



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

ARTE POPULAR Y MEMORIA:

del triunfo de la Unidad Popular a la Revuelta de octubre,

Biografías de dos ceramistas en Santiago de Chile

Estudiante:

Amaro Inti Montenegro Castillo

Profesora Guía:

Dr. Adolfo Albornoz Farías

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciado en Artes.

Santiago de Chile
2022

©2022, Amaro Inti Montenegro Castillo

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

Tabla de Contenidos

Agradecimientos	6
1. Introducción	7
1.1 Objetivos	17
<i>1.1.1 Objetivo General:</i>	17
<i>1.1.2 Objetivos Específicos:</i>	17
2. Marco Teórico	18
2.1 Capítulo I. Cultura Popular	18
<i>2.1.1 Definiciones de la Cultura Popular</i>	18
<i>2.1.2 Hibridación de la Cultura Popular</i>	22
<i>2.1.3 Ausencias en el Chile Popular</i>	26
2.2 Capítulo II: Arte Popular	30
<i>2.2.1 Definiciones de Arte Popular Latinoamericano</i>	30
<i>2.2.2 Artes Plásticas Latinoamericanas: Artesanía</i>	34
<i>2.2.3 Artesanía Híbrido-Urbana</i>	39
<i>2.2.4 Artesanía en los márgenes de Santiago</i>	42
2.3 Capítulo III: A Contrapelo	47
<i>2.3.1 Contramemorias</i>	47
<i>2.3.2 Contraproducción</i>	53
3. Diseño Metodológico	56
3.1 Método Biográfico	56

	4
4. Resultados	61
4.1 Aprendizajes	61
4.2 Militancias	66
4.3 Producción	73
4.4 Turismo	77
4.5 Forma/Mercado	81
4.6 Testimonios	86
5. Conclusión	92
6. Referencias Bibliográficas	96
7. Anexo	98
7.1 Figura 1:	98
7.2 Figura 2:	98
7.3 Figura 3:	99
7.4 Figura 4:	100
7.5 Figura 5:	100
7.6 Figura 6:	101
7.7 Figura 7:	102
7.8 Figura 8:	103
7.9 Figura 9:	104

Agradecimientos

Esta investigación es ante todo un diálogo que busca urdir tramas del mundo popular, un ejercicio íntimo por dar pequeñas luces respecto del arte del mundo subalterno, voces subterráneas que son, sin lugar a dudas, las que desde siempre me han acompañado, aquí se plasman memorias que también son las mías, son parte de la historia que me precede y que ocurren en la cuna familiar, la población Rosita Renard, es esta mi forma de acurrucarme en el recuerdo y una redención con ese lugar de la infancia.

Primero agradecer a quien hizo posible esta investigación, a Ernesto Duran quien con su lucidez y sus remembranzas de olores y sonidos han contribuido de una manera fundamental en esta biografía, Un maestro que ha entregado a generaciones su saber y es parte fundamental de la cerámica en Chile.

Por otra parte quisiera agradecer a mi profesor guía, Adolfo Albornoz, quien desde el comienzo se mostró generoso con su conocimiento e impulsó mi capacidad crítica a partir del sustento teórico, pero también desde el tensionar mis lugares de confort.

También van mis agradecimientos más profundos a mi familia materna, a Mercedes, a Sara y a Mariela por mostrarse dispuestas a hacer un ejercicio de recuerdo, por compartirme sus sentires y hacerse parte de los diálogos que insistentemente fuí generando.

En esta misma línea quisiera agradecer hondamente a Ximena, quien aportó incondicionalmente a esta investigación tanto en su forma como en su fondo, gracias por la confianza, el impulso y la generosidad de tus palabras y tus recuerdos, que también son míos.

Gracias a mi compañera Kristel por nutrir esta investigación con sus ideas y fundamentos, también por aportarme con su biblioteca, pero sobre todo por acompañarme, gracias por sostener.

Gracias a Ketzal Montenegro por lanzar ideas que fueron fundamentales para pensar en esta investigación y también a Tomás Valencia y a Fernanda Alarcón, quienes aportaron para lograr concluir este largo proceso. También un agradecimiento a Fernando Pairican quien me convenció de hacer esta investigación desde el cariño sincero que siente por Emilio.

Por último pero no menos importante quisiera agradecer a Emilio por intentarlo, gracias a ese Emilio de las revistas bicicleta y la radio nuevo mundo, de los cancioneros revolucionarios y póster del “che” gracias por esas tardes y noches de vino y baile, por esas conversaciones que tuvimos antes de esta investigación y que espero sigamos teniendo por mucho tiempo, gracias por la música que me compartiste y las historias que me contaste. gracias por todo.

Esta investigación también es para Killay, por si algún día quieres saber sobre tu familia cuentas con este pequeño extracto que pueda ayudar a comprender la historia que te precede y las memorias que te acompañan, este es un regalo para que no olvides de donde vienes, ese lugar lleno de contradicciones pero que al fin y al cabo es tuyo también.

1. Introducción

Subterráneamente el mundo popular ha cultivado y desarrollado sus prácticas y saberes las cuales han traspasado las generaciones adoptando formas flexibles y mutables, en una vorágine constante de adaptación y reinterpretación. El mundo popular ha encontrado bifurcaciones por donde construye sus propias memorias conjugando las influencias del mundo indígena y el mundo afro produciendo nuevas prácticas y subvirtiendo tradiciones religiosas, artísticas y deportivas. Es así que los pueblos no navegan solos en su devenir, la influencia de las estructuras que el poder establece en los distintos periodos de la historia afectan en distintas medidas a los sujetos y sujetas populares, quienes evidencian en sus expresiones dichas marcas, son las llagas que el “progreso” y el “desarrollo” deja en sus

cuerpos, memorias y olvidos, como también lo que silencian y censuran las instituciones políticas y económicas son huellas innegables que insisten en agrietar la historia oficial.

Muchas teorías intentan dar luces acerca de lo popular, lo cierto es que lo popular se escapa a las definiciones y muta junto a los contextos, siendo un concepto flexible y mutable, tanto es así que las categorías respecto de lo popular van transformándose constantemente. El mundo popular se define como una oposición al mundo de élites, algo similar a la teoría marxista de la lucha de clases, esta oposición se evidencia en muchas conceptualizaciones, a modo de ejemplo están la oposición entre vencedores y vencidos, opresores y oprimidos. Si consideramos esta oposición podríamos señalar, quizás de una manera simplista que el mundo popular se manifiesta en oposición a lo establecido, como una respuesta gutural del pueblo o los y las populares a los márgenes instalados por el poder. A su vez, el mundo popular dentro de sí también presenta subdivisiones que han sido develadas por distintos pensadores y pensadoras, el mundo popular tiene valores morales en determinados contextos que apelan a sus concepciones del mundo, en algunos momentos vinculado a la religiosidad, en otros momentos vinculados a la razón.

La puesta en escena del mundo popular moviliza al mundo obrero y lo posiciona, transformándose en un agente clave en los procesos de industrialización del mundo, no se pueden entender los procesos sociales si no es con el pueblo mismo, con la clase obrera, campesina y trabajadora que arremete en una historia contada desde las élites, que considera sus hitos y personajes fundamentales para entender la linealidad del tiempo descrito por el poder. Ante esto la pregunta que surge es clave, ¿qué pasa con el mundo popular que no sale en las crónicas obreras? La historia del mundo popular también oculta las otredades, las reprime y silencia, pero las Memorias de lo popular son subterráneas, y persisten e insisten en estallar una y otra vez, así es que el mundo obrero ya no le puede cerrar la puerta en la cara a

Lemebel. A pesar de ser invisibles por momentos, los sujetos populares ausentes siguen su camino silencioso y aparecen cada tanto para hacer tambalear lo establecido.

En los contextos socio-políticos surge un nuevo actor en la vida presente, “el mercado” cuya incidencia es fundamental, todo se conforma de acuerdo a sus necesidades, las categorías respecto de lo que es el mundo popular y el mundo hegemónico y cómo cambian respecto de éste. El mercado es el que determina las nuevas producciones o contra producciones artísticas, es decir que tiene la capacidad de establecer la relación entre el creador y el consumidor repercutiendo directamente en las prácticas y saberes del mundo popular e intrínsecamente vinculado además al hecho que el mercado ve en el mundo popular la oportunidad de lucrar con éste, desde sus símbolos, iconografía, construcciones hasta sus reinterpretaciones.

Además, la llegada de los nuevos medios y su capacidad globalizadora y su impacto a partir de la tecnología en las masas integra otro actor muy importante, “la cultura de masas” es la instalación en el país de una nueva forma de concepción de la cultura, cobrando nuevas y grandes dimensiones con la llegada del internet y las redes sociales.

Entonces, todas las ausencias y presencias en el mundo popular y la influencia de los contextos van modificando las definiciones y las categorías, es en este sentido que los cruces entre diversas definiciones han evidenciado nuevas transformaciones. La Hibridación de las culturas es un fenómeno fundamental para comprender este texto, los cruces entre lo popular y la cultura de masas, la contracultura y las ausencias determinan nuevas identidades que desestructuran lo establecido, provocan cambios de paradigmas e integran nuevas relaciones que se influyen constantemente, la idea de definir lo popular se vuelve cada vez más complejo y más flexible. Es así que las expresiones del mundo popular evidencian sus hibridaciones, los géneros impuros se toman la escena, una melodía tradicional se fusiona con

guitarras y sintetizadores, se difunden por los medios masivos, los sellos musicales ya no inciden en las producciones musicales, una aplicación de celular democratiza el acceso a los diversos géneros musicales.

Uno de los campos de la cultura popular, de los oprimidos o como se quiera llamar, es su arte, el arte de los y las populares, se habló muchos años de aquello, se le catalogó de muchas maneras, maneras nunca consultadas a bocas “populares”, tanto es el desdén que incluso el fundador del Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago (1971) en su libro *Arte popular chileno* señala:

“No había interés en la civilización del siglo pasado de darles importancia a las habilidades primitivas de las clases populares hasta que se expresó el conocimiento o estudio del folklore. Ocurre que esta ciencia no existía con nombre propio hasta 1846, cuando en Londres se usó por primera vez para señalar la importancia que significa conocer la sabiduría tradicional de las clases ineducadas que existen en las naciones civilizadas”. (p. 22)

Además, la autora del libro *Artesanía Urbana en Chile*, Alicia Cáceres, artesana, evidencia la forma peyorativa de referirse al Arte Popular del mundo europeo haciendo referencia al libro de Tomás Lago anteriormente nombrado. Se deduce de aquello que es real y evidente que el arte popular es propiedad de “los ineducados”.

Para comprender más a fondo al sujeto y la sujeta popular es necesario acercarse a sus prácticas y saberes, lo que se conoce como Arte Popular en esta investigación será un eje central. Respecto a esta disciplina existen discusiones que vale la pena mencionar, por un lado existen estudiosos de la cultura latinoamericana que consideran que las obras tradicionales, es decir, las expresiones clásicas son un objeto preciado y aquellas

producciones serían las que representan el “real arte popular”, como por ejemplo la artesanía indígena, para algunos teóricos portadora de la “identidad latinoamericana en sí”. Por otro lado otros autores consideran la identidad latinoamericana como un lugar donde confluyen diversas identidades las cuales se mezclan y dan nuevos sentidos, prácticas y saberes a las comunidades, en este proceso de “Hibridación”, considerando por ejemplo, la influencia del mundo africano en las comunidades indígenas evidencia que la identidad del sujeto latinoamericano es móvil y viva.

