unas que provienen de las mismas necesidades de la técnica manual, de otras que provendrán de las necesidades industriales; sea la precariedad de las primeras consecuencia de las exigencias de las segundas.

2. Sello

Fragmento 19. Artesana, Chillán; Textil

Para facilitar el análisis de este fragmento, se distinguen dos partes: en la primera (normal), la hablante refiere al desarrollo personal que por medio del quehacer

²⁹ La “fijación” del color es fundamental para la calidad de los objetos artesanales, esto pues según el tipo de adherente que utiliza, natural o sintético, dependerá la duración del color en la lana –cuántas lavadas durará-. A propósito de los elementos naturales, una artesana de Chillán comenta que su madre teñía fijando el color con sal, y que adentrándose más en la temática, también se lograba con amoníaco que era extraído de la orina de la familia: luego de acumular el *pichí*, lo dejaban ventilando, “*con una semana, siete, diez días, usted macerando, junta en el tiempo, tení amoníaco puro ahí*”.

artesanal se logra, mientras que en el segundo (subrayado) valora el trabajo de artesano (como *pega* común)

“Pero ahí van saliendo tus cosas, pero hay como un punto, como de equilibrio que tú te das cuenta de que de ti te están aflorando otras cosas, y yo creo que ahí está lo finito de, de darte cuenta (...) Es como toda la persona, la emoción, cachai, todo lo que tiene que ver con ese ser, está expresado en eso, entonces, tener una pega que te haga aflorar todo eso, ¿es o no un privilegio? Sí, o sea, qué otra pega... te podría dar como el privilegio de que tú puedes poner realmente ahí lo que quieres poner, y, y, y por eso la gente, las mujeres dicen: no supe cómo pasó el tiempo.”

Pero ahí van saliendo tus cosas, pero hay como un punto, como de equilibrio que tú te das cuenta de que de ti te están aflorando otras cosas, y yo creo que ahí está lo finito de, de darte cuenta: en relación al oficio aprendido, la hablante refiere a lo que particulariza su trabajo, aquello que la diferencia como creadora y productora de artesanías: se distinguen dos órdenes de cosas, unas que “*van saliendo*” y otras que “*de ti te están aflorando*”. Las cosas que “salen” provienen del aprendizaje técnico que el tiempo dedicado provee, mientras que las que “afloran” emergen en el acto “*de darte cuenta*”; la hablante alude al momento en que toma consciencia, como “*punto de equilibrio*”, de su persona y su quehacer: con esta reflexión la artesana identifica su posición respecto al hacer, así, la distinción tiene que ver con ser consciente de su potencial creativo, que no es más que “el aprovechamiento de nuestro único lugar” (Bajtín, 1999)

Es como toda la persona, la emoción, cachai, todo lo que tiene que ver con ese ser, está expresado en eso: valga decir, que no es en el objeto donde la hablante reconoce la diferencia, sino que en su “*persona*” pues “*ahí está lo finito*”; de otro modo, a través del objeto, en su expresión, es posible reconocer “*la emoción*” del “*ser*”. El modismo “*cachai*”, (que refiere al entendimiento y la comprensión), media la profundidad del decir de la artesana, de modo familiar, como restándole densidad a la relación entre las emociones, el ser y la expresión.

Entonces, tener una pega que te haga aflorar todo eso, ¿es o no un privilegio? Sí, o sea, qué otra pega... te podría dar como el privilegio de que tú puedes poner realmente ahí lo que quieres poner: la artesanía tiene la característica de ser una “pega” que en su práctica otorga el “privilegio” de crear libremente: es un trabajo autónomo, independiente, en el que los objetos artesanales son la expresión “real” de la identidad de sus productores, ya sea por el imaginario que evocan o por la función³⁰ a la que responde el producto.

Y, y, y por eso la gente, las mujeres dicen: no supe cómo pasó el tiempo: el grado de libertad que caracteriza a la creación artesanal, permite que el quehacer se disfrute, al punto de perder la noción temporal. Esta “*emoción*” es compartida, no proviene de la figura del genio, que es igual a decir que lo genuino es común al oficio, que es dedicación. La artesana refiere al habla común de la “*gente*” que trabaja la lana, en este caso, mujeres que comparten el mismo sentimiento respecto al quehacer: “*no supe cómo pasó el tiempo*” es el decir compartido, dando cuenta del ritmo particular en el que la técnica manual se emplea (desde que se trasquilan las ovejas hasta que el tejido está terminado).

Fragmento 20. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

Claro, porque toda la gente puede hacer aquí, todas las artesanas pueden hacer guitarreras, pero a todas no les va a quedar igual. Igual que, que el sello de cada artesana es el dibujo porque, eh, yo si veo en una revista veo, qué se yo, una guitarrera, yo digo esta, eh, (YO: la hizo tal persona...), eh, claro, la hice yo porque, por el... por el dibujo que le hace uno y... y así el cabrito, hay figuras que conoce más por el dibujo porque guitarrera hacen hartas y, y, y son

³⁰ En Chile, se reconocen por lo menos tres tipos de funciones: la utilitaria, que tiene que ver con el uso frecuente, puede ser un chaleco como la montura de un caballo; la decorativa, que son objetos no utilitarios, que sirven como adornos (no se descarta que hallan quienes vean en un chaleco o una montura, objetos decorativos; para el caso, sin embargo, se dirá que ello dependerá del uso que se le dé al objeto); y por último, los ceremoniales, que responden a las necesidades espirituales de las culturas, por ejemplo, un santo tallado o los atuendos que utiliza *machi* en sus cultos.

todas diferentes, igual que los chanchos, es diferente una, de una persona a otra; pero hay personas que sí hacen, eh, piezas exclusivas que no la hacen otras personas.

Este fragmento expresa de manera objetual el tema de la identidad de los productores, esto pues, el imaginario compartido tiene tanto que ver con el grupo como con las personas que lo componen. En su particularidad, cada artesano tendrá su modo de expresar el imaginario compartido: en el caso de las loceras de Quinchamalí, existe producción decorativa (chanchito de tres patas, una guitarrera) y utilitaria (vasos, platos, etc.), cuyos motivos (formas) son similares, refieren a un genérico, más la diferencia siempre estará en el “*sello*” personal: “*todas las artesananas pueden hacer guitarreras, pero a todas no les va a quedar igual*”. Entonces, el “*sello*” proviene de la mano³¹, que en este caso se identifica con el “*dibujo*”, y que responde al dominio técnico, sin embargo, habrán quienes además “*hacen, eh, piezas exclusivas que no la hacen otras personas*”: que es más que lo técnico, pues deviene de la sensibilidad que los cultores (maestros) poseen, y que es propia al modo particular de sus vidas.

Por lo visto, el “*sello*” se explica *en* la técnica manual y *con* los sentimientos. Los siguientes fragmentos buscan esclarecer aún más el tema.

Fragmento 21. Artesano, San Fabián; Tallado en Madera

**Y todo lo que tú sientes, lo entregas en la figura, tú estai metido en eso... tienes un momento de rabieta y empezai a darle, y echai hasta chuchas si querí, en la figura, o si hay momentos, no sé po, de angustia, de pena, de alegría, de todo, y todo queda allí. Porque estai metío ahí... (YO: la sensibilidad, lo emocional...)
Claro, y, y es una cuestión de sentimiento cuando tú reflejas un rostro en una**

³¹ Esta expresión rememora alguna conversación que sostuve con otra locera en la que hago alusión al pan, sosteniendo que aun teniendo los mismos ingredientes para la masa, y utilizando los mismos medios, el sabor del pan dependerá de la *hechura*.

figura, eh, no sé, hay algo de sentimiento, tu espiritualidad de cierto modo queda ahí, como uno quisiera que fuera, esa es la idea.

Lo que en su momento se entendió como “perdida de la noción temporal”, ahora, adquiere mayor sentido con “*tú estai metido en eso*”: el cultor se introduce en un proceso en el que su ser se personaliza en el hacer, pues, la transmutación de la materia prima en –luego- artesanía, también implica una transformación de la persona (su crecimiento), que deviene en consciencia y empoderamiento. En el quehacer cotidiano “*lo que tú sientes, lo entregas en la figura*”, sea cual sea el estado anímico: el sentimiento (como saber y sabor) se transmite: sea ésta la mayor expresión de la identidad del cultor artesanal. Por consiguiente, a través del “*sello*” es posible reconocer el “*punto de equilibrio*” entre lo espiritual y lo material (entre el ser y el hacer), y que queda “reflejado” en el sentido de la obra artesanal, que es creación artística común a la gente³²

Fragmento 22. Artesano, Cárcel de Chillán; Artesanía en Madera

Correcto, pero aún más, la artesanía la hago de corazón, porque yo lo que hago, y cómo lo hago, me perfecciono, lo hago de corazón, detallista, si algo me queda mal, lo perfecciono, porque es bonito, tenía que ponerle empeño, que sea no a media, que sea bonito, y no tengai, y nadie te diga, puta, quedó fome, siempre ponerle el cien por ciento.

En tanto que creación artística común a la gente, la artesanía pertenece al “*corazón*” del pueblo y se expresa como “*habilidad universal de las manos*” (Lago, 1971); así mismo, a partir del “*sello*” se puede reconocer y validar el modo de aprendizaje cimentado en la dedicación, en el perfeccionamiento, en el “*ponerle empeño*”: todos valores que cultivados al “*cien por ciento*” embellecen el objeto. Con respecto a la idea de pueblo, el tema de las condiciones materiales de existencia justifica, en varios casos, la dedición de trabajar en la artesanía; de igual modo, la precariedad (como condición del proceso creativo) que

³² “*La artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos y de ahí que sean tan difícil desprendernos de ella. Es como echar un amigo a la calle*” (Paz, 1997)

circunda a la técnica manual devalúa el peso que tiene el consumo industrial en esta época. Con todo, la artesanía cuando es producida “*por sectores subalternos*” (Escobar, 2008) expresa estéticamente las necesidades materiales y espirituales que están ajustadas “*al modo de sentir-comprender de la comunidad*” (Sepúlveda Llanos, 2010, pág. 125)

3. Paisaje

Fragmento 23. Artesana, San Fabián; Textil

“A mí lo que más me gusta son los paisajes. Y flores. Es lo que hago. (YO: y por qué... cree usted...) Sí, se me ocurre, porque yo tengo la, la, la, cómo se llama, la, no sé, la visión o la, tengo mi mente, y todo el paisaje lo tengo acá, en San Fabián. *He conocido de chica los campos, las ovejas, los cerros, y qué se yo, todas esas cosas me llaman la atención y me quedan grabados, yo lo hago sin, sin mirar lo que puedo hacer, ¿me entiende? (...)* Entonces, eso, yo veo la naturaleza; por ejemplo, yo voy en un prado, yo voy en un camino donde veo un prado, mira, tengo la visión de todos los montoncitos de, de, de pasto que hay, unos bien verdes, y para allá seco, más allá un poco de tierra, más allá un color amarillo... eh, en otro un verde oscuro, y veo todos los colores así. Yo los veo en todas partes. Yo le puedo dibujar, así, sin mirar, porque lo, lo veo (se ríe) veo la naturaleza, me entiende. A mi me gusta mirar la naturaleza.”

A mí lo que más me gusta son los paisajes. Y flores. Es lo que hago (YO: y por qué... cree usted...) Sí, se me ocurre, porque yo tengo la, la, la, cómo se llama, la, no sé, la visión o la, tengo mi mente, y todo el paisaje lo tengo acá, en San Fabián: la hablante sostiene que hace lo que le gusta. Sin embargo, también diferencia al “gusto” de la “sensibilidad” como momentos de la creación artesanal: mientras el primero refiere a la costumbre (al empleo habitual de la técnica manual), el segundo, al significado del paisaje (como sentido del quehacer). Luego, tras la pregunta (por qué le gusta hacer lo que hace) la artesana busca definir el sentimiento que la insta a encontrar en “*los paisajes*” la razón de su práctica: la reflexión emerge como una “ocurrencia”, pues, la hablante halla en su

experiencia el decir; para lo cual debe transitar, dar vueltas en la palabra, en la verborrea que “*yo tengo la, la, la, cómo se llama, la, no sé*” expresa. La idea de paisaje es, antes que todo “*visión*”, después “*mente*”: la hablante se sitúa en relación al entorno, entonces, su posición se construye en base a la observación (como el niño que imita las acciones de los grandes), que a su vez responde a las costumbres que constituyen la identidad a la que pertenece. Por tanto, sea “*y todo el paisaje lo tengo acá, en San Fabián*” la expresión que delimita la relación de la artesana con su entorno, esto pues, reconoce en la memoria (propia a la mente) la capacidad de dar sentido a la observación (que primero fue instintiva, después direccionada por los hábitos), de igual modo, la idea de paisaje media entre la persona y el territorio (que es entorno natural y social).

He conocido de chica los campos, las ovejas, los cerros, y qué se yo, todas esas cosas me llaman la atención y me quedan grabados, yo lo hago sin, sin mirar lo que puedo hacer, ¿me entiende?: en este segmento, la hablante haya en su experiencia el decir sobre lo que hace, que tal como se había expuesto tiene que ver con el interés y la memoria, ambos procesos intrínsecos al aprendizaje experiencial, y que aluden a la niñez como un período en el que los sujetos van “conociendo” su entorno e identificándose en él. El sentimiento de pertenencia, el arraigo, en la hablante responde a “*los campos, las ovejas, los cerros, y qué se yo*”, de otro modo, en la artesana está interiorizado el paisaje al punto que “aflora” en ella como “*sello*”: esto es, el equilibrio entre el ser y el hacer, que no es más que la personalidad, “*lo finito*”, maestría reconocible en “*yo lo hago sin, sin mirar lo que puedo hacer, ¿me entiende?*”.

Entonces, eso, yo veo la naturaleza; por ejemplo, yo voy en un prado, yo voy en un camino donde veo un prado, mira, tengo la visión de todos los montoncitos de, de, de pasto que hay, unos bien verdes, y para allá seco, más allá un poco de tierra, más allá un color amarillo... eh, en otro un verde oscuro, y veo todos los colores así: la artesana sintetiza todo lo antes dicho sobre la personalidad con “*yo veo la naturaleza*”, esto pues, refiere al modo en que va “grabando” (método) la naturaleza, que no es sino su modo de ser: “*mira, tengo la visión de todos los montoncitos (...) unos bien verdes, y para allá seco*”, por medio de los colores la hablante refiere a la observación (mirar) e interpretación (pensar) que de la naturaleza hace. De este modo, “*y veo todos los colores*

así” sitúa la observación como el momento del que devienen las ideas de “paisaje”, “naturaleza” y “color”; como dirá otro artesano de San Fabián “*cuando uno vive en la naturaleza la conoce por la experiencia que va viviendo, como tú vas estando dentro de ella, como si tú estás en un río mucho tiempo, vas viendo cuando sube, cuando baja, el peligro que tiene*”: la posición del cultor rural está dentro de la naturaleza y, a la vez, “metido” en el oficio que es su medio de interpretación de ésta.

Yo le puedo dibujar, así, sin mirar, porque lo, lo veo (se ríe) veo la naturaleza, me entiende. A mí me gusta mirar la naturaleza: el oficio artesanal es medio de interpretación del paisaje, se aprende mirando (interés) y a través de las manos; más, cuando llega al punto de equilibrio, de pertenencia entre el entorno y el cultor (paisaje), “aflorea” la creatividad que es transmutación de la materia y enriquecimiento del espíritu, y más aún, expresión de la identidad compartida, de la cultura: “*en “La expresión americana”, Lezama Lima reafirma: lo único que crea cultura es el paisaje: ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno... Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre*” (Ortega, 2001, pág. 11)

Fragmento 24. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

Es que ahí viene la remembranza a lo que tú tienes en la mente, o a lo que tú quieres, quieres... quieres destacar, quieres, no sé po, darle un tributo, a los famosos jinetes, eh, las yuntas con las carretas, eso po, viste, que son cosas que ya no se ven cotidianamente, o sea, no se ven porque ya se han perdido, no hay gente que tenga carreta, no hay gente que tenga bueyes, eso ya está solamente en la retina, en el recordatorio de uno no más po (SG: si po) que uno lo puede plasmar en la greda, pero son situaciones que ya difícilmente se van a poder ver en vivo y en directo, porque no, no hay, se terminó ese período, el tiempo de la carreta, de los bueyes, eso ya terminó ya:

Por lo visto, la idea de “paisaje” tiene que ver con el entorno natural que a la vez también es social, pues refiere a la identidad compartida. A través de este fragmento, se retoma la

diferencia entre “gusto” y “sensibilidad”, como partes de la interpretación estética que los artesanos “reflejan” en sus creaciones. El “gusto” se constituye en el hábito de mirar y trabajar con las manos, en el quehacer cotidiano; la “sensibilidad”, en cambio, -ya se ha dicho- es más que el dominio técnico, tiene que ver con una búsqueda sentida (vivida) que se va sustentando en la consciencia sobre el “*punto de mira*” que se posee, por la costumbre de “*mirar la naturaleza*” o por la memoria, es decir, “*lo que tú tienes en la mente*” tras las experiencias vividas. En el contexto rural, la relación entre memoria y naturaleza se traduce en la “*remembranza*” de lo que el artesano “*quiere destacar*”, por ejemplo, “*los famosos jinetes, eh, las yuntas con las carretas*” o “*los pueblos originarios*”, “*los cerros, las ovejas*”, “*las chupallas*”, incluso, “*el tema religioso*”, etc. En seguida, la remembranza devela la mirada nostálgica³³ que con el paso del tiempo queda grabada en la memoria colectiva, y que “*son cosas que ya no se ven cotidianamente, o sea, no se ven porque ya se han perdido (...) eso ya está solamente en la retina, en el recordatorio de uno no más po*”. En definitiva, la “sensibilidad” del cultor artesanal lo sitúa entre lo que ya fue y lo nuevo, como un observador de la naturaleza y las costumbres, que siente “*la velocidad y omnipresencia del cambio*” (Canales, 2005), sabiendo que el período que rememora, “*el tiempo de la carreta, de los bueyes*” se está olvidando, o ya está terminado.

Fragmento 25. Artesano, San Fabián; Tallado en Madera

Eh, y en cuanto a lo que tú me preguntas sobre el tema natural que nos rodea, no me siento conforme, me gustaba San Fabián como era antes. Todavía hay partes que me gustan, eh, me gusta la naturaleza, así como yo conocí la naturaleza, yo, me gustaba harto caminar, salir al cerro, ahí, pero uno, uno

³³ Sirva como referencia el siguiente extracto, del texto “Pensar América” escrito por Eliana Ortega, en la introducción del libro “Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América”. Valga decir que el extracto es cita de un artículo llamado “La angustia de elegir”, escrito por Rosario Castellano: “*Pero la nostalgia no únicamente va a ser literaria. La nostalgia va a ser del paisaje, que fue desde que nacimos, la costumbre de nuestros ojos. De los modos peculiares de expresión y de comportamiento. De las fórmulas, gracias a las cuales, la relación humana se establece, se limita, se desborda o se suspende entre nosotros. Va a ser, en fin, la nostalgia por un estilo de vida que hemos abandonado, aunque sea transitoriamente, para adquirir otro o, al menos, para ensayarlo.*” (Ortega, 2001)

ahora sale, y lo que hace muchas veces es andar entre medio del bosque de pino y... te, no sé po, te da algo, una, una pena, no te dan ganas de seguir, porque te encierra, te sientes encerrado, y no es lo mismo que antes, aunque ande solo en un bosque nativo, donde te da vida (...) Al igual que, lo que va a pasar ahora con el tema del río, eh, no sé po, eso te da un poco de nostalgia, te da pena, porque hay muchas cosas que se van a terminar, naturales:

Deba aclararse, empero, que el reconocimiento de los cambios en el campo no significa aceptarlos tal cual como se producen. El tema de la remembranza, o la “*nostalgia*”, también puede devenir de la inconformidad del sujeto rural, apelando con ello a un discurso que valora lo pasado (visión tradicionalista) por sobre lo actual. De todos modos, la inconformidad es en relación a los cambios en el paisaje, así, cuando el hablante dice “*yo conocí la naturaleza*” también refiere a las costumbres y hábitos propios a ese tiempo pasado; el bosque actual “*de pino*”, por ejemplo, hace que el artesano se sienta con “*pena*”, pues, “*no te dan ganas de seguir, porque te encierra, te sientes encerrado, y no es lo mismo que antes*”. Además, está el “*tema del río*” Ñuble y las pretensiones de algunos inversionistas extranjeros sobre las posibilidades energéticas que el cauce y potencia del afluente brindan; el condicionamiento de la naturaleza no puede sino significar para el cultor artesanal el sentimiento de pérdida “*porque hay muchas cosas que se van a terminar, naturales*”.