El Arte Popular Latinoamericano representa un espacio complejo de definir, como lo es la definición misma de la identidad latinoamericana y del mundo popular de esta parte del planeta, sabido es que Latinoamérica fue un continente poblado antes de la llegada de la colonización, sus expresiones culturales y artísticas, si bien fueron devastadas, aún persisten e insisten hasta el día de hoy. Dentro de las diversas expresiones del Arte Popular podemos encontrar una expresión asociada a la disciplina plástica, la Artesanía es la forma en que las culturas de esta parte del continente dieron una respuesta primaria a ciertas necesidades, es de esta manera que nacen las primeras formas de vasijas, cacharros y platos, para portar el agua o los alimentos; también nacen en lo que posteriormente se llamaría México, cuchillas realizadas de vidrio volcánico o también conocida como obsidiana; en Colombia se realizaban trabajos de orfebrería que alcanzaban posibilidades asombrosas, por ejemplo la fundición de diversos metales como el oro o el platino, esta búsqueda creativa se asociaba con la ornamentación y los rituales que se realizaban en las comunidades de los diversos territorios. Chamanes protegidos por felinos andinos de oro, o navegantes nocturnos representados en murciélagos de tumbaga, formas que adoptan los místicos de las tribus latinoamericanas entre otras.

Toda la época previa a la llegada de la Colonización fue en gran medida la forjadora de la estética tradicional latinoamericana, a través de su simbología y sus producciones, estas obras posteriormente comienzan un periodo de mixtura, que García Canclini (2021) define como “Hibridación”, en ese sentido la mezcla de las diversas culturas transforma la estética latinoamericana influenciando definitivamente.

El conquistador español despojó de su territorio a la negritud africana, la secuestró trayendoles consigo como animales de carga, como esclavos y esclavas negras a ser explotadas en esta parte del mundo por la mano colonizadora europea. Pero con la llegada del mundo negro no solo llega la mano de obra, también llega una cultura, que si bien fue despreciada por cientos de años, es portadora de memorias y por ende de prácticas y saberes propios, que se mezclan con el mundo indígena latinoamericano, y también, claro que no de manera reciproca con el mundo europeo, por lo que surgen expresiones nuevas en la plástica latinoamericana, en ese sentido podemos encontrar, para ejemplificar este proceso, la platería mapuche, que nace a partir de las monedas y utensilios de plata que trajeron los conquistadores al extremo sur del continente.

La Artesanía Popular, la expresión plástica de los pueblos empobrecidos y oprimidos en América van de la mano con los procesos y los contextos sociales y políticos que atraviesan las sociedades, en ese sentido también podemos descubrir en la artesanía industrial de a finales del 1800 la organización de los artesanos, los canteros en las llamadas “Sociedades de Resistencia” quienes se manifestaban por sus derechos y se declaran en directa rebeldía a las instituciones, opción vinculada a los y las Anarquistas que llegaron al continente desde Europa pero también a la histórica rebeldía de los pueblos indígenas. En definitiva, con la industrialización del continente las urbes se transforman en la posibilidad del mundo campesino y popular de encontrar nuevas formas de sobrevivir, con ello la

artesanía también llega a las ciudades y nace una nueva expresión, una “Champurria” de identidades donde se mezclan, símbolos y materialidades, rituales y costumbres confluyen y paren nuevas expresiones.

Con el interés de las élites culturales y económicas por el mundo popular y de lo que Europa denomina como “folklore”, sumado a la masificación de los medios de comunicación y la manipulación de dichos grupos poderosos, las expresiones populares se institucionalizan y caricaturizan, en un proceso de homogeneización de la identidad nacional. Pero el mundo popular y sus expresiones también se transforman en resistencia en contextos de crisis socio-políticas, la Artesanía de “cuneta” es una salida económica, que lidia con la persecución de las policías. La Artesanía también se transforma en una acción de resistencia en las cárceles y las prisiones políticas durante la última dictadura cívico-militar. La Artesanía resiste a las expresiones industrializadas del mercado, sigue siendo la mano del artesano o artesana quién se niega a los procesos industriales, aun cuando en momentos la hace parte de la creación propia y de la necesidad de comercialización.

Cabe destacar que una de las expresiones del arte popular desde la disciplina plástica es la cerámica, ésta es portadora de la materialidad de los territorios, la muestra inequívoca de un lugar. La cerámica es la huella de un sitio, es el trozo de una tierra que toma forma en las manos del pueblo por lo que también es la huella de quienes la crearon, desde la cerámica utilitaria como expresión de costumbres de los pueblos, a la cerámica ornamental y decorativa.

Cuando los y las “ineducados/as” migran de la ruralidad y llegan a Santiago, cuando comienzan a abandonar sus tierras por necesidad, también llegan residuos de su territorio, llegan los fragmentos del despojo a instalarse en una ciudad ajena, llega la cerámica como espejo de la sociedad empobrecida. En la ciudad la cerámica se impregna de nuevos

contenidos, de nuevos sentidos, como declama el poeta Aníñir (2009), “la lágrima negra del Mapocho nos acompañó por siempre en este Santiagoniko wekufe maloliente” (p. 174), En este sentido la cerámica de las urbes es también la cerámica que habitó las periferias, la cerámica impura, la cerámica migrante. A su vez, los y las ceramistas, en un ejercicio nostálgico de evocación de territorios desarraigados, que evoca la madre que oculta el asfalto de la ciudad, evidencia una cicatriz de otros tiempos, de otras personas, otras memorias, por ejemplo reinterpretaciones precolombinas, que suman capas y portan memorias que vale la pena desentrañar, en ese sentido Benjamin (1955) señala “la memoria es el medio de lo vivido , al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava” (p. 350) es por ello que las expresiones populares y sus memorias como medio pueden llevarnos a comprender honduras del mundo popular que aún no son desempolvadas.

Muchas veces se considera que el arte es la vanguardia de los procesos sociales del pueblo, pero cuando pensamos en los artistas de los cuales se extraen estas aseveraciones nos damos cuenta que tienden a ser artistas consagrados, artistas conocidos o artistas de élite, por una vereda opuesta, consideramos que el analizar artistas anónimos, artistas invisibles para la élite, artistas cotidianos que trabajan una materialidad y disciplina que no llegan frecuentemente a los museos, nos llevará a navegar por otras profundidades del mundo de los y las oprimidas que no son la vanguardia del Arte, ni de sus contextos socio políticos, más bien van entrelazados con el pueblo, porque son pueblo, son parte de sus entrañas y las manos y voces creadoras del mundo popular.

En este navegar por los distintos contextos históricos sociales, políticos y económicos se hace evidente el entrelazamiento del mundo popular y devela consecuencias innegables en el arte popular y sus cultores. Hemos de señalar que la historia de las y los vencidos no son

tan evidentes como las historias hegemónicas de los vencedores, son historias subterráneas incompletas, con vacíos que la historia oficial no consigue llenar, es por ello que consideramos que el trabajo de las memorias populares nos puede entregar nuevas posibilidades en el análisis de estos procesos, sobre todo las memorias íntimas, las memorias personales.

La Memoria es un lugar en disputa, por un lado está la memoria hegemónica, instalada por las élites y los vencedores, se articulan en imágenes y símbolos que representan dicha cultura, se imponen por medio del poder y se difunden por los medios masivos que también son controlados por ellos. Esta disputa de la Memoria se forja como respuesta de lo popular, que se manifiesta en contraposición a lo establecido, es una respuesta a la violencia estructural de la que son víctimas o sobrevivientes los populares, dichas memorias, así, en plural, siguen sus recorridos de una manera subterránea, y en ciertos contextos emergen para desestabilizar los marcos impuestos.

La luchas del mundo popular en ocasiones son cooptadas por el poder político y económico utilizándolas en la lógica de renta-beneficio, vaciando su contenido para instalar sus prácticas mercantiles e institucionales, las memorias populares muchas veces sirven para unificar los relatos y símbolos, que son utilizadas a conveniencia por el poder, esas mismas memorias son las que muchas veces surgen y se transforman en revueltas y estallidos sociales y nuevamente el poder intentara cooptar, pero las memorias no se encierran ni se encapsulan, son vivas y transformadoras, traumáticas y viscerales, son la promesa de lo posible para el mundo popular.

Las memorias de lo popular en gran medida tienden a ser incómodas para el status quo de las naciones, el desarrollo y el neoliberalismo, el poder las vuelve invisibles, las oculta y las censura, es así que los sujetos afectados por la violencia estructural política y económica reprimen también su pasado, sus memorias, para así proteger su presente. En otros casos

dichos sujetos se ocultan detrás de una manía obsesiva que vuelve una y otra vez a eventos traumáticos. La reparación inexistente en Chile y en el contexto latinoamericano llevan a estos sujetos y sujetas a una depresión y una melancolía que añora el pasado, una nostalgia ante el vacío de nuevas promesas, de nuevas utopías. Sin embargo las posibilidades de la memoria son múltiples, pueden llenar vacíos que la historia no puede, al ser una disciplina científica que se basa en métodos e instrumentos concretos, a diferencia de esos métodos la memoria busca indagar a tientas, en una deriva que busca hallazgos e interpretaciones de una manera intuitiva y sensible en relación a los sujetos.

Las historias y memorias personales son fundamentales para comprender los periodos y momentos de un contexto particular, sin ellos nuestro acercamiento podría resultar infértil, entonces, los testimonios y sujetos del mundo popular podrían develar y revelar los fragmentos faltantes para reconstruir un pasado y con ello proyectar nuevos futuros, es a partir de aquello que el arte cobra sentido en relación a la Memoria siendo la posibilidad de imaginar lo que no se puede decir producto de traumas, de un silencio, de un vacío, el arte es la posibilidad de los populares de reparar en alguna medida lo que la justicia no pudo. Es por ello que esta investigación indaga en artistas populares que entrelazaron sus biografías a partir de la cerámica urbana, maestro y alumno que compartieron contextos sociales y militancias políticas en una población ñuñoína.

En los albores de la Unidad Popular, en una sociedad que dio cabida al mundo popular, Ernesto Durán aprendió el oficio de la cerámica en la Escuela de canteros de la Universidad de Chile, donde indaga en el mundo precolombino, fuente de inspiración para su cerámica y su técnica, mezclado con la estética que la izquierda chilena venía gestando, mundo al cual se acercó activamente. En ese mismo tiempo, un vecino de la población Rosita Renard, unos años más joven, también se acercaba al mundo de izquierda, para ser parte de la lucha que se daba en aquellos años, portando ideales que ambos compartían y por ello

también padecieron. Emilio Jorquera, hijo de madre que migró de tierra Diaguita a la ciudad, encontró la cerámica de una manera muy distinta, quizás la cerámica lo encontró a él, se encontraba sin trabajo y con temor por la realidad del momento generado por el golpe y posterior dictadura cívico-militar, para él fue la salida en un momento de crisis económica y social, que lo llevó como ayudante al taller de su vecino ceramista donde aprendió el oficio para no abandonarlo más.

Nuestra investigación nace del querer desentrañar ¿de qué manera se refleja el impacto de los contextos socio-políticos del último medio siglo en los y las artistas populares y cómo se revela esa afectación?

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo General:

- Indagar en las memorias y olvidos de dos artistas populares, reconstruyendo sus vivencias, y a través de sus testimonios, revelaremos hallazgos que den cuenta de su entrelazamiento con contextos socio-políticos del último medio siglo.,

1.1.2 Objetivos Específicos:

- Identificar hitos relevantes en las vidas de los sujetos ceramistas en los últimos 50 años.
- Reconstruir las historias de vida de ambos desde que se gesta el triunfo de la unidad popular y concluye en la revuelta popular de octubre.
- Generar una producción biográfica de dos artistas populares en Santiago de Chile, evidenciando un entrelazamiento entre nuestros sujetos de estudio y el impacto de los contextos socio-políticos en sus historias de vida
- Analizar la producción biográfica en relación a las dimensiones de la afectación y como esta se refleja en sus prácticas y expresiones artísticas .

2. Marco Teórico

2.1 Capítulo I. Cultura Popular

2.1.1 *Definiciones de la Cultura Popular*

Para comenzar este capítulo aclararemos que aún cuando existen múltiples discusiones respecto de lo popular, nuestro referente será el Antropólogo, profesor y crítico cultural Argentino Néstor García Canclini quien ha desarrollado diversas investigaciones que han dado luces de lo popular desde una perspectiva latinoamericana, Nació en 1939 en la plata y es un autor fundamental en temas culturales, modernidad y posmodernidad. Para efectos de los antecedentes que presentaremos en este capítulo utilizaremos el texto “Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?” en una búsqueda de definición respecto de este término.

Partiremos señalando que los estudios culturales del mundo popular son relativamente recientes, nacen tras el interés del mundo europeo por reconstruir conocimientos del mundo subalterno, desde una mirada objetual hacia el sujeto y sujeta popular. en ese entonces lo popular se reducía a lo tradicional. García Canclini (1987) señala al respecto “las costumbres eran populares por su tradicionalidad, la literatura porque era oral, las artesanías porque se hacían manualmente. Tradicional, oral y manual: lo popular era el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas” (p. 1). Con ello podemos entender que la visión del mundo europeo y de los estudios de lo popular embalsaman las costumbres y las comprende como inamovibles y estereotipadoras. Cuando el estudio de lo popular era el Folklore, este se asociaba con lo tradicional o lo más representativo de una cultura. Según García Canclini (1987) “Cuando lo popular todavía no era lo popular -se lo llamaba cultura indígena o folklore- la antropología y esa pasión coleccionista y descriptiva por lo exótico denominada precisamente folklore eran las únicas disciplinas dedicadas a conocerlo” (p. 2),

este fue entonces, el nacimiento de la búsqueda de los sujetos subalternos, de sus prácticas y saberes.

Sin embargo, lo popular se construye y se transforma respondiendo a los contextos que emergen, desde este lugar es que muchos espacios institucionales buscan cooptar este término y sacar réditos de lo popular tal como lo señala García Canclini (1987):

Lo popular permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario. Por eso, el termino popular se ha extendido como nombre de partidos políticos, revoluciones y movimientos sociales. (p. 1)

Los estados y las instituciones en su afán de congregar y unificar los pueblos en torno a una cultura y sus símbolos recurren a la cooptación de lo primitivo del territorio enarbolando un pasado en común, al respecto, García Canclini (1987) señala:

La formación de estados nacionales, que trataban de unificar a todos los grupos de cada país, suscitó interés por conocer a los sectores subalternos para ver cómo se los podía integrar. En la misma época, los románticos impulsaron el estudio del folclore exaltando, frente al intelectualismo iluminista, los sentimientos y las maneras populares de expresarlos (p. 2).

A partir de este estudio se obtienen las herramientas necesarias para poder contagiarse de lo popular e instalar en los pueblos sus consignas a través de los medios de comunicación enarbolando lo “Nacional”, este intento por tomar el mundo popular a conveniencia y resaltar ciertos rasgos propios funcionaban “pero las frondosas descripciones casi nunca trascienden la enumeración y el catálogo, no llegan a explicar el sentido de lo popular al no situarlo en las condiciones generales de desarrollo socioeconómico” (García Canclini, 1987, p. 2). Por lo

tanto esas herramientas que los estados y los medios de comunicación impulsan no son del todo convocantes a lo popular. Según García Canclini (1987):

En algunas versiones recientes, que intentan dar cuenta de los cambios modernizadores, se reconoce -además de la dominación externa- la apropiación de sus elementos -por parte de la cultura dominada, pero sólo se toman en cuenta aquellos que el grupo acepta según "sus propios intereses" o a los que puede dar un sentido de "resistencia". (p. 2)

Esta búsqueda antes mencionada por parte de los estados modernos por fortalecer lo nacional y desaparecer lo subalterno es un engranaje necesario para evitar estallidos de descontento del mundo popular, de acuerdo con García Canclini (1987) "en el estudio de la etnia, registran únicamente las relaciones sociales igualitarias o de reciprocidad que permiten considerarla "comunidad", sin desigualdades internas, enfrentada compactamente al poder "invasor"" (p. 3), este ejemplo no solo se evidencia en el mundo étnico, sino también en los nuevos estados donde se ofrece un enemigo en común, como por ejemplo la delincuencia, en la cual el poder encuentra una suerte de sustancia unificadora de la comunidad, García Canclini (1987) dice que:

En cuanto a los estudios folclóricos latinoamericanos, estuvieron ligados, como en Europa, a la formación de la conciencia nacional, sirvieron para redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos (p. 2).

Podemos deducir que dichos estudios siempre estuvieron al servicio del poder, en ningún caso del mundo popular, ya que su función era observar y catalogar, los agentes que realizaban esto desconocían las realidades y contradicciones de los y las sujetas populares.

Ahora bien, una cosa es el estudio del folklore en su contexto histórico, en la actualidad se hace imposible referirnos a esa definición de lo popular ya que se manifiesta marmolizada y monumental así como estereotipadora, al respecto García Canclini (1987) afirma “si queremos alcanzar una visión amplia de lo popular es preciso situarlo en las condiciones industriales de producción, circulación y consumo bajo las cuales se organiza en nuestros días la cultura” (p. 3). De esta reflexión podemos concluir que las condiciones del mercado y del neoliberalismo redefinen aspectos fundamentales en los estudios de lo popular propiamente tal.

Por otra parte los nuevos medios masivos de comunicación y la mano del poder en ellos se vierten en el mundo popular con intenciones claras, propagando una cultura masiva de lo popular como instrumento del poder para manipular a las clases populares. Asimismo, adoptan la perspectiva de la producción de mensajes y descuidan la recepción y la apropiación. Por último, suelen reducir sus análisis de los procesos comunicacionales a los medios electrónicos” (García Canclini, 1987, p. 3). Esta nueva incidencia de los medios en la cultura y el mundo popular genera aún más contradicciones para la definición misma de lo popular.

Hemos presentado estas dos problemáticas respecto de lo que es o no lo popular, en este mismo sentido el García Canclini (1987) se pregunta “¿qué es, entonces, lo popular?. No puede identificarse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales, pre masivos” (p. 5), por lo que lo popular no son solo sus tradiciones, no es solo lo primitivo anterior de la irrupción de los medios masivos, por ello tomaremos una definición que García Canclini (1987) realiza respecto de lo que es lo Popular desde una perspectiva Gramsciana. “Lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico” (p. 5) por lo que podríamos definir lo

popular como lo contrahegemónico Podemos concluir entonces, que la cultura popular también “consiste cada vez menos en lo tradicional, lo local y lo artesanal; se reformula como una posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una intercomunicación masiva permanente” (García Canclini, 1987, p. 6).

Por último, debemos señalar que lo masivo y lo popular en ningún caso se oponen, más bien se hibridan en una construcción que refleja necesariamente el contexto social actual, en ese sentido, García Canclini (1987) afirma:

“Las costumbres más arraigadas y extendidas en las clases populares son a veces formas de resistencia, pero en otros casos no constituyen más que la rutina de la opresión (pensemos en la "popularidad" del machismo). A la inversa, lo masivo, que tan eficazmente contribuye a la reproducción y expansión del mercado y la hegemonía, también da la información y los canales para que los oprimidos superen su dispersión, conozcan las necesidades de otros y se relacionen solidariamente.” (p. 6)

Esto nos da luces de las contradicciones de ambas, y al mismo tiempo nos muestra cruces en los contextos nuevos, es por ello que comprendemos la cultura y lo popular como una transformación flexible y permeable lo que nos lleva a indagar en esas mixturas y matices de lo popular..

2.1.2 Hibridación de la Cultura Popular

En este subcapítulo ahondaremos en un concepto fundamental para comprender los procesos sociales de esta parte del mundo, considerando la modernidad y posmodernidad como hitos trascendentes para comprender el presente, si bien muchos teóricos hablan

respecto de la cultura, el libro de García Canclini viene a agrietar los paradigmas establecidos en las ciencias sociales respecto de lo popular. Néstor García Canclini -quien ya fue mencionado en el capítulo anterior a partir de otro texto- acuña el término de “Culturas Híbridas”, este texto fue publicado en 1990 y fue fundamental para comprender el mundo popular desde otra perspectiva, con la influencia de los nuevos contextos sociales y con el cruce de las nuevas tecnologías, entendiendo la época actual como un lugar de transconexiones e intercomunicaciones que hacen emerger nuevas preguntas y problemáticas. Este texto será clave para la contextualización de lo popular y de sus nuevos matices.

La Cultura popular en gran medida se comprendía como un espacio difícil de definir, ya anteriormente mencionamos la influencia de lo tradicional en lo popular, pero también existen otros cruces que vale la pena mencionar para efectos de este marco teórico, en este sentido, García Canclini (1990) señala que “la *incertidumbre* acerca del sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan” (p. 14), este cruce y adaptación deriva en nuevas formas estéticas y culturales que impregnan a los pueblos, nuevas formas de producción. Es entonces que comprendemos que la oposición entre lo tradicional y lo moderno comienza a perder sentido. Con respecto a las visiones tradicionalistas, García Canclini (1990) señala:

Imaginaron culturas nacionales y populares "auténticas"; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso (p. 17).

Ambas visiones disputaron lo popular y de la confrontación surgieron nuevos cruces, reinterpretaciones que desarman los constructos establecidos.

Podemos considerar que estas categorías son herramientas obsoletas para la lectura de lo popular, esta división entre la cultura culta o de elite, la cultura popular y la cultura de (para las) masas se desfiguran y mutan en nuevas interpretaciones e hibridaciones, sus imágenes y símbolos se traviste y se hibridan dando nuevas concepciones, García Canclini (1990) afirma que “tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos”(p.14), es decir, las categorías establecidas de lo popular comienzan a perder sentido y se transforman solo en limitantes para los estudios culturales latinoamericanos.

Para García Canclini (1990) “la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (p. 264) son tres claves para comprender los nuevos procesos de hibridación que nos invitan a una comprensión del real significado de este concepto, por un lado está la desfiguración y crisis de las colecciones el objeto de museo ya no es lo que define a lo popular, también están las problemáticas respecto de las migraciones y con ello los encuentros de diversas culturas que mutan y se transforman, por lo tanto lo popular ya no esta en territorios como el urbano o el rural, es una mezcla de lugares indefinidos y dislocados. Por último las mezclas entre diversas culturas desembocan en producciones culturales impuras, una cueca que se mezcla con guitarras eléctricas pierde su tradicionalidad y se acerca a estos géneros que no se ajustan a lo tradicional.

Ahora bien, que estos espacios se conjuguen y mezclen no significa que también están en constantes disputas, en este sentido el territorio y sus espacios públicos son el campo de batalla donde se vislumbran los hallazgos y vestigios de este encuentro. García Canclini (1990) afirma:

Los monumentos son casi siempre las obras con que el poder político consagra a las personas y los acontecimientos fundadores del Estado. Los carteles comerciales buscan sincronizar la vida cotidiana con los intereses del poder económico. Los grafitis (como los carteles y los actos políticos de la oposición) expresan la crítica popular al orden impuesto (p. 281).

Por lo tanto la calle evidencia las construcciones impuestas por el Estado y por el mercado y a su vez se evidencia las luchas contrahegemónicas del mundo popular, clara evidencia de aquello fue la disputa de plaza dignidad (Italia) donde el Estado tuvo que retirar un monumento ante el embiste constante del mundo popular, que como hormigas devastó el orden impuesto por el poder en un acto simbólico. donde un ser no humano (negro matapacos) carga las esperanzas de lo popular. En este mismo sentido proliferan, además, los dispositivos de reproducción que no podemos definir como cultos ni populares. “En ellos se pierden las colecciones, se desestructuran las imágenes y los contextos, las referencias semánticas e históricas que amarraban. sus sentidos” (García Canclini, 1990, p. 283), la búsqueda de lo popular ya no son tan simples, las categorías no bastan, el neo fascismo hoy también, en este contexto desmonumentalizar, ataca memoriales de detenidos desaparecidos, ataca mosaicos callejeros de Pedro Lemebel. las incertidumbres y dislocaciones de lo popular nos lleva a la necesidad de des-entender los nuevos contextos. García Canclini (1990) señala que “la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes de las identidades exigen preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos” (p. 288) lo que viene a confirmar la necesidad de desconfiguraciones respecto de lo popular.

Un nuevo agente se yergue como fundamental para comprender estos nuevos procesos de hibridación.