Fragmento 26. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

Mira, eh, la celulosa entró aquí, a ver, en Quinchamalí hubo mucha protesta y toda la cosa, o sea el pueblo se unió en pro a que no se construyera, pero tú sabes que una hormiga nunca le va a ganar a un elefante, entonces, ni por mucho yo creo que se hubiera pitiado igual lo que venía se iba a hacer igual, fuera como fuera:

No está de más afirmar que tras la discusión sobre la modernización del campo trae consigo un tema netamente político. El tema de los recursos medioambientales, así como de la calidad de vida de las personas, son problemáticas que recientemente se han concientizado

como demandas sociales; de este modo la idea de paisaje, como instancia de “creación cultural” (en la que ser humano y naturaleza se funden) queda situado en territorio de nadie cuando las voces no son escuchadas: cuando la comunidad no es tomada en cuenta, es su ser el que muere junto con los bosques deforestados y los ríos secos, al igual que son sus costumbres y hábitos los que dejan de realizarse por falta de motivos para desarrollarlas. Por consiguiente, cuando la nostalgia y la pena se transforman en inconformidad la salida puede ser organizarse colectivamente, a modo de resistencia, o asentar la imagen de “*que una hormiga nunca le va a ganar a un elefante*” conformándose en el acto con las consecuencias desfavorables que arrastra el mito de la Modernidad³⁴.

III. Comercio

La dimensión “comercio” se conforma por las sub-dimensiones “cliente” y “alcance”, cuya relación da cuenta de los diferentes factores que deben tenerse en cuenta al momento de vender las artesanías para subsistir. El tema tiene que ver con las dificultades que tiene el artesano para distribuir los tiempos de producción y venta, sin que ello signifique un mayor desgaste o pérdidas; por lo mismo, la cuestión es compleja ya que entran en juego aspectos que van más allá del hecho de tener o no buen oficio. De este modo, “cliente” se constituye por tres categorías: “calidad” y “precio” ponen en cuestión la dignidad del trabajador, por la ignorancia de los valores que poseen los objetos artesanales: que aun siendo de calidad, muchas veces, son vendidos a bajo precio por falta de demanda. Por lo mismo, en “ser comerciante” se explicitan las tensiones con las que lidian los artesanos dadas las condiciones actuales del mercado nacional. A su vez, “alcance” da cuenta de la demanda, y del contexto en el cual se realiza la venta: las categorías “directo” e “intermediarios” diferencian entre aquellos clientes que buscan satisfacer una necesidad

³⁴ A fin de cuenta, la Modernidad, como proyecto que da sentido a lo social, refiere a un movimiento que instrumentaliza los sistemas de valores locales-particulares, sirviéndose de unos y desechando otros; su práctica, la *modernización*, auto-legitima la imposición de valores a través de “*el ejercicio de la política, dentro de un sistema formalmente democrático, escamoteando la diversidad de opciones bajo el pretexto de que las decisiones son fruto de opciones científicas o consecuencias de una ausencia de opción ligada al imperativo de adaptación técnica [industrial]*” (Neira, 2003)

personal y los que conciben la compra como un buen negocio. En relación a “ferias”, se vincula lo que refiere a un espacio de encuentro cultural con el comercio y sus exigencias.

A. Cliente

1. Calidad

Fragmento 27. Artesano, Mercado de Chillán; Talabartería

“Es que mira, es que ahora la gente que tiene este rubro no exige, porque no tiene idea, no es como el sistema antiguo que la gente, los viejitos antiguos, compadre, te decían, yo quiero una montura de estas condiciones, y si la cuestión no era así no te la llevaba... (CLIENTE: y quedaba ahí...) y quedaba ahí po socio. Ellos exigían, pagaban; ahora mismo, la misma gente antigua que está, que ya murió, apareciera ahora y ve la calidad de estas monturas que hay ahora aquí, los viejos te palmetean, los viejos te palmetean... porque ellos exigían sus cuestiones buenas”

Es que mira, es que ahora la gente que tiene este rubro no exige, porque no tiene idea, no es como el sistema antiguo que la gente, los viejitos antiguos, compadre, te decían, yo quiero una montura de estas condiciones, y si la cuestión no era así no te la llevaba (CLIENTE: y quedaba ahí...) y quedaba ahí po socio: el hablante diferencia entre dos épocas, una, en el que la gente “*no exige, porque no tiene idea*”, de otra, en la que la gente sabía lo que compraba: “*el sistema antiguo*” representa el período anterior a la industrialización del campo que significó, entre muchas cosas, la disminución del uso del caballo para fines agrícolas y de transporte: “*Ahora tú vas pal campo y los compadres tienen un poster pegado no más en la pared que es un caballo*”, dirá en otro momento el artesano. Con todo, la comparación se funda en que “*los viejitos de antiguos*” sabían lo que querían, por tanto exigían lo que pedían “*y si la cuestión no era así no te la llevaba*”.

Ellos exigían, pagaban; ahora mismo, la misma gente antigua que está, que ya murió, apareciera ahora y ve la calidad de estas monturas que hay ahora aquí, los viejos te palmetean, los viejos te palmetean... por ellos exigían sus cuestiones buenas: el

hablante diferencia entre los clientes “antiguos” y los de “ahora”, los primeros sabían lo que compraban, los segundos no. La “calidad” del trabajo artesanal, desde lo creativo y productivo, se explica en el oficio y dedicación (hacer), mientras que desde lo comercial, la seguridad del artesano se explica en el reconocimiento social: que refiere tanto al gusto y sensibilidad, la apreciación estética (que desde el cliente tiene que ver con su necesidad), como también, al respeto que el trabajador tiene con lo que hace, dirá en otro momento el hablante: “yo aprendí que cada cosa, cada material cumple una función, y cumple sus funciones como corresponde”. De este modo, el respeto tiene que ver con lo que fue “el sistema antiguo”, que es lo mismo que decir la escuela en la que me eduqué como artesano; en el “habla” está presente el modo de ser de la “gente antigua”, no solo la de los clientes, también la de los antiguos talabarteros³⁵. La imagen de “los viejos palmeteando” porque no le dan “sus cuestiones buenas”, da cuenta que la calidad de la artesanía también la del artesano, su oficio.

Fragmento 28. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

Pomaire está invadido por los chinos... entonces, la gente, claro, llega a Pomaire, eh, va una mamá, yo, que vaya con, con niñitos chicos y dice, ah, cómprame esa figurita, piensan que por el hecho de estar en Pomaire es losa de Pomaire, y no es así po, es losa china que tienen, ¡tremendos locales! Y al final, casi para allá, están los verdaderos artesanos, y estuvo aquí un viejito artesano que dijo, se ha echado mucho a perder la, la artesanía, señora, me dijo, en Pomaire, mire, le dije yo, yo fui a Pomaire el año pasado a conocer porque ¡tanto que hablan de Pomaire! Pero no es por, por apocarlos a ustedes, le dije yo, ni mucho menos, pero en realidad no hay comparación, porque ellos no hacen tantas variedades tampoco

³⁵ Dentro de la discusión sobre arte popular, es sabido que la talabartería es de procedencia hispánica. En Chile, esta artesanía tradicional es considerada como oficio industrial, pues responde a las necesidades que el uso del caballo han exigido desde tiempos ancestrales, en el contexto moro; ahora, valga mencionar que tanto el caballo como la talabartería tienen raíces moras, lo cual devela la trascendencia del oficio. (CNCA, Políticas de Fomento de las Artesanías 2010 - 2015, 2010)

Quinchamalí y Pomaire son dos localidades reconocidas por la alfarería, la primera por su losa negra, la segunda, por la roja. Sea la cercanía con Santiago lo que ha permitido que Pomaire tenga mayor popularidad, valga recordar entonces la anterior comparación que introdujo la hablante y que tenía que ver con el uso de “torno” y “horno eléctrico”, pues permite dar cuenta de las consecuencias que “*el contacto con el público y la mayor demanda*” (Plath, 1972, pág. 6) generan. Principalmente, por la adopción de un modo más industrial de producción, que “*junto con reemplazar los viejos patrones por otros más novedosos, se crea un falso concepto de originalidad que destruye implacablemente el espíritu de las formas*” (Alarcón, Dominguez, & González, 1960, pág. 30)

Halla sido preocupación de anteriores estudiosos de la artesanía el hecho de que este fenómeno³⁶ de industrialización se masificase, perdiendo en el intento la “sensibilidad” de la técnica manual por la sobrevaloración del “gusto” de producir y lucrar; sin embargo, en la actualidad, la discusión tiene más que ver con la adopción, y radicalización, de este modelo ya cimentado en la lógica del consumo industrial y de cultura de masas, identificable en el ejemplo de la artesana: “*va una mamá, yo, que vaya con, con niñitos chicos y dice, ah, cómprame esa figurita, piensan que por el hecho de estar en Pomaire es losa e Pomaire, y no es así po, es losa china que tienen, ¡tremendos locales!*”.

Lo anterior, además, refiere a la ignorancia que los clientes (consumidores) poseen sobre el significado de la producción artesanal, pues, no es que la artesanía no se venda sino, por el contrario, que lo que se vende por artesanía no lo es realmente, de allí que se comprenda el lamento de otro artesano cuando refiere a la mala calidad de los materiales utilizados en la producción: “*entonces, la gente compra eso po, tú, es lo mismo que el artículo chino, el artículo chino es malo pero la gente lo compra, y los tontos ganan plata po*”.