“Sin libreto ni autor, la cultura visual y la cultura política posmodernas son testimonios de la discontinuidad del mundo y de los sujetos, la copresencia - melancólica o paródica, según el ánimo- de variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas, y que las tendencias políticas ensayan. (p. 309)

La existencia fragmentaria del posmodernismo es fundamental para comprender estos nuevos procesos, la discontinuidad del mundo y los procesos, en nuestra apreciación no es nueva, pero considerando que el estudio de lo popular es reciente se desarmen comprensiones de que la historia no es lineal, más bien es un cruce de diversas relaciones entre sujetos y contextos. Otro factor fundamental, que ya anteriormente se mencionó es el Mercado, el cual determina las nuevas producciones o contra producciones artísticas, el mercado establece una relación entre creador-consumidor que repercute en las prácticas y saberes del mundo popular, a su vez, también el mundo popular aparece como un mundo con el que también se puede lucrar, con sus símbolos y con su iconografía, con sus construcciones y reinterpretaciones.

Anteriormente señalamos la desterritorialización como una clave para comprender los procesos híbridos, es en este sentido que García Canclini señala que “así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento” (p.326), por lo que estas nuevas claves de entendimiento brinda pérdidas pero también oportunidades, promesas en cuanto a lo posible.

2.1.3 Ausencias en el Chile Popular

En esta búsqueda por determinar los aspectos de la cultura popular nos parece relevante dedicar un capítulo particular a la investigación de Chiara Saez, Socióloga y Minor en Literatura. Esta investigación fue realizada entre los años 2014 al 2015, la cual se titula: “

El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica”.

De esta investigación surge un concepto que nos parece relevante ya que puede dar luces de una parte de la cultura que deja señales inequívocas de la ausencia de relatos, de cuerpos y de sujetos, quizás en ellos podemos resignificar vacíos que la historia no logra llenar, y comprender esos fragmentos de memoria que pueden dar nuevas interpretaciones de lo popular.

Lo popular, a partir de los procesos de industrialización comenzó a tener un auge importante, la cultura obrera, la cultura del proletariado comenzó a instalarse como un espacio que disputaba la cultura hegemónica de la elite, una vez que ese mundo popular identificado con la izquierda llega al poder comienza un proceso de instalación hegemónica de esa identidad, en este sentido Sáez (2019) señala “su paulatina institucionalización como cultura obrera generó un proceso de divergencia interna de lo popular en el proceso de modernización”(párr. 1). Comienza así a desintegrarse lo tradicional popular ya que deja al margen sujetos y sujetas fundamentales para comprender el mundo desde la perspectiva de los pueblos, en ese sentido encontraremos que existe un mundo popular representado por el mundo obrero y las concepciones clásicas de la izquierda, y por otro lado un mundo popular incomodo, el mundo de la prostitución y la homosexualidad por ejemplo

En cuanto al concepto que buscamos comprender, Sáez (2019) señala que la cultura popular ausente es “entendido como el ámbito de la cultura popular que históricamente no forma parte de la cultura popular obrera ni ha sido absorbido por la cultura de masas” (párr. 4). Esta definición, si bien se establece como marco investigativo hasta 1925, no deja de hacer sentido en el presente, las mujeres, los y las homosexuales, los y las privadas de libertad no aparecen en el mundo “popular representado” (Sunkel, 1985, como se citó en

Sáez, 2019), más bien componen el relato invisible, el relato subterráneo que emerge cuando un contexto lo propicia y se declara en rebeldía ante lo establecido. tampoco están en el los lugares populares incómodos como un centro de reclusión.

A partir de lo anteriormente mencionado en relación a la cultura popular obrera podemos deducir que “es moralizadora, pero ya no desde el pensamiento mágico de la matriz simbólico-dramático, sino que desde la fe en la razón” (Sáez, 2019, párr. 7) establece marcos teóricos para lo que se concibe como popular, invisibilizando las otredades y reivindicando una estética épica de lo popular.

Los márgenes de la cultura popular obrera y la cultura de masas dan cuenta de aquellos “sujetos populares que no habían podido ser integrados a la versión latinoamericana de la modernización” (Sáez, 2019, párr. 10). Esa marginalidad fue vista “como elemento residual y consecuencia de procesos truncos de desarrollo” (Sáez, 2019, párr. 10), en ese sentido la ausencia se relaciona directamente con lo marginado, con lo marginable, con lo incompleto o inconcluso del desarrollo, estos residuos culturales se hibridan y heredan aspectos de la cultura popular ausente, hoy en día en la música por ejemplo, podemos encontrar esos residuos que se entrelazan con la cultura popular de masas y se traduce en artistas como “Marcianeke”o “Pablo Chill-e” que vienen a instalar en la masividad un espacio ausente de las crónicas de izquierda.

Para comprender estas nuevas estéticas de voces que hasta no demasiado tiempo estaban ausentes y darles el valor que tienen en el campo de lo cultural encontramos que el pensamiento se tendría que deconstruir en un ejercicio para desaprender lo colonizado por occidente, es en este sentido que Sáez (2019) señala:

El pensamiento decolonial contribuye a observar la distinción entre lo popular ilustrado y lo no-ilustrado, permite concebir lo popular obrero como la propuesta de integración que la matriz moderna de origen europeo propone a los sectores populares dentro de la promesa emancipatoria moderna. (párr. 16)

Entendiendo que hoy en día lo obrero y su cultura cada vez tienen menos incidencia en la cultura popular, se podría atribuir a lo ausente la nueva estética del mundo popular, aquellos espacios que escapan de la moralidad occidental y de la moralidad obrera, en relación a lo mismo podemos concluir que la “perspectiva decolonial permite instalar la idea de una cultura popular ausente u omitida que, si bien históricamente coexiste y mantiene relaciones con la cultura obrera, a veces también manifiesta diferencias importantes con ella” (Sáez, 2019, párr. 18) las cuales se evidencian en el presente.

A partir de este concepto de Cultura Popular Ausente podemos comprender un presente en donde los residuos de lo marginal están cada vez más instalados como especies de memorias subterráneas que “prosигuen su trabajo de subversión en el silencio y de manera casi imperceptible afloran en momentos de crisis a través de sobresaltos bruscos y exacerbados” (Pollak, 1985). En este mismo sentido Sáez (2019) menciona “lo que hemos denominado cultura popular ausente, estableciendo anclajes que permitan identificar la existencia en el largo plazo de los sujetos, prácticas y espacios, así como las conexiones, continuidades y discontinuidades entre sí que pueden ser enmarcadas bajo este concepto” (párr. 20) podrían dar luces respecto de nuestra investigación ya que nos brinda una categoría que hereda vestigios en las hibridaciones posteriores.

2.2 Capítulo II: Arte Popular

2.2.1 Definiciones de Arte Popular Latinoamericano

El Arte popular Latinoamericano es expresión de la cultura popular de este lado del mundo, en ese sentido se hace pertinente indagar respecto de las perspectivas del mismo mundo latinoamericano y sus propias búsquedas respecto de su estética, en ese sentido es importante señalar al investigador Juan Acha de nacionalidad Peruana e ingeniero químico de profesión, quien fue crítico de arte, investigador, curador, teórico y profesor, fundamental para la teorización respecto de la estética latinoamericana, si bien nació en el Perú, su carrera se desarrolló en México donde fue subdirector del Museo de Arte Moderno. La teorización respecto del Arte Popular Latinoamericano presenta diversas complejidades que a nuestro parecer quedan en evidencia en el texto, *Hacia una teoría americana del arte* de Juan Acha, el cual será nuestro fundamento teórico respecto de lo que entendemos, o no, de la expresión popular latinoamericana del Arte.

Muchas veces el ser humano se reconoce en oposición a otra fuerza, es decir, muchas veces no se reconoce respecto de quien es, mas bien desde lo que no es, por ejemplo, una persona que se reconoce neo nazi provoca la respuesta de la sociedad a través de grupos anti nazis, esto se puede extrapolar a diversas muestras de reconocimiento por oposición, esto mismo lo podemos trasladar al hecho de que el arte latinoamericano por un lado se reconoce desde lo que le dijeron que podía ser o lo que otros consideraban relevante de las expresiones del mundo popular, por otro lado la oposición a aquello que se instauro presenta otras paradojas, en ese sentido Acha (2004) señala “nuestros viejos anhelos latinoamericanos de independencia cultural todavía hoy siguen aferrándose a muchas practicas que son propias del espíritu colonial el cual teóricamente aborrecemos” (p. 35) a partir de aquello podemos comprender lo difícil que es abandonar viejas practicas y construir una identidad que no haya

sido impuesta por unos y por otros, ni que nazca a partir de la oposición al mundo europeo y sus teorizaciones respecto de lo popular o folclórico. En relación a esto Acha (2004) señala “no tendremos literatura latinoamericana propiamente dicha sin un pensamiento literario independiente, ni artes visuales sin un pensamiento plástico, de cuya autonomía depende su desarrollo estético” (p. 37)

En cuanto a la dificultad que presenta la autobúsqueda de una estética latinoamericana y su experimentación o transformación de las expresiones artísticas para una propia definición, Acha (2004) devela dos problemáticas que para efectos de esta investigación es importante mencionar, por un lado “reducimos la cultura a una mera elección de elementos nacionales susceptibles de diferenciarnos de los demás (peculiarismo)” (p. 36) esta elección implica una reducción de la búsqueda, construcción, deconstrucción, cuestionamiento y transformación de la cultura y las propias definiciones y proyecciones, es una elección simplista mediada por rasgos nacionalistas que pueden unir de una u otra forma a las sociedades de una forma sencilla, como podría ser la cueca, la cual se determina como el baile nacional durante la dictadura cívico-militar, instalando una identidad criolla en los habitantes del territorio, invisibilizando las “otredades”.

La segunda problemática que menciona Acha (2004) respecto de una definición propia de estética latinoamericana se refiere a “nuestro equivocado finalismo y el consiguiente menosprecio a los medios y la infraestructura, nos obligan a tomar por cultura la simple reuniones de obras y autores” (p. 36) de esta reflexión del pensador peruano Juan Acha nace la idea de que no logramos desprendernos de la importancia errónea que le damos solo al producto final y no a los procesos de creación, es por ello que como sociedad comprendemos la cultura como una acumulación de producciones artísticas, respecto de esta misma idea Acha (2004) afirma que “aquí la importancia local se define por la fama

internacional” (p. 36) lo cual también representa una paradoja que el autor evidencia y por lo cual la fama del artista o cultor es lo que nos brinda un objeto-sujeto de identificación cultural para las sociedades, esto se evidencia en casos como el de Gabriela Mistral, quien recibe el premio Nacional de Literatura después de recibir el Premio Nobel de Literatura y con ello se establece como parte de la cultura popular y sus obras se instauran como patrimonio de Chile.

La necesidad de desarmar las ideas preconcebidas o impuestas en relación a las expresiones artísticas y culturales para una definición de lo popular en el continente también se debe extrapolar a las distintas expresiones que quieren cooptar la autonomía del pensamiento creativo, por ejemplo la política -en ese sentido podemos encontrar en los convulsos procesos socio-culturales latinoamericanos, -mediados por la violencia política ejercida contra el mundo popular por parte de las elites de los países de este continente- un vínculo estrecho, que muchas veces se vuelve cómodo para los y las artistas, es por ello que podemos encontrar en la estética latinoamericana un servilismo respecto de la política, razón que lleva a Acha (2004) a reflexionar sobre que “salta a la vista el error de creer que en la politización entraña la única o la mejor salida del arte en nuestros días” (p.40) con respecto a esto mismo asevera que “en realidad constituye una solución personal en la medida que utiliza el arte como mera expresión del individuo”(p. 40) por lo tanto no es una experiencia que tensiona ni provoque transformaciones a nivel de la comunidad.

En el Arte Popular latinoamericano podemos encontrar, al igual que en el contexto social, un choque constante, o quizás un encuentro no recíproco entre ciertas concepciones y conceptualizaciones del mundo, en ese sentido es innegable la influencia del mundo occidental en lo que podemos entender como cultura popular, esta situación complejiza aún más la búsqueda y encuentro de una estética latinoamericana, respecto de aquello Acha (2004) señala “cualquier cambio conceptual del arte, por tanto, tendrá que darse dentro de los

términos de la cultura occidental y recurrir al espíritu más subversivo (más occidental) de la misma, espíritu que precisamente suele apelar al primitivismo”(p. 53) quizás esta es una buena definición de lo que es el Arte Popular en este lado del continente y las posibilidades de transformación que pueden darse.

Respecto de lo anteriormente expuesto en cuanto al Arte Popular podemos revelar que existe una constante búsqueda en tanto las definiciones de estética latinoamericana, se vuelve clara la necesidad de generar procesos transformadores respecto de las expresiones propiamente latinoamericanas sin necesidad de caer en los típicos estereotipos entregados por la cultura popular de masas, quizás descubriendo e indagando a los artistas creadores cotidianos e invisibles podamos develar esos procesos transformadores que quizás se están produciendo subterránea y comunitariamente, según Acha (2004) “el estudio ecológico de la sensibilidad tercermundista -que el artista realiza intuitivamente- sería el único capaz de proporcionarnos los pormenores de la redefinición artística que necesitamos” (p.58).

“Naturalmente, la colectividad es la única, que en principio hallase capacitada para legitimar, la condición latinoamericana de las proposiciones artísticas” (Acha, 2004, p. 59) las palabras de Acha se hacen carne en la frase de Víctor Jara “ El tiempo y la gente dirán si soy Artista” también en este punto surge la problemática respecto de quien determina lo que se ve y lo que no, la cultura popular en contraposición con la cultura popular de masas impuesta por los medios de comunicación y otros agentes, Acha (2004) señala respecto de la autoconceptuación del sujeto o sujeta latinoamericana “en la práctica, esta es inculcada y alimentada por el poder político a través de la educación pública y la propaganda oficial” (p. 59), por lo tanto la dificultad de encontrar lo latinoamericano puede ser un abanico de posibilidades, lo que sí nos parece evidente es que aquella estética está necesariamente en el

mundo popular, a pesar de que parezca obvio, pensamos que aún no queda suficientemente claro.

2.2.2 Artes Plásticas Latinoamericanas: Artesanía

El Arte Popular latinoamericano tiene diversas expresiones, soportes y materialidades, como por ejemplo el canto o el teatro en sus formas populares, la paya es otra expresión al igual que el baile, en esta ocasión nos referiremos particularmente a la expresión plástica latinoamericana, en es sentido, si bien hay variados teóricos latinoamericanos que profundizan en este tema, como Juan Acha o García Canclini, pensamos que Mirko Lauer toma a diversos autores y aún, desde una perspectiva nueva en relación a la artesanía, en particular de los Andes, sus reflexiones y teorías cobran sentido en la medida que sirven de respaldo para evidenciar que los procesos sociales están necesariamente vinculados a la plástica latinoamericana, y sus vicisitudes evidencian ese lazo innegable.

Mirko Lauer o Miroslav Lauer Holoubek es un escritor, poeta, ensayista y politólogo checo-peruano. Nació en 1947 en la ciudad de Žatec en la entonces Checoslovaquia, su carrera la realiza hasta la actualidad en el Perú donde es Magister de Literatura Peruana y Latinoamericana, ha sido investigador en México, París y Sao Paulo. Los textos de Lauer sobre la "artesanía" marcan una ruta hacia una "teoría social del arte" que, para 1981.

En esta investigación tomaremos el texto "Crítica de la Artesanía" de 1982 del autor Mirko Lauer, en específico ahondaremos en el último capítulo de su libro, donde nos brinda una comprensión respecto de la plástica peruana, en la cual nos basaremos para comprender ciertas concepciones y definiciones de la Artesanía latinoamericana y su estrecha vinculación con los procesos sociales en los que se enmarcan las producciones plásticas. También nos

entrega una perspectiva que define los diversos tipos de artesanía, que en el desarrollo de este texto, serán el punto de partida para ahondar en dichas definiciones.

La Artesanía primigenia o pre hispánica suponen hallazgos de las cuales, en muchos casos desconocemos profundamente su contexto social, hemos reconstruido por medio de hallazgos y a través de las ciencias sociales sus prácticas y saberes, por otra parte el indigenismo tiene su propia memoria, que al entrar en contacto con otras identidades pos colonización cobran un nuevo sentido, es por ello que podemos encontrar en la plástica latinoamericana pre capitalista un nexo indudable con los contextos sociales, la religión cristiana fue una imposición de la cual el mundo indígena fue víctima, recordemos que por medio de los evangelistas se encontraron vínculos entre la cristiandad y la religiosidad indígena y se propició un sincretismo impuesto por la mano del mundo europeo, en relación a aquello Lauer (1982) afirma que “una religiosidad animista como la andina posiblemente no se resignó a que lo divino quedará confinado a las umbrías iglesias, acogió con entusiasmo aquel género hispánico que abría las puertas a la religiosidad sobre lo cotidiano” (p.147) es por ello que las imágenes religiosas producidas por las comunidades indígenas son el primer atisbo pos colonización de la plástica latinoamericana, eran objetos únicos, como los diversos santos y sus ropajes que se encuentran en las iglesias hoy en día y datan de aquella época.

Con respecto a la producción plástica en contexto precapitalista, el mundo europeo feudal que habitaba las regiones latinoamericanas era profundamente cristiano, en algunos momentos de su historia los soldados o peregrinos portaban pequeñas imágenes de madera o metal a las cuales rezaban, los ejércitos Europeos realizaban diversos rituales en pleno campo de batalla, es por ello que el mundo indígena, en su adaptación a la conquista, tomo este formato heredado para la producción plástica propia esto evidencia la significación y funcionalidad que la artesanía religiosa tenía en el mundo popular. Lauer (1982) asegura:

No había posibilidad de imaginar para estas obras un uso distinto del religioso: rezar ante ellas, prenderles velas, ubicarlas en un lugar donde fueran testimonio de piedad. Demostrar piedad fue la única forma lícita de afirmar la propia identidad para los trabajadores sometidos a la explotación feudal (p.148)

Con respecto a la estética de dichas expresiones plásticas del arte popular latinoamericano podemos señalar que efectivamente la cristiandad y sus imágenes se instalan en esta parte del continente, siendo, como ya se señaló anteriormente, la única forma lícita para la producción artística del mundo popular oprimido por las elites colonizadoras, ahora si bien dicha estética es innegable, el monoteísmo se instala a sangre y fuego en América, existe la estética indígena que atraviesa de igual forma las producciones artesanales, Lauer (1982) señala en ese mismo sentido que la artesanía religiosa es “en su manifestación original como objeto plástico de un culto básicamente monoteísta, pero atravesado por un animismo original nunca erradicado del todo por occidente” (p.149), por lo tanto nace esta nueva estética que también se cruza con el mundo afro y sus propias religiosidades que se plasman en diversas obras plásticas.

De lo dicho anteriormente podemos entender que la artesanía latinoamericana pre capitalista tenía, por un lado una función ritual en las comunidades tal como lo señala Lauer (1982) “es así que lo público/ritual y lo doméstico/utilitario juntos constituyen el límite social e histórico de las configuraciones de la imagen y del soporte material, y de la relación entre ellas” (p.148). A partir de lo anteriormente mencionado, existe una segunda función de la artesanía que guarda relación con lo utilitario, es por ello que habitualmente se piensa en estas dos formas de producción de artesanía como lo “tradicional”, lo ritual y lo utilitario que representa en sí mismo la artesanía de una época y evidencia un proceso social innegablemente.

Nuevamente insistiremos en esta diferenciación histórica que plantea Lauer la cual cobra sentido en relación al nexo socio-histórico de la artesanía con los procesos sociales, es por ello que esta diferenciación que hace el autor respecto de lo pre capitalista y post capitalista es fundamental para comprender la trayectoria de la artesanía, con respecto a lo mismo Lauer asevera “los objetos plásticos del precapitalismo son objetos saturados por el valor de uso, en cambio el lienzo enmarcado es la “moneda” de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación” (p.151), es por ello que la significancia de este corte histórico deja en evidencia la transformación del mundo popular latinoamericano y de su arte cruzado por las leyes del mercado.

Cuando las transformaciones sociales comienzan a producirse siempre existen posiciones dentro de las mismas, por un lado están las personas abiertas a las transformaciones y por otro quienes se apegan a las tradiciones, esto Lauer (1982) lo identifica como “la ideología de *lo indígena*, con sus elementos de lo puro y lo estático, niega el derecho a cambiar” (p.152) es a partir de estos procesos que se empieza a cimentar en latinoamérica otra estética, no sin resistencias hasta la actualidad, que no sólo guarda relación con lo primigenio del continente, si no que se abre a las posibilidades de cambio, no solo respecto de las formas o simbolismos, también de las materialidades y las técnicas de reproductibilidad.

En este sentido la práctica artística plástica latinoamericana se adentra en este nuevo mundo capitalista, el mundo que consume artesanía busca cierta estética que define a los creadores en este nexo creador-consumidor, por un lado busca la identificación con el mundo indígena o afro pero por otro lado se pide contemporaneidad en las obras plásticas lo cual para Lauer (1982) es “sobre todo la visión simplificada y telescopada de lo indígena que desea ver reunidos en uno de lo prehispánico y lo contemporáneo” (p.155), esta es la

exigencia de los museos chilenos y los premios de artesanía que hoy en día se entregan y que requieren de este cruce fundamental para ellos y para su concepción de lo latinoamericano, un vínculo forzado y a veces utilitario, entre lo pasado y lo nuevo.

Profundizando también en un punto mencionado anteriormente en cuanto al mercado, podemos encontrar que los creadores plásticos latinoamericanos entran en un diálogo con él, en el cual han encontrado diversas formas de supervivencia, el mercado determina la valía de un producto, por lo tanto el artesano cede a la necesidad de compradores y busca formas nuevas de producir para poder comerciar, en este sentido Lauer (1982) señala que “aquí las transformaciones de algunos géneros tradicionales y las apariciones de otros nuevos elaboran sobre las necesidades concretas del turismo (souvenirs y objetos utilitarios) y sobre sus fantasías” (p. 155), por lo tanto estas fantasías elitistas y caricaturescas de lo latinoamericano son las que transforman la obra Latinoamericana a gusto del consumidor, volviéndolas a lo que Lauer (1982) gráfica como “arte de aeropuerto” (p. 155) término fundamental para comprender el momento actual en el que está la artesanía. El arte popular plástico latinoamericano se somete a estructuras que no son propias del mundo popular y provienen del poder político y económico.

Sabemos que es muy difícil que una obra artesanal sea una pieza única, más bien genera nuevas formas de producción que el artesano o el empresario empieza a implementar para la exportación de los productos artesanales, Lauer (1982) expone que “el control de calidad y la disciplina del gusto suponen la necesidad del mercado exterior han determinado importantes cambios tecnológicos en la producción de muchos objetos plásticos” (p. 156), por lo que en gran medida, si no tienes una capacidad de producción es muy difícil que te dediques a la artesanía, más bien, socialmente te transformarás en un artista que produce obras únicas e irrepetibles.

2.2.3 Artesanía Híbrido-Urbana

Para sostener la idea de que la Artesanía y sus transformaciones van directamente ligadas a los procesos y crisis socio-políticas y económicas es inevitable situarnos en los procesos migratorios desde el campo a la ciudad, durante y después de la revolución industrial, en ese sentido se hace necesario incluir como antecedente fundamental el ensayo “Artesanía Urbana y Subdesarrollo” del Filósofo Ecuatoriano Claudio Malo González, publicado en 1996 por la revista “Artesanías de América” N° 48 y editado por CIDAP, Centro Interamericano de Artes Populares.

Claudio Malo González nació en Cuenca, Ecuador, en 1936, es Doctor en Filosofía y tiene un posgrado en Antropología Cultural, con una larga trayectoria en la educación y la cultura ecuatoriana y latinoamericana, llegó a ser Ministro de Educación, diputado, asambleísta, entre otras dignidades públicas en las que ha actuado, tiene además una gran cantidad de publicaciones y fue Director del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP en Ecuador entre 1984 y 2011, aportando enormemente al diseño latinoamericano a través de una invaluable gestión en educación y exposición del diseño artesanal.