En este contexto, los “verdaderos artesanos” quedan opacados por los objetos chinos, pues a nivel productivo, no existe competencia entre la técnica manual y la industrial, ni siquiera

³⁶ Ya en la “Mesa Redonda” sobre arte popular, llevada a cabo en 1959, se decía que “*algo de esto ha ocurrido ya en la cerámica roja de Pomaire, en la provincia de Santiago, y empieza a aparecer un fenómeno semejante, también, en la cerámica negra de Quinchamalí, en la provincia del Ñuble*” (Alarcón, Dominguez, & González, 1960)

el uso del torno (producción en serie) reduce la brecha entre las cantidades: la masividad también implica un bajo costo de producción (menos por más). Dirá otro artesano, “y *el compadre que vende bueno, ahí, dándole vuelta a la rueda no más*” para reafirmar el significado de la industria china en el mercado nacional, que en gran parte ha “*echado mucho a perder la artesanía*” por su mala calidad. Con todo, a la preocupación de antaño sobre la “destrucción implacable del espíritu de las formas tradicionales”, visibilizado en “*no hay comparación, porque ellos no hacen tantas variedades tampoco*”; ahora, se le suma el hecho de el fenómeno de la globalización ha cultivado la sobrevaloración de la forma³⁷, lo superficial³⁸.

2. Precio

Fragmento 29. Artesano, Mercado de Chillán; Talabartería

“Eh, por los costos míos... (YO: tiene todo allí, ya, esto gaste en material...) Esto gasté en materiales, estos son los costos de los materiales, hay que salvarlos y... y después sacai los días trabajados, calculai más menos un porcentaje, ya, estas

³⁷ En su momento, se expuso la idea de “falso concepto de originalidad”, valga lo que sigue para caracterizarla y diferenciar lo que corresponde a la estética artesanal de la del diseño industrial, entonces, “*el diseño contemporáneo ha intentado encontrar por otras vías –las suyas propias- un compromiso entre la utilidad y la estética. A veces lo ha logrado pero el resultado ha sido paradójico. El ideal estético del arte funcional consiste en aumentar la utilidad del objeto en proporción directa a la disminución de su materialidad (...). Lo contrario de la artesanía, que es una presencia física que nos entra por los sentidos y en la que se quebranta continuamente el principio de la utilidad en beneficio de la tradición, la fantasía y aun el capricho.*” (Paz, 1997)

³⁸ Dirá Ticio Escobar en “Los parpadeos del aura” que “*la mercantilización cultural del capitalismo tardío exige que éste renueve sus productos alimentándose de alteridades: lo auténtico y lo original, lo étnico, lo popular, son explotados comercialmente detrás de los pasos de una cultura que avanza celebrando la impureza, la hibridez y el pastiche*” (Escobar, 2002)

luquitas son las más... claro, tampoco pa ser muy canalla, la idea es que el producto se vaya’

Eh, por los costos míos... Esto gasté en materiales, estos son los costos de los materiales, hay que salvarlos y... y después sacai los días trabajados, calculai más menos un porcentaje, ya, estas luquitas son más: por lo general, el precio de las artesanías, que es lo mismo que decir el valor comercial del trabajo del artesano, se estima considerando tanto *“los costos de los materiales”* como *“los días trabajados”*; lo principal es recuperar el dinero invertido en la materia prima, *“hay que salvarlos”*. El tiempo de trabajo lo que garantiza son las *“luquitas”*, y se calcula tomando en cuenta un referente común, que lo entrega la comunidad a la que se pertenece: *“aquí la gente no trabaja por menos de 10, 12 mil pesos al día, y yo ahí también incluyo el material po”* dirán en relación al mismo lugar, mientras que *“yo me noticeo en otros lados a cómo está, para poderse guiar uno, porque no está llegar y pedir por los trabajos”* para referir a la comparación con otros sectores.

Claro, tampoco pa ser muy canalla, la idea es que el producto se vaya: el hablante señala que el precio puede estar condicionado, pues, para *“que el producto se vaya”* no es necesario ser *“canalla”*. En otras palabras la condición, de la que habla el artesano, tiene que ver con el *“límite de ganancia”*, cuestión a la que refiere en otro momento para dar cuenta de aquellos casos en los que el cliente *“quiere hacer las cosas y no le alcanzan las lucas”*. En dicha situación se *“salvan”* los materiales, empero, se relativiza el valor de la mano de obra, hasta el extremo de no ganar dinero, dirá una locera de Quinchamalí al respecto *“¡yo si quiero las regalo, es mi trabajo!”*, y otra artesana de San Fabián, *“a mí no me interesa tener los trabajos ahí, los hago con amor, me gusta hacerlo. Si lo vendo, bueno, sino lo regalo, sabe, le regalo esto”*.

Fragmento 30. Artesana, San Fabián; Textil

Claro, yo tenía un cuadrito así, que hice bordado, que es la casa de los Milenton, que está al frente la plaza. Esa me trajo el dibujo, don Castillo, él la dibujo la casa esa, y me trajo esa, no, le sacó una foto, y me la trajo... yo la

saqué y la bordé, la hice igual como estaba en la casa, y la tenía ahí, pero, era una cosita así, un cuadrito... y llega la alemana, oh, pero qué cosa más linda, qué se yo, me la llevo... no sé cuánto le cobré, quince lucas, (se ríe) me la llevo al tiro. Lo encontró barato, y era así una cosita:

En consecuencia, que el valor de la mano de obra sea relativo es importante para el cálculo del precio. Habrá artesanos que mantengan sus precios fijos, otros que según el perfil del cliente puedan rebajarse, incluso aquellos que regalen sus productos; sin embargo, en los últimos dos, la “relatividad” puede que vaya más allá del gesto solidario, y sea también por el escenario de ignorancia en el que se sustenta el consumo industrial. En más, el precio final puede estar condicionado por el gesto empático del artesano, así como expresa el siguiente ejemplo: *“no les pregunto directamente, me pongo a conversar, cómo está su gente señora, sí, bien, me dice, pero estamos con un poquito de problema porque, usted sabe que yo tengo una jubilacioncita y no, ya, cagaste, si uno sabe lo que es la jubilacioncita”*.

Empero, dicho gesto que es propio a la personalidad del pueblo, puede también implicar el no reconocimiento del valor del trabajo propio, que muchas veces termina siendo incentivo para aquel cliente que saben y aprovechan la oportunidad. Sea, *“y llega la alemana, oh, pero qué cosa más linda, qué se yo, me la llevo... no sé cuánto le cobre, quince lucas (se ríe) me la llevo al tiro. Lo encontró barato, y era así una cosita”*, expresión del desconocimiento que tienen algunos artesanos respecto al valor real de sus trabajos; lo anterior, se evidencia en el modo en que se relata el suceso: para la turista europea era indiscutible el valor del “cuadrito” (esto porque no sólo se trataba de un objeto manual hecho de lana; también era una expresión del “paisaje” común a la gente de San Fabián), cuestión distinta para la artesana, que riéndose cuestiona el hecho de que algo tan chico haya sido comprado por ese valor.

Valga para esclarecer este tema, lo que expresa la locera de Quinchamalí, misma que habría de sostener que si quería regalaba su trabajo.

Fragmento 31. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

Y yo cobro, y ustedes desen cuenta que estamos hablando de aquí mismo, donde la hacemos, pero Artesanías Chile que es la fundación Chile, que es como CEMA Chile, ellos fueron los primeros que llegaron aquí, bueno, esto hace como ocho años ya, y, y ellos le pusieron losa, precio a mí, a mi trabajo, entonces, hice, ya supongamos una locita chica, que yo la docena, es por dar un ejemplo, la docena, que la vendía a dos mil pesos la docena, es un, un ejemplo, y ella que me diga esto vale dos mil pesos cada figura, yo me quedé plop... me quedé callada, y me dijo no, me dijo, esto es lo que vale su trabajo.

En relación al “referente común”, la hablante alude a una discusión que tuvo con otras loceras, en la que les cuestionaba el precio por ser excesivo: “*desen cuenta que estamos hablando de aquí mismo, donde la hacemos*”. Pero luego, sitúa la conversación en relación a la colaboración que la institución pública provee para esta materia, en este caso, Fundación Artesanías Chile ayudó a ponerle precio a la losa: en el asombro de la artesana respecto al reconocimiento y valor comercial de su trabajo, también expresa su ignorancia sobre el tema: “*yo me quedé plop... me quedé callada, y me dijo no, me dijo, esto es lo que vale su trabajo.*” Este desconocimiento no tiene que ver con el gesto empático, pero suelen ser confundidos, es decir, no hay discusión en el hecho de que el productor quiera regalar su trabajo, más sí en el que las condiciones materiales de su existencia le hagan pensar (le hayan hecho pensar) que tiene que vender su trabajo a “*precio de huevo*”, dirá otra artesana.

Con todo, en la lógica del consumo industrial tanto para el artesano como para el cliente el tema de la ignorancia está presente, lo cual tiene que ver con la valoración del objeto artesanal en las condiciones actuales del mercado nacional, “*entonces, tú dices, o el chileno no sabe valorar o no tiene más plata*”. De otro modo, la ignorancia se fundamenta en el “no saber”, por ende, refiere por sobre todo a un tema educacional (es decir, al aprendizaje y conocimiento de algo), y que en este caso, deviene del modo de vida campesina, así como de la importancia que tienen las artesanías para la identidad de los pueblos: que es más que el valor comercial que puedan tener las artesanías (más allá de la dificultad técnica, y el

costo de los materiales), pues tiene que ver con la dignidad³⁹ del artesano, como creador de cultura. Por lo mismo, *“la artesanía es fuente de riqueza humana a condición que la sociedad la valore, le dé el apoyo que necesita para ocupar el lugar que le corresponde”* (Sepúlveda Llanos, 2010, pág. 126); valga sostener, entonces, que reconocida la *“riqueza”* de las artesanías, el precio pasa a segundo plano, pues lo que se obtiene trasciende al valor monetario del objeto (comprado), compete al tema educativo y, con ello, al saber y su costumbre (gusto).