Para comenzar es importante señalar que en nuestra apreciación consideramos que la revolución industrial provocó un cambio radical en la existencia del ser humano y sus comunidades, la apuesta de la humanidad por la tecnología y sus métodos de producción son innegables, es en relación a esto Malo González (1996) señala que “la Revolución industrial cambia radicalmente la forma de producción de objetos satisfactores de necesidades produciéndose un replanteamiento de la razón de ser de las artesanías frente a la rapidez y eficiencia de la industria” (p. 6) en ese sentido es importante señalar que, aun cuando muchos y muchas vaticinaron la desaparición de la artesanía, no fue así sin embargo su adaptación no es del todo simple, esta transformación se produjo en relación a la producción y claro, como

anteriormente hemos señalado, al consumo, estos dos factores son fundamentales en esta adaptación a los nuevos tiempos de la artesanía y por ende del mundo popular.

También es relevante mencionar que este cambio que se produce lleva a un lugar indeterminado a la Artesanía, respecto de aquello Malo González (1996) señala “aparentemente las artesanías quedaron en tierra de nadie, no eran parte de la industria y no podían competir con ella. Tampoco les correspondía el espacio del arte” (p. 6) en resumen, la orfandad de la artesanía le hace buscar un nuevo papel en esta nueva sociedad capitalista. En relación a esta compleja situación de la artesanía, Malo González (1996) afirma que “la división despectiva para estos objetos fue predominante, se les ha considerado muy inferiores en perfección y funcionalidad a los productos industriales y para tildar a un poeta de mediocre se recurre al calificativo de “artesano del verso”(p. 8).

La industrialización llevó necesariamente a que muchos y muchas habitantes de la ruralidad comenzarán a llegar a las ciudades. Recordemos que la industrialización disminuyó la necesidad de capital humano, entendiéndose que las máquinas habían optimizado la producción agrícola, por ende la necesidad de migrar a las ciudades provocó diversas situaciones. Por un lado, las ciudades se vieron llenas de lo que en Chile se denominó “poblaciones callampa” que básicamente eran lugares que ocupaban comunidades marginales y precarizadas para poder vivir en la ciudad, lugar donde se ofrecían nuevas posibilidades de “desarrollo”, los sectores secundarios y terciarios de producción fueron donde el mundo popular encontró un nicho desde donde poder subsistir.

La revolución industrial condujo a una división en la artesanía, una división que en el pre capitalismo no existía, mucho menos antes de la llegada de los conquistadores, por un lado se encuentra lo utilitario y por otro lado se encuentra lo estético, respecto de aquello Malo González (1996) señala que se produce una división “entre aquellos objetos producidos por el hombre destinados a satisfacer necesidades básicamente materiales y las creaciones

cuyo exclusiva razón de ser era expresión y contemplación de la belleza” (p. 7) de lo utilitario se exige por parte del consumidor una calidad técnica y por el lado de lo estético la originalidad, tan obsesivamente necesaria para los y las creadores de producciones artísticas.

En la era capitalista, empresarios pueden hacerse cargo de la producción de artesanías, donde el artesano se transforma en el obrero que puede realizar dichas tareas acompañada de tecnología que optimiza los procesos de producción, Malo González (1996) nos comenta en su texto “los artesanos en estos casos se someten a horarios y división del trabajo establecidas por los empresarios y reciben remuneraciones fijas, a la vez que se benefician de las ventajas que este tipo de trabajo da al obrero” (p. 10)

Una vez producido el proceso de migración del campo a la ciudad y por lo tanto las urbes cobran una importancia mayor, la artesanía abandona su utilitarismo, ya no son los cántaros de cerámica los objetos para transportar agua, Malo González (1996) señala a modo de ejemplo que “la fragilidad de la cerámica es una limitante que no tienen los recipientes de hojalata o plástico, siendo además más livianos” (p. 11). lo cual es muy decidor de la obsolescencia de lo utilitario en el momento en que la artesanía llega a las urbes.

Cuando la artesanía llega a las ciudades su fin exclusivamente estético es lo que predomina en la disciplina artesanal, ya sea para adornar lugares o a sí mismo o misma, es por ello que objetos artesanales como la joyería siguen siendo una salida económica para artesanos y artesanas bastante lucrativa, es un objeto donde la materialidad es fundamental, tanto el metal que se utiliza como las piedras que porta, también el diseño es una forma de poder encontrar originalidad y sobre todo exclusividad en dichos productos, lo mismo ocurre con la cerámica, que comienza a adornar casas y oficinas. En relación a esta búsqueda estética surge la problemática siempre mencionada respecto de la diferencia entre arte y artesanía, privilegiando siempre la importancia de la primera, Malo Gonzalez (1996) nos señala en relación a esto que “no es raro encontrar excelentes artesanos que trabajan piezas

individuales y esfuerzan denodadamente para ser considerados artistas pensando que es denigrante el calificativo artesano y altamente gratificante el de artista” (p. 16).

Otro de los puntos que cobra relevancia en la llegada de la artesanía a la ciudad es el hecho de que cambian las formas de aprender las diferentes disciplinas de la misma, aún cuando es cada vez menor el traspaso familiar de una técnica o un saber como lo era en el mundo rural, existen muchas personas que enseñan la artesanía, tanto es así que se ha institucionalizado el aprendizaje de esto en algunos lugares de Latinoamérica, Malo González (1996) nos menciona algunos, “en cuenca funciona el instituto de investigación, diseño y capacitación a cargo del centro de innovación económica” (p. 16) otra experiencia es “Bernardo de Legarda en Quito, destinada a preservar y rescatar las técnicas artesanales coloniales” (p. 16), también recuerdo en este momento la experiencia de la “Escuela de artes y oficios Julio Mario Santo Domingo” en Bogotá o el “Sindicato de joyeros de Buenos Aires”, en Chile existieron experiencias formativas en las urbes, como la “Escuela de Artes y Oficios de la Universidad de Chile” y la “Escuela de Canteros” de la misma casa de estudios que recordemos, fue cerrada durante la última dictadura Cívico-Militar ya que la incidencia del mundo popular en ellas era abrumador, aún más agudizado con la Unidad Popular.

2.2.4 Artesanía en los márgenes de Santiago

Consideramos que la Artesanía Urbana Chilena también tiene sus propias especificidades, es por ello que podemos remontarnos a un pasado reciente y develar ciertas situaciones que nuevamente vinculan, ya no de manera general, sino más bien íntima, los procesos sociales, las crisis y la instalación de la violencia política en nuestro país y como el mundo popular subsiste y resiste en este contexto. Es por ello que en la indagación de materiales para esta investigación encontramos un libro que tiene como objetivo explorar la situación de la artesanía y sus cultores y cultoras fuera de los espacios oficiales e

institucionalizados, El libro llamado “Artesanía Urbano Marginal” es una exploración que hace Cecilia Moreno Aliste -Artesana e Investigadora- respecto de la realidad de los y las artesanas más precarizadas por la dictadura cívico-militar, este texto se publicó en 1984 con la tutoría y patrocinio de el CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) que fue referente sobre temas culturales en el país en años de represión política, social y cultural. La investigación fue llevada a cabo con metodologías muchas veces improvisadas dado el contexto y la desconfianza de las personas e instituciones disidentes del régimen del dictador Augusto Pinochet, la autora comenta que la dificultad nace a partir del temor de las personas a hablar, es por ello que el hecho que la autora sea artesana es fundamental, en un ejercicio cara a cara que mantiene la privacidad dado el contexto social en la que fue desarrollada.

Durante la dictadura Cívico-Militar instalada posterior al golpe de Estado desatado contra el presidente Salvador Allende, el mundo Artístico y Cultural fue sujeto de persecución, tortura, muerte y desaparición, no es de perogrullo aclarar que esto no sucedió solo con el mundo artístico y cultural, fue una represión sistemática hacia la izquierda y el mundo popular por parte de los organismos del Estado de Chile. Ante la violencia política de la dictadura comienzan a nacer, a pesar del temor, distintas expresiones de resistencia en el país vinculado a la disciplina que nos convoca, la artesanía, es en este sentido que Moreno Aliste (1984) menciona: “no obstante paralelamente al cercamiento y opresión cultural que permitía solo la existencia de los sectores culturales oficialistas, va surgiendo un movimiento cultural que se transforma en portavoz y expresión de los grupos sociales que se oponen al régimen” (p.81).

Los lugares más golpeados por la dictadura fueron los sitios y territorios de origen popular, es por ello que la represión se localizó, en particular en Santiago, en las poblaciones o tomas de terrenos, en estos lugares fue que también las instituciones benéficas como

fundaciones pusieron su apoyo, espacios como el Fasic o la vicaría de la solidaridad, así como instituciones extranjeras generaron diversos espacios que apoyaron al movimiento cultural marginal y de alguna manera aportaron en este desarrollo subterráneo, Moreno Aliste asevera (1984) “los talleres poblacionales que cuentan con el apoyo solidario de instituciones son los que representan mejor este movimiento de expresión artesanal popular” (p. 82) en referencia a la disciplina plástica chilena.

Ahora, si bien, existían apoyos de ciertas instituciones a las artes populares marginales, uno de los grandes inconvenientes siempre fue la comercialización, es por ello que el artesano o artesana que no necesariamente llega a la disciplina por tradición, sino más bien como una forma de subsistir, se ve empujado a espacios de venta alternativos a los que ofrece el régimen de Pinochet.

Por lo tanto el artesano urbano se ve obligado a elegir alternativas de subsistencia desfavorables tales como lanzarse a la calle junto al heterogéneo hormiguero de vendedores ambulantes o ir a las ferias y complejos turísticos patrocinados por empresarios que buscan detrás de slogans culturales la ganancia económica y el condicionamiento cultural. (Moreno Aliste, 1984, p. 82).

Esta realidad grafica claramente los espacios donde el artesano y artesana urbana tuvo que desenvolverse en momentos de una violencia política desatada.

En este ejercicio de vincular la artesanía con los procesos sociales de este territorio llamado Santiago, podemos encontrar iniciativas de comercialización que evidencia la mano empresarial y del neoliberalismo en la artesanía, ya no como empresario que produce ganancias a través de los productos artesanales, más bien crea una experiencia de comercialización donde el artesano y artesana son utilizados con fines económicos, al respecto Moreno Aliste señala en referencia a la feria “Los graneros del Alba” ubicada en Los Dominicos “esta feria artesanal, es sin duda el ejemplo típico de la iniciativa empresarial

privada mercantil” (p. 83), en este mismo sentido la autora señala “este escenario preparado en el cual el artesano no tiene ni voz ni decisión, y donde pasa a ser otro implemento de la escena es un tipo muy frecuente de feria urbana contemporánea” en referencia a un escenario montado por empresarios que juega con la estética de las ferias artesanales regionales y la transforma en un montaje en el cual el artesano y la artesana y sus obras solo forman parte de la experiencia.

En la década de los ochenta Cema Chile, administrada por la esposa del dictador Augusto Pinochet, Lucía Hiriart de Pinochet, fue la institución que comercializaba la artesanía del país y la exportaba a otros lugares del mundo, esto tenía como fin, en alguna medida apoyar a los y las cultoras, pero por otra parte generaba un juicio de censura o selección respecto de las artesanías que vendería, es por ello que el mercado comenzó a definir los parámetros estéticos, sumada a la imagen que quería proyectar la dictadura en el ámbito internacional, Moreno Aliste (1984) se refiere a ello y señala, en relación a la exposición de artesanías en la casa central de CEMA Chile “buscan y estimulan formas de expresión convencionales en las cuales no podría encajar una arpillerista del taller “La Faena”” (p. 88), lo que evidencia la mano de la dictadura en las convenciones estéticas que promueve CEMA Chile. Ahora bien, cabe señalar que aun cuando políticamente los artesanos y artesanas podrían tener resistencias respecto del método de selección estético de la dictadura, era la única manera de poder subsistir, por lo que muchos se acoplaron a este naciente mercado en Chile y participaron de esta forma de comercialización, al respecto Moreno Aliste (1984) señala “los mismos artesanos urbanos que se oponen a los objetivos oficialistas venden y exportan a través de CEMA Chile, pues ante el imperativo de la subsistencia y no existiendo otras alternativas se utilizan las que existen” (p. 89). Con ello podemos entender el contexto social y político que vivían los y las cultoras plásticas chilenas

en la década de los 80 y se toca un punto fundamental en todo este marco teórico, la comercialización de las obras.