Al respecto dirá una artesana que *“la gente qué sí sabe te lo paga (el trabajo), que son pocos. Yo, pa mí, son pocos”*. Los clientes que saben (educados) *“gustan”* de las artesanías, porque también son *“sensibles”* al sentido transmitido por los objetos, cuya procedencia (la del saber sentido y su tradición) es ancestral⁴⁰. Por lo demás, que sean *“pocos”* sitúa a la ignorancia como un tema que compete tanto a los artesanos como a los clientes: los primeros, desconocen su condición de creadores o la confunden con vender a bajo precio, mientras que los segundos, no reconocen la riqueza de la artesanía o confunden las condiciones materiales de existencia del artesano con precios bajos. Así, la relación entre *“precio”* y *“calidad”* para las artesanías queda condicionada por la lógica del consumo industrial y la globalización, pues se le exige al productor manual competir con artículos de procedencia china; recuérdese, entonces, la imagen de *“los viejos antiguos”* para situar la siguiente cita que visibiliza los cambios que desde el *“tiempo de la carreta, de los bueyes”* hasta los de la agroindustria se han desarrollado:

*“La diferencia radical entre la creación de necesidades en
períodos anteriores y la creación en el período de capitalismo*

³⁹ La idea de dignidad tiende a ser confundida con la de valor, sin embargo, la diferencia está en que *“el sujeto humano viviente tiene dignidad y en tanto tal <<funda>> todos los valores, aun los éticos, y todos los derechos”* (Dussel, 2007)

⁴⁰ Al respecto, Tomás Lago sostiene que *“el mayor atractivo de un turista de regreso después de un viaje al extranjero esta entre los objetos que saca de sus maletas provenientes de otros países, otros climas, de otras costumbres. A veces se trata de otras razas y otros idiomas que de algún modo se representan en estos hechos, se comunican, dan sensaciones”* (Lago, 1971, pág. 9)

tardío, reside en que en éste existe el propósito de crear necesidades y que son creadas industrialmente. La no adaptación a ellas trae consigo castigos severísimos bajo la forma de marginalidad y otras exclusiones sociales capaces de provocar desequilibrios y dolores psicológicos tan intensos como la más dura pena corporal” (Neira, 2003, pág. 11)

3. Ser comerciante

Fragmento 32. Artesano, Mercado de Chillán; Talabartería

En esta ocasión, el fragmento se constituye por dos segmentos; el primero refiere a lo que siente el artesano sobre lo que hace, mientras que el segundo alude a lo que siente el artesano cuando vende lo que hace:

“Constante y nada más, no te vai a hacerte harta plata, si yo, tendría que dedicarme a ser más comerciante que maestro... pero qué es lo que pasa amigo, que yo prefiero morir con las botas puestas, como se dice, hacer lo que yo pueda hacer, y decir ya, esta cuestión va a durarte, es bueno, cuando yo podría comprar materiales juleros y vender, y gano mucho más plata y ni transpiro, pero el problema mi amigo es que llega un momento en que la gente te dice, no po, esta hueá no sirve po y murió el negocio.”

Constante y nada más, no te vai a hacerte harta plata, si yo, tendría que dedicarme a ser más comerciante que maestro... pero qué es lo que pasa amigo, que yo prefiero morir con las botas puestas, como se dice, hacer lo que yo pueda hacer: en lo que refiere a la idea de “marginalidad y otras exclusiones sociales” planteada en la cita anterior, el hablante condiciona su hacer por los ingresos que se obtienen del trabajo: “*no te vai a hacerte harta plata*” (que recuerda lo dicho por el “que ya se fue”: “*no se va a enriquecer pero le va a solventar la, la cana*”) pone en cuestión el ser “*constante*”. ¿De qué sirve trabajar tanto si no se ganará “harta plata”? pareciera decir el artesano cuando señala “*tendría que dedicarme a ser más comerciante que maestro*” La marginalidad de la

artesanía tiene que ver con la condición de “*morir con las botas puestas*”, que es lo mismo que decir “morir digno” (que a su vez significa “haciendo lo que se pueda hacer” que no es sino “trabajar”); así mismo, lo que se excluye es la costumbre del “oficio” (que es el modo habitual del trabajo manual) pues responde a modos más antiguos, tradicionales, por ende contrarios a lo modernos. Sirva para entender lo dicho, la siguiente expresión de una artesana: “*a mí me gusta hacer, yo no soy comerciante, para nada*”.

Y decir ya, esta cuestión va a durarte, es bueno, cuando yo podría comprar materiales juleros y vender, y gano mucho más plata y ni transpiro, pero el problema mi amigo es que llega un momento en que la gente te dice, no po, esta hueá no sirve po y murió el negocio: entonces, lo moderno tiene que ver con el diseño industrial, con lo chino, con el consumo masivo, con la globalización, y por sobre todo con el campo nuevo. En lo dicho por el artesano, lo moderno tiene que ver con “*comprar materiales juleros y vender, y gano mucho más plata y ni transpiro*”, que es “*simplificación de las formas (...) al máximo rendimiento corresponde el mínimo de presencia* [siendo ésta el sentido de la artesanía]” (Paz, 1997) Por consiguiente, la marginalidad del artesano responde, paradójicamente, a la calidad de su trabajo: si se quiere ganar plata hay que vender cosas “*juleras*”, lo cual implica perder el “*don*”⁴¹ de artesano, que es lo mismo a que “*la gente te dice, no po, esta hueá no sirve po, y murió el negocio*”. Ya se habló en su momento sobre los “*viejitos antiguos*” y su tiempo, y del tema de que las cosas buenas son las que duran, bueno, todas son imágenes que refieren a la discusión sobre la “*creación de necesidades*” (Neira, 2003) en los tiempos actuales, y con ello a “*la emergencia de nuevos hábitos, gustos y valores y el gradual abandono de muchos usos y funciones tradicionales*” (Escobar, 2008) El mayor ejemplo de esta “*visión modernista*” es la que presenta una artesana cuando refiere a su trabajo, y como a través de éste se salió de la pobreza: “*y hacer que tu... que tu microempresa funcione, porque esto, eh, es un emprendimiento de microempresa*”.

⁴¹ Alguna vez, estando en la localidad de Coñaripe (Panguipulli, Región de Los Ríos) sostuve una conversación con un artesano mapuche que vendía artesanía utilitaria (vasijas, cucharas, etc.) hecha de madera nativa recogida de los bosques aledaños al sector. Recuerdo, entonces, cuando me afirmó que todos los humanos teníamos un “don”, y que mientras unos lo encontraban y cultivaban, otros nunca lo encontraban y otros se sentían inseguros. Valga decir, que el suyo era la artesanía.

Fragmento 33. Artesana, Chillán; Textil

No hay que engañarse de que... yo también quiero vender. No es malo que yo piense eso, yo quiero vender mis cosas. Pero te digo, si yo me voy a un espacio donde estoy vendiendo, en qué momento produzco, entonces, pa mí también es básico identificar cuando la cosa la hace la persona, porque tú tienes que estar en tu taller, los artesanos todos mostramos nuestras cuestiones en el taller, porque allí me van a pillar siempre, excepto que esté en feria, porque estoy produciendo, estoy haciendo las cosas que vendo.

El ser o no comerciante para un artesano es una pregunta crucial, en su decisión está el significado de “*morir con las botas puestas*”; de este modo, la posición del artesano se distingue porque sus productos son de calidad, pues, están hechos por sus manos. Sin embargo, existe la confusión que refiere a la afirmación de que vender es malo, por lo mismo dirá la hablante que “*no hay que engañarse*”: el problema no es querer vender sino decir que eres artesano cuando en realidad estás vendiendo artículos chinos o productos comprados a menor precio e, incluso, de menor calidad. Luego, lo que define al artesano es el momento de producción, que es cuando se hacen las cosas para vender, sea “*básico [entonces] identificar cuando la cosa la hace la persona*”; con todo, el tema de ser artesano, y vender no siendo por ello comerciante, se reduce a la pregunta por cuándo producir y cuándo vender. De este modo, sea el mismo lugar de trabajo, como el taller, el espacio más cómodo para la comercialización: “*porque allí me van a pillar siempre*”.

Por consiguiente, “ser artesano” no sólo tiene que ver con el oficio, esto porque en cuanto a trabajo refiere va más allá de lo que pueda significar la apreciación estética; el quehacer manual, cuando es aprendido, también enseña a ser humano, esto es, a tener una ética para relacionarse con los demás, ya sea por lo que identifica o por lo que distingue. La ética del artesano se refleja en la siguiente escena, que en otro momento la misma hablante expone: “*te dicen, oye, mira, mira esta feria, esas cuestiones que están allí y yo puedo ir, comprarla y venderla, y se va ahorrar el trabajo, las horas de trabajo, el esfuerzo que hizo y, pueda ser que incluso el que está al lado tuyo y fue a comprar, está quedándose con más dinero*”.

Ante la posibilidad de ganar más dinero por menos trabajo, el artesano prefiere quedarse con el oficio, que es dedicación (más tiempo) y mejor calidad. Por lo tanto, lo que convence del discurso del artesano, es la consecuencia entre lo que hace y lo que dice que hace; el dinero, en cambio, pasa a segundo plano, pues son el gusto de hacer y la calidad del producto los que cimientan la seguridad del artesano. Sea entonces lo que señala otro artesano: “no, le digo yo, yo no lo convencí socio, lo que lo convencieron fue mi trabajo y lo que yo le entrego a usted, porque en el fondo, le digo yo, es usted el que compra su producto, porque usted lo ocupa, no lo ocupó yo (...) hasta cuando él me entendió, me dice, ah, necesito esto, y llega por lo que necesita, y no me pregunta ni el precio ni nada, porque él sabe que lo que tengo que cobrarle yo es lo que hay que cobrarle”.

B. Alcance

1. Directo

Fragmento 34. Artesano, Cárcel de Chillán; Artesanía en Madera

Para facilitar el análisis, el primer momento (normal) describe el contexto en que comercializa su trabajo; el segundo (subrayado) describe el modo que se establecen las relaciones comerciales.

Empecé a perfeccionarme con los bueyes y me fue súper bien, porque ahora han salido volando pa Valdivia, pa gente que viene así como usted acá, vienen acá a ver la vitrina y dicen, de quién son esos, de tal persona, me llaman, hágame cinco, ya, y con recuerdo y las cuestiones, entonces, como le explico, hartas cuestiones, a profesores que en una rifa la pusieron en la iglesia, hay iglesia acá, y la pusieron ahí, a otro precio, pa la iglesia es otro precio, y ahí no tengo ningún problema... ya y esa la rifo y la ganó un amigo mío que llegó a unas poblaciones de aquí pa allá, ya, dentro de eso la, la señora es amiga de una profesora, y la profesora le preguntó quién hace eso, tal persona que está allá con mi hijo y toda la cuestión, por acá. Ya po, necesito que me haga una y me diga cuánto es, este el precio, ni un problema, lo encontró, eh, moderado y se hizo, y de ahí hartas partes más.