En ese contexto podemos ver algunos indicios de cómo la expresión plástica se transforma de una u otra forma en objetos de souvenir para el mercado y para los Estados, por lo que nuevamente podemos ver la influencia del mercado en la creación, Moreno Aliste (1984) reflexiona respecto de aquello “el turismo como agente proveedor de divisas transforma al artesano en un productor de objetos curiosos con influencias tradicionales regionales y extranjeras contemporáneas desprovistas de valor intrínseco y expresivo, puesto que se produce por y para el turista” (p. 94), por lo tanto, no es descabellado señalar que la relación del mercado con el creador o creadora media la expresión estética y la condiciona a partir de las posibilidades de ingreso que pueda tener el artesano o artesana.

En la década de los ochentas también podemos encontrar otro tipo de artesano, al cual hemos denominado “artesano o artesana de cuneta” este tipo de artesano es descrito por Moreno Aliste (1984) como “artesanos circunstanciales que obligados por la falta absoluta de posibilidades de estudio o trabajo optan por aprender una técnica primaria de trabajo manual a través de la cual se esfuerzan en subsistir” (p. 95), este punto es fundamental para la investigación que realizaremos, ya con la desaparición de las escuelas de artes y oficios en el país y la crisis económica de la época, la artesanía se transforma en una posibilidad para jóvenes empobrecidos, en las calles se ven expuestos al desgaste y maltrato de sus obras, también a la constante persecución policial, un entrevistado en la investigación de Moreno Aliste (1984) señala ”cuando llegan los pacos pescamos todo y nos movemos a otro lado” (p. 95) lo que grafica claramente la precarización de este sujeto o sujeta que busca en la artesanía un camino.

Para finalizar presentaremos antecedentes de otro punto que es fundamental para efectos de esta investigación, comprendiendo la importancia de los cultores y las cultoras y

como estas se relacionan con los contextos socio-políticos no podemos no señalar la artesanía carcelaria en periodo de dictadura cívico-militar en Chile, la cual fue una forma de resistencia de los y las perseguidas por el régimen Pinochetista. Uno de los testimonios de la ya antes señalada investigación relata que “algunos de los trabajos que realizamos se constituyeron en símbolos de denuncia del lugar de reclusión” (Moreno Aliste, 1984, p. 70) en concordancia con lo anterior podemos señalar muchas experiencias respecto de la utilidad de la artesanía como dispositivo de resistencia, a modo de ejemplo “ Los Soporopos” de 3 y 4 álamos que fueron método de denuncia por parte de las prisioneras, o las “Piedras Negras talladas” de Isla Dawson realizadas por los prisioneros que posteriormente fueron utilizadas por sus familias a modo de denuncia.

2.3 Capítulo III: A Contrapelo

2.3.1 Contramemorias

El Arte, la Política y la Memoria son tres ejes fundantes respecto de la estética concebida a partir de las reflexiones realizadas por Walter Benjamín, de sus ideas se desprenden variadas teorías posguerra, la crisis política golpea al autor de manera directa, la cual le llevó a escapar de Alemania y del Nazismo, y al verse probablemente cercado por las redes del facismo en Europa comete suicidio. Su existencia es una clara evidencia de cómo los contextos se vinculan con los y las autoras del mundo del Arte, la política y la Memoria y como estas nos cruzan en nuestras trayectorias tanto militantes como en nuestras historias de vida,

El ejemplo de la vida y obra de Benjamin nos invita a reflexionar desde otro lugar el arte, nos invita a mirar la Fractura, a pensar en el desarrollo y la Memoria como un medio, nos plantea ideas de reproducibilidad. En esta parte del mundo, la fractura forma parte de la identidad, desde la llegada de la Conquista Europea, América fue golpeada por unos y por

otros, En esta parte del planeta la fractura supura silencios y brutalidad. Es por ello que para efectos de este texto es que consideramos fundante indagar en reflexiones desde esta parte del mundo.

Para comenzar reflexionaremos el tema de la memoria desde el ojo latinoamericano a partir del autor Ticio Escobar, en particular en uno de los textos llamado “Aura Latente” contenido en su libro recopilatorio llamado “Contestaciones (1982-2021)”, el cual devela este cruce entre tres ejes: Arte, Memoria y Política, posteriormente abordaremos el texto “El Aura Fuera de Sí” contenido en el mismo texto que aborda el cruce Arte y Mercado.. Ticio Escobar es un intelectual nacido en Asunción del Paraguay en el año 1947, es Curador de Arte, Profesor y crítico de Arte, en sus textos evidencia esta mirada desde la perspectiva latinoamericana, conjuga en sus textos a Benjamin y García Canclini, otorgando una mirada desde el hoy y con una perspectiva relacionada con el Mundo Popular y con sus expresiones artísticas, el texto que hemos elegido fue publicado el 2021, el cual vuelca la teoría hacia un presente que puede ayudarnos a comprender el cruce política, arte y memoria desde un margen latinoamericano y la influencia de mundo indígena en la cultura Paraguaya.

En el texto Ticio Escobar ofrece una mirada respecto de los procesos políticos y las comunidades desde el mundo popular, pero también se hace fundamental comprender en este cruce las Biografías, las trayectorias o historias de vida de quienes vivieron estos cruces en carne viva, Cabe señalar que este texto se plantea como un espacio donde los cruces de la memoria, la política y el arte son constantes, lo que hace imposible dividirlos y describirlos, más bien este texto busca conjugar en él estos tres ejes de una forma estética fragmentaria más que una unicidad de antecedentes.

La disidencia “critica básicamente el régimen de la representación establecida, régimen que encuadra sus propias prácticas”. (Escobar, 2021, p. 630) esta reflexión de Escobar nos lleva a pensar que las expresiones populares corren el marco de lo establecido

abriendo posibilidades de transformación y reconstrucción de imaginarios. Ya que, según Escobar (2021):

Se oponen, por lo tanto, a la realidad conciliada y transparente, desprovista de conflictos, de oscuridades y de pliegues; apta para ser enlatada y consumida como mercancía cultural. Se oponen, en fin, a la manipulación de sus significados en clave de renta-beneficio. (p. 632)

Con esto podemos comprender que el mercado y el pos capitalismo, tanto como el actual neoliberalismo, son circunstancias que inciden en el mundo popular, empapando a los y las sujetas.

Las manifestaciones populares de disidencia siempre nacen a partir de un contexto de crisis por lo que siempre tienen que estar sujetas a las contingencias que se van presentando y al ritmo acelerado del desarrollo, es por ello que “las jugadas disidentes deben, así, reinventar continuamente sus recursos ante la expansión avasallante de una maquinaria compuesta de inmensos capitales financieros, poderosos engranajes sociopolíticos y sofisticadísima tecnología, diariamente actualizada” (Escobar, 2021, p. 637). Esta tarea es una complejidad cierta ya que no le permite poder construir y articular proyectos al mundo popular porque sus tiempos se ven sujetos a la vorágine del mercado y la velocidad del desarrollo.

Es importante señalar que el mundo popular, al configurarse como disidencia cobra un sentido en oposición a los establecido, no permitiendo una definición propia, más bien es definida por la institucionalidad. Según Escobar (2021) “la propia definición de lo popular como no-hegemónico y, aun, contrahegemónico, marca de entrada un componente fuertemente político” (p. 699), de esto se desprende entonces que lo contrahegemónico es una

manera en la que los pueblos resisten ante los distintos embates del poder, acciones que emergen del descontento social y que se transforman en contramemorias.

La funcionalidad de las expresiones alternativas del mundo popular, para Escobar (2021) “son puntos azuzadores que desestabilizan la fijeza de los códigos y la familiaridad de las significaciones establecidas y que introducen dudas acerca de las jerarquías sociales y los alcances del lenguaje” (p. 700). He ahí la importancia de las expresiones populares como dispositivos dinamizadores de procesos que proyectan nuevos imaginarios y cuestionan lo establecido, brindando nuevas perspectivas desde lo popular, en relación a esto Escobar (2021) reflexiona: “Hablar de arte popular supone reconocer modelos de arte alternativos a los hegemónico-occidentales y permite cuestionar las categorías del régimen de las Bellas Artes, categorías jerárquicas que discriminan entre formas superiores e inferiores según correspondan o no a sus cánones” (p. 708).

Es en esta disidencia donde la Memoria emerge y se transforma en fuerza primitiva que impulsa a manifestar el descontento, las Memorias, así, en plural, como espejo de los y las populares viene a evidenciar las fracturas, en este sentido Escobar (2021) asevera sobre la memoria que “su figura resulta indispensable, no solo como cara y contracara de la historia, sino como reserva energética del arte e impulso básico del que hacer político” (p. 710), esta triada entre Memoria como medio del arte e impulso político es un cruce que las expresiones populares portan como una trama intrincada que se expresa en sus producciones culturales.

En este indagar en las definiciones latinoamericanas Escobar (2021) señala una expresión del pueblo Guaraní, la “Mandúa Pyra”:

Esta definición trenza una potestad, un compromiso y una promesa y remite al tiempo de lo posible. Así, el transcurso de la memoria no se agota en el pasado, sino que

conduce al imperativo ético de lo que debe acontecer y se abre a la responsabilidad política: a un espacio-tiempo de rememoración, de construcción social y de deseo colectivo. (p. 711)

Este término se acerca a lo que comprendemos por memoria como un eje que se transforma y que proyecta realidades, utopías e imaginarios del mundo popular desde la rememoración y donde el cruce con la política es inevitable. Cabe señalar que nos referimos a la memoria como un “trabajoso proceso de elaboración, como convocatoria de hechos intensos de la historia que deben comparecer ante el presente para ser interrogados, reinterpretados, vueltos a ser asentados en otros planos de inscripción.” (Escobar, 2021, p. 712) y con ello transformar y construir nuevos mundos.

La memoria se nutre de recuerdos, pero también se nutre de olvidos, olvidos que ningún rastro puede evidenciar, el trauma en las personas y las sociedades genera procesos de olvido que no son recuperados. Escobar (2021) afirma “el momento traumático, así como el lado nocturno de la experiencia y el trazo inconsciente, no pueden ser descifrados y permanecen como agujeros en las tramas de la memoria” (p. 713), en este mismo sentido propone:

Ante estos puntos amnésicos, solo resta el recurso de la imaginación poética. El arte no logra saldar la falta, pero sí hacer de sus síntomas principios activos de resignificación. No repara las fracturas y pérdidas de la historia, pero sí puede apoyar la búsqueda de nuevos sentidos habilitando la dimensión de lo posible. (p. 713)

Es en este punto que comprendemos que la expresión creativa y artística se vincula con la memoria en relación a una posibilidad de resignificación que proyecte la imaginación, revelando lo que no se puede decir, lo que se olvida o censura.

Comprendemos las memorias como espacios de disputa desde donde se forjan símbolos que transforma realidades, en este sentido existe una memoria hegemónica que busca instalar discursos desde el poder “los estereotipos autoritarios levantados por la institucionalidad oficial del poder (modelos épicos, tradición conmemorativa y monumental) o por los intereses del mercado global (la historia-espectáculo o la industria de la memoria)” (p. 715). Estas memorias se instalan como símbolos que representan los valores que las elites quieren definir como nacionales. Es por ello que desde el mundo popular emergen las contramemorias, las cuales Escobar (2021) define como “flujos de diferentes recuerdos que se entrecruzan continuamente y conforman tramas híbridas y diagramas inestables” (p. 715) Por lo tanto memoria hegemónica y contramemorias conforman esta disputa de los símbolos que portan las naciones, las comunidades, las personas.