Empecé a perfeccionarme con los bueyes y me fue súper bien, porque ahora han salido volando pa Valdivia, pa gente que viene así como usted acá, vienen acá a ver la vitrina y dicen, de quién son eso, de tal persona, me llaman, hágame cinco, ya, y con recuerdo y las cuestiones: en este caso, el hablante señala que la condición para que le vaya bien es perfeccionarse, sea este motivo suficiente como para ilustrar el alcance comercial: “*porque ahora han salido volando pa Valdivia*”; el perfil del cliente es común (tanto como para que vaya a la cárcel a comprar artesanías), mientras que la relación comercial se establece en base a la observación y el gusto.

Entonces, como le explico, hartas cuestiones, a profesores que en una rifa la pusieron en la iglesia, hay iglesia acá, y la pusieron ahí, a otro precio, pa la iglesia es otro precio y ahí no tengo ningún problema... ya y esa la rifo y la ganó un amigo mío que llegó a unas poblaciones de aquí pa allá, ya, dentro de eso la, la señora es amiga de una profesora, y la profesora le preguntó quién hace eso, tal persona que está allá con mi hijo y toda la cuestión, por acá. Ya po, necesito que me haga una y me diga cuánto es, este el precio, ni un problema, lo encontró, eh, moderado y se hizo, y de ahí hartas partes más: básicamente, que el alcance sea directo quiere decir que lo que compra el cliente es para su propio uso o para regalo, nunca para nuevamente comercializarlo. Por lo mismo, a través de este segmento el hablante narra distintos ejemplos en los que sus trabajos fueron reconocidos y vendidos: uno refiere a la rifa en la iglesia, la otra a la profesora que es vecina de la madre de un recluso; en ambos casos se refleja la misma cercanía, o pertenencia, entre el artesano y los clientes. A su vez, el segmento refiere al sentimiento de empatía que el artesano expresa hacia los consumidores: “*es otro precio y ahí no tengo ningún problema*” y “*moderado*” dan cuenta de las consideraciones que tiene el productor respecto al precio de sus trabajos.

2. Intermediarios

Fragmento 35. Artesano, Sector Culenar-Tijeras, Coihueco; Mimbres

El argumento de este fragmento es lineal, sin embargo, para su análisis se reconoce primero (normal) la descripción de la relación que sostiene el artesano con quien sea una clienta que

compra por encargo; luego (cursivas), se caracteriza la dinámica y posición de la intermediaria.

“Sí, allá todo el tiempo (YO: lo vende en el mercado) sí, en el mercado... se llama María Ortiz la que entrego yo, tiene dos puestos en el mercado, y hace veinticinco años que le entrego a ella, ahora mismo estoy trabajando, tengo unos canastos para ella, pa hacerles más cosas... y me pide tanta cosa, me hace la lista, y yo tengo una lista de hace años, como voy a entregar y me hace una lista, voy a entregar y me hace otra lista, y otra lista, y otra lista, así que, eh, es la pega no más pa ella (...) Sí, porque ella como tiene, entrega pa afuera también po, no tan solo ahí porque yo hago “moisés” aquí, lo entrega pa Calama...”

Sí, allá todo el tiempo... sí, en el mercado... se llama María Ortiz la que entrego yo, tiene dos puestos en el mercado, y hace veinticinco años que le entrego a ella, ahora mismo estoy trabajando, tengo unos canastos para ella, pa hacerles más cosas: en relación a los intermediarios comerciales, el Mercado de Chillán representa un lugar histórico para el comercio de artesanías en la provincia del Ñuble; allí existen varios puestos en los que se venden artesanías de procedencias distintas y artículos chinos o industriales con motivo artesanal o folklórico, también, ahora (cuando se tiene suerte) es posible encontrar todavía a algún campesino vendiendo sus escobas artesanales, tallados en madera, figuras hechas de alambre, u otra expresiones de carácter espontaneo o instintivo (Alarcón, Dominguez, & González, 1960) En más, lo que el hablante sostiene la relación que ha mantenido con la “comerciante” tiene una larga data: “*sí, allá todo el tiempo*”, lo cual habla de la calidad y constancia del trabajo desarrollado.

Me hace la lista, y yo tengo una lista de hace años, como voy a entregar y me hace una lista, voy a entregar y me hace otra lista, y otra lista, así que, eh, es la pega no más pa ella (...) Sí, **porque ella como tiene, entrega pa afuera también po, no tan solo ahí porque yo hago “moisés” aquí, lo entrega pa Calama:** sobre la relación, y la continuidad de ésta, el hablante reitera la dinámica de “*voy a entregar y me hace otra lista*”, cuestión que da cuenta del buen negocio que es el tema de la artesanía, incluso como para

comercializar en otros lugares del país objetos utilitarios como el “*moisés*”, que es un tipo particular de canasto.

Fragmento 36. Artesana, Quinchamalí, Chillán; Alfarería

La primera vez que, que fue algo así como, no sé, ¡guau!, que nunca se había hecho fue, la primera exportación que nosotros logramos a un banco de... Inglaterra, a un banco inglés, que ellos por la cantidad de años que cumplían, a los clientes le regalaban un chanchito de greda de Chile, y ese período fue por intermedio de la comercializadora Comparte, que también fue una comercializadora que nació más menos asociándolo con la cantidad de años que nosotros teníamos también, ellos eran nuevos en el rubro y nosotros también po, éramos personas que estábamos congregándonos, también, en una agrupación probando, probando los caminos, y siempre estuvo el apoyo de Cáritas Chile, porque fue, fue muy importante la iglesia en ese tema, muy importante porque Quinchamalí era un pueblo muy pobre:

Sobre la comercialización en otros lugares, se puede establecer un orden (jerárquico) entre aquellos comerciantes menores, que no salen de las fronteras del país, de aquellos que se mueven desde la lógica empresarial. Sea este el caso, de una institución intermediaria que permitió la exportación a un banco extranjero, inglés, que premiaba a sus usuarios más antiguos con el “*chanchito de greda de Chile*”. Como “*comercializadora*” esta institución buscó ayudar a la organización de las artesanas para la producción y venta masiva: tarea que se suma a la que desde ya un tiempo desarrollaba Cáritas Chile en el sector, que bajo el alero de la iglesia, ayudó a Quinchamalí a “*salir de la pobreza*”⁴².

⁴² Es sabido que en Quinchamalí, “*debido a la pobreza existente, Cáritas Chile creó un sistema que premiaba la organización comunitaria con un pago simbólico: un paquete de alimentos no perecibles*” (Hormazábal, 2013)

3. Ferias

Fragmento 37. Artesana, Fundo El Copihue, San Fabián; Textil

Dos son los momentos de este fragmento, en el primero se describe la experiencia en una feria, mientras que el segundo da cuenta del significado del dinero.

“Sí, varias veces, todos los años pal 8, por el Prodesal voy a, llevo cuestiones pa las exposiciones, llevo lana hilada, llevo tejidos, cuando tengo frazadas, mantas, así que (YO: aquí en San Fabián) en San Fabián, sí (...) Buenas, buenas, porque yo pal 8 estuve, y estuve como dos hora estaría, y en esas dos horas igual me hice como 50 lucas. Si igual es bueno po, pa uno... y estuve un rato no más porque me tuve que venir porque llevo gente aquí que hacían años que no venían a la casa familiar... así que me vine al tiro cuando supe que habían llegado aquí... si hubiese estado todo el día a lo mejor me hubiera ido mejor.”

Sí, varias veces, todos los años pal 8, por el PRODESAL voy a, llevo cuestiones pa las exposiciones, llevo lana hilada, llevo tejidos, cuando tengo frazadas, mantas, así que... en San Fabián, sí... Buenas, buenas, porque yo pal 8 estuve, y estuve como dos horas estaría, y en esas dos horas igual me hice como 50 lucas: de primeras, en San Fabián, el día ocho de diciembre es muy importante, pues se conmemora la “Fiesta de la Cereza” como celebración del aniversario del pueblo. En este contexto, el INDAP (Instituto de Desarrollo Agropecuario) a través del PRODESAL (Programa de desarrollo local) busca incentivar a los pequeños agricultores, campesinos, y sus familias: sean los artesanos unos de los sujetos beneficiados por estas medidas de la institución pública. Así, la feria se establece como parte de la celebración, prima el carácter festivo, y las instancias para que el artesano pueda comercializar sus trabajos de manera presencial, y fuera del taller. Por lo mismo, las ferias se transforman en un espacio de encuentro, para compartir.

Si igual bueno po, pa uno... y estuve un rato no más porque me tuve venir porque llegó gente aquí que hacían años que no venía a la casa familiar... así que me vine al tiro cuando supe que habían llegado aquí... si hubiese estado todo el día a lo mejor me

hubiera ido mejor: aquí la hablante refiere a otra cosa, cuya importancia subordina el tema de las ventas, esto pues, cuando la hablante menciona que *“llegó gente... a la casa familiar”* no alude a la propia, sino a la que pertenece al patrón, dueño del lugar que habita la artesana con su marido y familia. No hay cuestionamiento, *“me vine al tiro cuando supe que había llegado aquí”* expresa las condiciones reales de existencia del campesino, como si se tratara de aquel tiempo que otrora artesana dijese que ya no existe, y que tiene que ver con la imagen de la carreta y el buey: pues, no será costumbre el uso de estas tecnologías más, por el contrario, sigue dándose (de manera más residual) la relación vertical entre el patrón y el inquilino, que condiciona el quehacer íntimo de la hablante.

Fragmento 38. Artesano, Sector Culenar-Tijeras, Coihueco; Mimbre

Sí, fuimos a ferias, del lado de que quedaba por ahí, que se hicieron como un gimnasio grande, una cosa, toda cerra sí, en donde, o sea, participaban todos los artesanos, de distintas partes del país, así que de aquí, como estábamos metio, un amigo de artesanía de Roblería, fui yo de aquí y otro caballero de San Carlos que lo pasamos a buscar ese día, en las camionetas del FOSIS; porque ahí no pagábamos nada, ahí nos llevaban los trabajos, nos tenían los puestos listos allá, la jefa los tenía listo, así que pasaban a buscar las cosas, nosotros, nos avisaban con tiempo, pa que fuéramos juntando trabajo, yo juntaba lo más que podía y distinta cosa, noveda, pa que salieran. Los otros llevaban sus cosas, el otro llevaba sus cosas:

En este caso, el hablante narra su experiencia en la famosa Feria de Concepción, que se hace *“como un gimnasio grande, una cosa, toda cerrá sí, en donde, o sea, participaban todos los artesanos, de distintas partes del país”*. Nuevamente está presente la institución pública, a través del FOSIS (Fondo de Solidaridad e Inversión Social), resaltándose el trato que el artesano dice haber recibido, que implicó no pagar nada, asistencia en la movilización de los trabajos, gestionar la organización de la feria. Valga destacar, sin embargo, la distancia que toma el hablante de la posición de la encargada del FOSIS, pues, siendo ésta *“la jefa”*, la del otro es de *“empleado”*, lo cual refleja la mirada asistencialista

con la que la gente de campo ve los beneficios. En más, el artesano valora de buena forma su participación en la feria.

Fragmento 39. Artesana, Chillán; Textil

No, mira, con el tiempo han ido aumentando, o sea, antes, como tu espacio físico, voy a ocupar esto, ahora te dicen, a parte de su espacio físico también hay un impuesto. La municipalidad te cobra un impuesto... por el territorio que estás usando, de ahí, viene impuesto interno y te dice, también me tiene que pagar a mí, porque está haciendo una labor comercial

En relación al alcance de las ferias, este fragmento señala los cambios que con el tiempo han tenido estos espacios. Sea el cobro de impuestos el cambio más importante, lo cual implica, si es voluntad del artesano, modificar los precios de sus trabajos para hacer frente no sólo al cobro de la municipalidad por arriendo, sino que también al que exige “*impuesto interno*” (SII) por “*labor comercial*”. En relación a este último cobro, se dirá luego que “*es tan irrisoria esa cosa que tienes la tremenda empresa pagando menos impuestos de los que puedo pagar yo en una feria artesanal*”, expresándose la misma imagen en la que “*la persona que cosecha que trabajo la tierra, que sacó el producto y [luego] viene uno de afuera, y le dice, mira, yo le compro todo eso y lo va y lo pone en el mercado y el campesino gana migajas y el otro es el que...*”

Valga el siguiente fragmento (de la misma artesana) para complementar lo dicho:

Entonces, qué ha sucedido con eso: se ha echado a perder la feria, o sea, encontrar una feria de artesanía pura en Chile en este minuto, es que te las podría nombrar, porque, eh, aparte las municipalidades que hacían buenas ferias le han dado el traspaso a entidades privadas, entonces, eh, contratan una empresa que se preocupa de gestionar esta, esta feria y se van como en proporción de ganancia

A diferencia de la feria como fiesta, la lógica que se ha impuesto a través de las municipalidades que deviene en cobros y exigencias antes jamás pensadas, responde al tema de las necesidad y consumo industriales, así, lo que antes fue responsabilidad de las municipalidades ahora es delegado a “*entidades privadas, entonces, eh, contratan una empresa que se preocupa de gestionar esta, esta feria y se van como en proporción de ganancia*”. Para el caso, para una “*productora de eventos*” tenga igual significado organizar una feria de quesos, o de automóviles, que la de artesanías: lo que está en común es el lucro, y no la cualidad del evento. De este modo, cuando es la ganancia de dinero lo que se pone por sobre el significado mismo de lo que se hace (que es más propio a lo moderno), se ignora el sentido de la práctica, así, valga lo mismo hacer una feria sólo de artesanías, como una en la que además se expongan curiosidades, artículos chinos y otras expresiones de la cultura pastiche⁴³.

⁴³ “*Los espacios de venta y exposición de artesanía están siendo transformados gracias a la iniciativa empresarial particular, en ferias y mercados de mezclas heterogéneas, en que el artesano no tiene ni voz ni voto ni en la organización, ni en la estructuración de los espacios, menos aún en las políticas de selección y administración. Se transforma en un mero instrumento que sirve (...) a los fines mercantiles de un pequeño empresario*” (Moreno, 1984)

Conclusiones

En lo que sigue, se expondrán las *reflexiones finales*, esto implica considerar las categorías y dimensiones del análisis, y los objetivos y pregunta realizada. Por lo demás, la intención no es hacer un resumen del análisis, sino más bien permitir un diálogo con los otros textos (Marco Teórico y Metodológico)

“El trabajo con las manos es común al quehacer artesanal, sin embargo, el oficio se define por la personalidad del artesano”

El aprendizaje del quehacer artesanal surge desde el interés personal y no por obligación, responde a las necesidades materiales y espirituales, que definen al trabajo manual como un modo de *subsistir* ajustado al “sentir-comprender de la comunidad”.



Figura 1.
*Campeño
y su carreta
con bueyes.*
Don Juan
Carlos,
Cárcel de
Chillán.

En relación al interés por aprender, los artesanos del Ñuble señalan que surge desde la observación cuando niños, a través de la imitación de los que saben más; el gusto por el quehacer artesanal, entonces, se va dando en el hábito cotidiano que aflora como juego (memorización), en función de la dinámica (o tránsito) entre:

MIRAR – SER – HACER

Esta triada expresa el sentido de la subsistencia, que es común a los modos y contextos de aprendizaje, en donde la observación es el medio experiencial por excelencia para conocer. Ahora, en el contexto de vida campesina el hábito suele desarrollarse respondiendo al ritmo natural del entorno, por

costumbre; así, la figura del artesano se posiciona dentro del medio al que pertenece, que lo identifica con su ser.

Por tanto, más que el dominio técnico lo que define al oficio es la personalidad, es decir, a la posición con la que los artesanos sienten-comprenden sus vidas. De este modo, habrá artesanos que se identificarán con una “mirada tradicionalista” (se ningunea), que busca en la nostalgia de lo que fue el campo, y otros que adscribirán a una “mirada modernista” (arribismo), pretendiendo ser lo que no se es. Ambas posturas niegan el presente: la primera, quedándose en el romanticismo de la vida campesina, olvidándose del contexto de explotación y subordinación que la estructura de hacienda (feudal) impuso desde la conquista española; mientras que la segunda, sosteniéndose en el ideal empresarial que lo que menos hace es valorar la técnica manual y al campesino. Sin embargo, también se hace presente la figura del artesano que se sitúa en medio de dichas posiciones, así como asumiendo en la incertidumbre el sentido de la vida misma: aquella mirada no confunde lo propio a la creación y dignidad, de lo que refiere al dinero y valor comercial del trabajo; todo lo contrario, se reconoce en el “privilegio” de ser un trabajador independiente.

“El paisaje es la expresión del equilibrio entre el gusto y la sensibilidad; es la mirada con la que el artesano interpreta la relación entre naturaleza y comunidad”

En el oficio artesanal, la costumbre también es gusto, por lo mismo, el cotidiano en el taller (casero o no) es lo que define a la artesanía como producción; implica constancia, dedicación y organización del tiempo. Cuando el artesano está metido en el hacer manual también va desarrollando otras habilidades que tienen que ver con la “consciencia estética”, que no es sino “*la consciencia que ama y que establece el valor*” (Bajtín, 1999, pág. 84)

En la artesanía el gusto por el hacer es importante, más sea la sensibilidad lo que hace que el trabajo trascienda como creación. Si bien el dominio técnico da cuenta del nivel de maestría del artesano, no es suficiente como para que el objeto emocione. De allí la

importancia de que en el oficio se reconozca la personalidad o sello del artesano, cuestión que en el contexto rural se expresa en relación a la siguiente triada:

HUMANO – PAISAJE -
NATURALEZA

El paisaje es visión luego mente, es decir, intención y después memoria. Es el

medio por el que el ser humano reduce la naturaleza a su comprensión; tal como sostendrá José Lezama Lima, es lo que permite crear cultura, y por ende, identidad (Ortega, 2001). La personalidad, entonces, implica tomar consciencia de que el sentido del gusto se cimienta en la observación del entorno natural y social, como ecosistema que constituye identidad.

En el contexto rural, el artesano subsiste en la naturaleza al tiempo que está metido en su lugar de trabajo. El paisaje, por tanto, viene a ser el modo en que el artesano logra equilibrar el gusto con los sentimientos a través de la transmutación de la materia y la consciencia de que él es lo que hace: en el objeto artesanal está materializada la reducción de la naturaleza a lo humano, que es identidad y cultura.

“En el centro de salud se encuentra la guitarrera,

Es nuestra representante y no está hecha de greda,

Entre el centro de salud y el estero

(Porque ¿anduviste tú po ahí? – YO: si –

ya, porque está el centro de evento)



Imagen 2. *Pastor tocando flauta junto a su rebaño.* Don Roberto Soto (sobrino de Doña Aida; hijo de Renato Soto) San Fabián.



Imagen 3. *Guitarrera de Quinchamalí.* Doña Teorinda.

Rodeada de aromos y álamos,

es nuestro lugar de encuentro.

Este es el lugar escogido que el maestro nos dejó,

Él también era artesano, pues con barro nos formó.

Yo no sé qué es lo que es esto,

Si es talento o es un don,

Pero trabajo en la greda pa seguir la tradición (eh,)

Quinchamalí sale al mundo, qué bien por nuestras loceras,

Eso merece un aplauso y que cante la guitarrera”

(Poesía declamada por Doña Teorinda, locera de Quinchamalí)

“Ser artesano no es lo mismo que ser comerciante”

La comercialización de los productos es un tema complejo; el oficio manual, por lo general, se caracteriza por ser un trabajo independiente, lo cual exige al artesano tener que disponer de un tiempo para producir y otro para vender.

En relación a los artesanos del Ñuble, la mayoría tiene sus talleres en algún lugar de la casa, cuestión que implica considerar las dificultades para ofrecer los productos. Ahora, no es que no haya espacios de comercialización, pues, siempre está la posibilidad de participar en ferias; al contrario, el punto está en que no se puede estar todo el tiempo en las ferias, pues, eso implicaría a la larga quedarse sin productos para vender. Tampoco está en vender siempre a intermediarios, pues la lógica de estos busca maximizar la ganancia abaratando los costos de la inversión. Sin embargo, el mayor problema tiene que ver con la dinámica que se sostiene por la triada:

CALIDAD - INDUSTRIA – PRECIO

En el marco de lo que significa la sociedad de consumo, el valor comercial de los productos no siempre es condescendiente con la calidad de estos. La producción industrial permite conseguir artículos a bajo costo, al tiempo de que la satisfacción de las necesidades tenga una lógica cortoplacista, así como diciendo, ¡si no sirve se bota, y se compra uno nuevo! Es lo que se conoce como cultura de masas.

No existiendo una relación directa entre precio y calidad, en la actualidad, se valora más la cantidad que la cualidad: lo que importa es satisfacer la necesidad, no la razón de ésta. La falta de contenido entonces sitúa al cliente como un actor que transita entre una y otra mercancía, habituándose al gusto de consumir por consumir que es vacío (sin sentido).

La situación que se presenta deja a la figura del artesano en un limbo, pues, lo que ha de dar valor a su trabajo es el sentido que proviene de su personalidad, y que es satisfacción recíproca de las necesidades materiales y espirituales compartidas con el cliente (cuando éste sabe lo que compra y por qué)



Imagen 4. *Sra. Herminia hilando llana con su torno.* Feria del Folklore, Talca.

Por consiguiente, lo que se pone en juego es la dignidad del artesano como creador de cultura. Cuando el cliente prefiere el artículo chino o el sintético, está ignorando la riqueza del objeto artesanal, desconociendo (el consumidor) su cualidad de humano. De otro modo, el comercio de artesanías permite al consumidor conocer a quien vende y hace el producto, reconociendo en el acto la importancia del artesano como creador de paisajes.

Sucintamente, el gusto del comerciante está en ganar dinero, mientras que para el artesano está en el cultivo del oficio, en lo que hace.

“El cultor artesanal conserva los valores del oficio y de la identidad a la que pertenece, por lo mismo, es un actor vital para el desarrollo de las localidades rurales”

En relación a la producción artesanal, el mayor inconveniente que tienen los artesanos es subsistir en una época que no reconoce la riqueza del oficio: no es que se nieguen las cualidades del objeto artesanal, sino más bien las de quien las crea. En la actualidad, la técnica manual así como las costumbres y tradiciones de las que proviene son vistas como algo que ya fue, esto pues, el proceso de modernización, o globalización, busca a través de la técnica industrial satisfacer las necesidades sociales.

Lo que se valora en esta época es el tiempo capitalista que no es sino la valoración de la adaptación continua a los cambios, bajo el alero de una economía global y una política tecnocrática. Este modo de ver la vida es secularización y ruptura permanente, es decir, hacer sin ser, de allí que la búsqueda identitaria sea un vaivén entre la inseguridad y la arrogancia: que en el caso de los artesanos se expresa cuando sienten que lo que hacen no vale tanto o, por el contrario, cuando dicen hacer lo que no son.

Respecto al contexto rural, valga señalar que la modernización del agro dejó sin presencia al campo: sólo se reconoce su valor por los recursos naturales posibles de explotar. El sujeto rural cada vez más urbano ha adquirido las costumbres propias a la ciudad, y que tienen que ver con la desconfianza e individualidad, perdiendo con ello aquello que los definía como comunidad. Sin embargo, no hay que engañarse, pues el cambio en los gustos es condescendiente a la penetración del capital en la vida campesina, que se dio a través de la apertura comunicacional y la innovación tecnológica del agro.



Imagen 5. *Tala de Raulí.*
San Fabián.

Con todo, actualmente, el artesano debe lidiar con los cambios que la técnica industrial impuso en su paisaje, refiriendo con ello a los conflictos ecológicos y medioambientales por la sobreexplotación del territorio

geográfico; pero también, en lo que refiere a su oficio, pues, establece un escenario de competencia injusta, obligando a los artesanos a vender sus trabajos apelando a un límite de ganancia. Sean las ferias de artesanías la mayor evidencia de esta paradoja, esto pues, muchas veces quienes las organizan buscan ganar dinero más que reconocer la importancia de los artesanos, derivando la organización a productoras de eventos que ignorantes del tema meten a cualquiera que quiera participar; a la vez, que marginan la posibilidad de encuentro intrínseca al sentir-comprensión que transmite el oficio artesanal, que es el corazón del pueblo y que puede ser reconocida en la fiesta: como expresión del canto, el color, el baile y la comida.

Finalmente, el cultor artesanal es un actor intrínseco al desarrollo de las comunidades: en su hacer se refleja su ser, que es libertad, creación e identidad compartida.

Bibliografía

- Alarcón, N., Domínguez, J., & González, I. (1960). Arte Popular, Artesanías, Artes Manuales en General, Arte Aplicado y Arte Primitivo. *Arte Popular: definición, problemas, realidad actual. Mesa Redonda*. Santiago: Universidad de Chile.
- Alonso, L. E. (1995). Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa. En M. Delgado, & J. Gutiérrez, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. España: Síntesis.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo XXI.
- Canales, M. (2005). La nueva ruralidad en Chile: apuntes sobre subjetividad y territorios vividos. En PNUD, *Chile Rural: un desafío para el desarrollo humano sustentable* (págs. 33 - 39). Santiago: PNUD.
- Canales, M., & Hernández, C. (2011). Nueva agricultura y geografía humana: refundación y dinamismo de las agro-urbes. *Revista paraguaya de sociología n° 138. Nueva agricultura, territorio y sociedad. Enfoques latinoamericanos*, 79-103.
- Cardoso, F. y. (1977). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Siglo XXI.
- Castoriadis, C. (1980). *La institución imaginaria de la sociedad vol. 2*. Barcelona: Tusquets.
- Castro Nogueira, L., Castro Nogueira, M. Á., & Morales Navarro, J. (2008). Relativismo, esquemas conceptuales y racionalidad. En *Metodología de las ciencias sociales: una introducción crítica*. Tecnos.
- Castro Nogueira, M. Á., & Castro Nogueira, L. (2002). Hacia una correcta comprensión de la metodología cualitativa. *Política y Sociedad*, 481 - 496.
- CNCA. (2008). *Chile Artesanal. Patrimonio hecho a mano: Estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial*. Santiago.
- CNCA. (2010). *Políticas de Fomento de las Artesanías 2010 - 2015*. Santiago: Consejo de la Cultura y las Artes.
- CNCA. (2013). *Artesanía de Excelencia. Un sello para la creación nacional*. Santiago: Quad/Graphics Ltda.
- CNCA. (2013). *Caracterización de los canales de comercialización de la Artesanía y buenas prácticas*. Observatorio Cultural.

- Comisión de Conclusiones. (1960). Arte Popular: definición, problemas, realidad actual. Mesa Redonda. *Resoluciones Aprobadas* (págs. 19 - 21). Santiago: Universitaria.
- Corbetta, P. (2010). Los paradigmas de la investigación social. En *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Danneman, M. (1983). El folklore como cultura.
- Dussel, E. (2007). *Materiales para una política de la liberación*. Ciudad de México: Plaza y Valdés .
- Errázuriz, L. H. (2009). Dictadura militar en Chile: Antecedentes del Golpe Estético-Cultural. *Latin American Research Review* , 136-157.
- Escobar, T. (2002). Los parpadeos del aura. En R. León, *Arte en América Latina y cultura global* (págs. 95 - 121). Santiago: LOM.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago: Metales Pesados.
- Faletto, E. (2002). La dependencia y lo nacional-popular. *Nueva Sociedad*, 40-49.
- Flores, R., & Naranjo, C. (2014). Análisis de datos cualitativos: el caso de la grounded theory (teoría fundamentada). En M. (. Canales, *Escucha de la escucha* (págs. 75-112). Santiago: LOM.
- García, J. A. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta Poética*, 45 -62.
- Grosso, J. L., & Haber, A. (2012). Descolonización de la metodología. Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca, Argentina.
- Gutiérrez del Álamo, F. C. (2009). *Cuadernos metodológicos 43. Análisis sociológico del sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Guzmán Molina, L. (1977). *Visión Fotográfica de las Artes Populares y Artesanías de Ñuble*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Hormazábal, V. (2013). La tradición alfarera de Quinchamalí. En N. González, *Quinchamalí en el imaginario nacional* (págs. 23 - 46). Santiago: MAPA.
- Ibáñez, J. (1997). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI editores s.a. .
- Lago, T. (1953). *El Huaso. Ensayo de Antropología Social*.
- Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Moreno, C. (1984). *La artesanía urbano marginal*. Santiago.

- Muñoz, R. H. (2009). *Estudio sobre turismo rural en Chile*. Valdivia: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura - IICA.
- Neira, H. (2002). Mestizaje y canibalismo. En R. León, *Arte en América latina y cultura global* (págs. 139 - 150). Santiago: Dolmen Ediciones.
- Neira, H. (2003). Lo público, lo privado y lo doméstico en el capitalismo Tardío. En H. Neira, *La ciudad y las palabras*. Universitaria.
- Ortega, E. (2001). Pensar América. En E. Ortega, *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América* (págs. 9 - 16). Santiago: Isis.
- Paz, O. (1997). El uso y la contemplación. *Revista colombiana de psicología*, 133-139.
- Plath, O. (1972). *Arte Popular y Artesanías de Chile*. Santiago: MAPA.
- PNUD. (2008). *Desarrollo Humano en Chile Rural*. Santiago: PNUD.
- Sepúlveda Llanos, F. (1994). *De la raíz a los frutos*. Santiago: DIBAM.
- Sepúlveda Llanos, F. (2010). *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*. Santiago: DIBAM.
- Serrano, J. (2013). Artesanía y su sentido en la historia: incertidumbres y posibilidades del tiempo presente. *Artesanías de América. Revista del centro interamericano de artesanías y arte popular*, 9 - 22.
- Taylor, S., & Bodgdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. España: Paidós.
- Teillier, J. (2012). *Crónica del Forastero*. Santiago: La vieja sapa cartonera.
- Timasheff, N. S. (1968). *La teoría sociológica. Su naturaleza y desarrollo*. México: Fondo de cultura económica.
- Volóshinov, V. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.