Ya que en gran medida la historia se escribe por los vencedores, los vestigios se transforman en la evidencia de una rememoración incompleta del mundo vencido, de los y las populares, Escobar señala (2021) “la incompletitud del recuerdo puede activar el afán de desagraviar los desaciertos o las omisiones de la historia” (p. 715). Según el autor la incompletitud es una oportunidad, la cual impulsa la necesidad de reparación histórica de quienes han sobrevivido a la violencia política que ejerce el poder.

Las Memorias Populares entonces forman parte de las construcciones posibles del pueblo, son las contraposiciones del mundo popular ante el hegemónico y son la proyección y el sueño de transformación, Escobar (2021) asevera:

La memoria no solo certifica lo que fue, sino habilita la dimensión de lo posible y resguarda el lugar de la promesa: puede sostener el significado de *pyrã*, como lo que se puede o se debe hacer o lo que será hecho. (p. 716)

Por ende esta interpelación de las memorias guarda una promesa, la promesa del devenir, de lo que aún no se ha hecho, la convicción de lo posible.

2.3.2 Contraproducción

El arte popular constantemente está en transformación, busca sobrevivir y, como toda especie, se adapta a los contextos, en contraposición el Arte erudito en su búsqueda obsesiva de originalidad se posiciona como vanguardia transformadora de su realidad. Aún cuando ambas expresiones se cruzan por las realidades desde donde surgen hay algo ineludible, el Mercado modelando a su antojo. En esta investigación no abordaremos comparativamente el arte erudito y el popular pero nos parece de perogrullo que el mundo popular se ve golpeado estructuralmente ante el Mercado con mayor fiereza, es por ello que uno de los ejes de esta investigación relaciona el objeto artístico, es decir la artesanía en cerámica, y el impacto del Mercado sobre ella y sus cultores. Al respecto, Escobar (2021) señala:

La hegemonía del mercado determina no solo los modelos directamente dependientes de él sino los supuestamente “autónomos” pueden ser incluidos en sus programas en cuanto supongan rentabilidad. Es por eso que, complacido o de mala gana, el arte transita a menudo a través de circuitos acaparados por el mercado y asume modalidades propias de las industrias culturales. (p. 378)

En esta siniestra movida del mercado el artista popular busca encontrar maneras de adaptarse y sobrevivir, es en este sentido que la creación misma es modificada por el mercado, se asume también que lo más vendible es lo mas “bello” se utilizan simbolismos precolombinos con una ligereza total en pos del consumo. por lo que el arte popular se ve coartado por el mercado, se ve cercenada la capacidad creativa, esto es fundante para entender el oficio de la artesanía en el presente y es por ello que se hace fundamental

plantearlo en este marco teórico. “Las consecuencias del desarrollo industrial terminarían, no acercándose al espacio del arte, sino irrumpiendo de golpe en él y alterando terminantemente sus coordenadas. En este contexto la relación arte industria exige una formulación totalmente distinta” (Escobar, 2021, p. 373).

El ejercicio de cooptación que ejerce el mercado produce la necesidad del artista popular de adaptarse y encontrar nuevas formas de producción, pero no solo aquello, también ve la necesidad de comerciar su marca, de tener premios y distinciones para poder ingresar en el círculo del arte-industria popular, si bien no del arte erudito que supondría mejor renombre -no necesariamente más ingresos económicos- es un círculo donde resulta más fácil comerciar. respecto de aquello Escobar (2021) afirma que “los artistas marginales, preocupados por adquirir visibilidad e imponer sus presencias postergadas, se desorientan ante nuevas estrategias de mercado basadas en la puesta en escaparate de la otredad domesticada” (p. 380).

Ahora bien, aun cuando el mercado cambia irremediablemente la creación artística, es innegable que la obra artesanal sigue portando significados que hoy en día podríamos entender como un enigma en esta sociedad tecnologizada, donde la producción en serie es una constante. El objeto artesanal viene a recordarnos la humanidad, es una evocación atávica del origen. en ese sentido Escobar (2021) asevera “empujada por la expansión tecnológica, la crisis del objeto artesanal altera el sentido de la experiencia estética, apura la formación de público masivo e instaura el régimen de lo fantasmagórico moderno” (p. 404), este último término utilizado por el autor podría de alguna manera resumir lo que hoy en día es la producción de artesanía y podría perfectamente remitirnos a los últimos 50 años de agudización del neoliberalismo en nuestro país y como ese cruce permea el oficio de la cerámica definitivamente.

Es en este punto donde entraremos a ahondar en el cambio de paradigma en cuanto al arte popular en la actualidad visto del punto de vista de lo latinoamericano. Este cruce arte popular y mercado pueden suponer la pérdida definitiva de la estética latinoamericana ya que el mercado destroza el aura de la obra de arte, su reproductibilidad desmembra la autonomía en cuanto a la exclusividad de la obra, esto purga su misticismo (Escobar, 2021) pero también podría significar el hallazgo de una nueva estética, lo cual podría abrir nuevas posibilidades a las expresiones populares. En este sentido Escobar (2021) propone la existencia de una nueva Aura, la “fantasmagórica mítica de lo siempre nuevo” (p. 406). Cabe señalar que cuando nos referimos al Aura es en referencia a la discusión europea sobre el concepto, el autor en su texto utiliza a Benjamin como referencia pero le brinda tintes latinoamericanos para comprender el estado actual del continente en relación a sus experiencias creativas.

Hoy en día vivimos en un sistema basado en el mercado neoliberal que reprime las sensaciones y emociones de las comunidades y de los individuos, a no ser que tengan algún tipo de rentabilidad, por lo que las experiencias profundas se ven relegadas y la ligereza es una constante, Escobar (2021) hace referencia a aquello señalando que “el cambio de la experiencia profunda por la vivencia fantasmagórica del shock ablanda la percepción de la obra, la convierte en sensación ligera, de distracción” (p. 409), a nuestro modo de entender, la disputa de esa ligereza es una disputa contraproduktiva en la lógica del mercado, la lentitud de la creación versus la producción en serie puede dilucidar la forma de resistencia de la Artesanía y sus propias contradicciones en el choque con la tecnología.

En el texto de Escobar encontramos un término que nos parece importante mencionar ya que la artesanía se ve permeada de aquello en su búsqueda de adaptación al sistema, el “esteticismo Neutro” el cual “desplaza la distancia entre la cotidianeidad y la experiencia estética y recolocan el aura, principio nuevo de exhibición, en el centro de las vitrinas transnacionales” (Escobar, 2021, p. 426). Este concepto se lleva a la práctica por las

industrias culturales y del espectáculo, los medios masivos de televisión que buscan neutralizar el contenido hondo de las expresiones plásticas a modo de ejemplo, pero también en el resto de expresiones populares como la poesía, el muralismo, la música, etc. Ahora bien, la propuesta emancipadora del arte está, según nuestra apreciación, en las propias expresiones artísticas, es decir, es la búsqueda misma de la propia estética fantasmagórica y en el desafío de cómo sacarlas de las vitrinas para invocar su aura al presente, este proceso “exige ... no solo el trabajo de la memoria y la elaboración del duelo sino una torsión, un movimiento brusco a contrapelo del tiempo” (Escobar, 2021, pp. 457-458).

3. Diseño Metodológico

3.1 Método Biográfico

Para efectos de esta investigación la metodología propuesta se basa en el método biográfico, en un ejercicio que se realizará por medio de entrevistas de larga duración cara a cara de una manera abierta, (no dirigida) lo cual nos permitirá generar testimonios que, por medio de instrumentos cualitativos, nos permitirá relacionar y analizar los resultados para la producción biográfica. Esta metodología se sustenta en dos textos que consideramos fundantes como antecedente del método anteriormente señalado, por un lado Bertaux y su texto “El Enfoque Biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades” y por otro Pujadas y su texto “El método Biográfico y los Géneros de la Memoria” . Estos autores fundamentan esta metodología desde la sociología y la antropología en específico, pero también abren nuevas posibilidades en general a la humanidad y al área que queremos trabajar específicamente como lo es el Arte Popular.

Para comenzar abordaremos el texto de Bertaux (1980) quien señala sobre el enfoque Biográfico:

Expresa una hipótesis a saber que el investigador que empieza a recolectar relatos de vida creyendo quizás utilizar una nueva técnica de observación en el seno de marcos conceptuales y epistemológicos invariables, se verá poco a poco obligado a cuestionarse estos marcos uno tras otro. (p. 3)

A partir de aquello podemos comprender que es un método abierto que nos invita a un proceso flexible y reflexivo a partir de una investigación cualitativa, entendiendo este enfoque como una posibilidad de abordaje multifocal del sujeto a investigar, en relación a aquello el autor propone que “lo que estaría en juego no sería sólo la adopción de una nueva técnica, sino también la construcción paulatina de un nuevo proceso” (Bertaux, 1980, p. 3) es en este sentido que nos parece relevante el hecho de brindarle a este proceso investigativo un matiz no tan cientificista y poder generar un trato más humano durante el proceso con el sujeto a investigar, esto en ningún caso en desmedro de los instrumentos que se utilizarán para aquello, es por ello que a continuación señalaremos algunos conceptos relevantes para la metodología a trabajar.

El primer concepto que nos parece relevante guarda relación con lo que Bertaux (1980) define como “Saturación” este concepto plantea la necesidad de crear múltiples fuentes para conocer al sujeto/objeto de investigación en su real dimensión, es por ello que se buscará saturar el relato en base a más de un relato testimonial para conseguir con ello, en palabras del autor, una “muy sólida generalización. En este sentido, cumple en el enfoque biográfico exactamente la misma función que tiene la representatividad de la muestra en la encuesta por cuestionarios” (Bertaux, 1980, p. 9). Esto con el afán de corroborar los relatos obtenidos y poder con ellos un análisis más exhaustivo del contexto general donde situaremos nuestra investigación.

Con respecto al enfoque biográfico que se aplicará en esta investigación, es de suma relevancia comprender que estos relatos no son, en ningún caso, para fines individuales, por el contrario, es para comprender a través de individuos del mundo popular un contexto y una época y la trayectoria misma de la cerámica y su entrelazamiento con los procesos sociales, políticos y culturales, a juicio de Bertaux (1980) señala el porqué de este enfoque. “Si los relatos de vida nos interesan no es como historias personales, sino en la medida en que estas historias “personales” no son más que un pretexto para descubrir un universo social desconocido” (p. 14).

Este universo en el cual queremos ahondar está específicamente vinculado a una materialidad que porta en sí misma la expresión plástica del mundo popular, es una historia no escrita, por ello es necesario comenzar a escribirla y para aquello uno de los métodos es la fuente oral. Pujadas (2000) señala al respecto la importancia de “el uso de fuentes orales y narrativas biográficas entre los sectores populares o subalternos con fines de reconstrucción histórica” (p. 129) por ello pensamos que a través de este método se puede reconstruir los vacíos de la historia del Arte Popular en Chile.

Ahora, respecto de la entrevista misma surge la necesidad de mantener un cierto control sobre entrevistas abiertas lo cual representa una complejidad respecto del relato biográfico, es en relación a esto que Pujadas (2000) nos ofrece algunas luces para subvertir esta situación:

Es muy importante crear archivos paralelos a los del relato biográfico «literal», esto es, archivos ordenados por criterio cronológico y temático ... incluso, elaborando un registro de las personas citadas. Esta sistematización del material narrativo permite vislumbrar los «vacíos de la memoria» (p. 139)

Es decir que, a través de estos insumos paralelos podremos manejar un orden que irá en paralelo con la indagación a tuestas que representa una entrevista abierta.

Cabe señalar que Pujadas señala tres ejes fundamentales para el método biográfico. Primeramente cuando hablamos de entrevistas abiertas nos referimos a la definición de Pujadas (2000) quien menciona que:

Se trata de entrevistas en profundidad abiertas (esto es, no directivas) en las que la labor del entrevistador consiste básicamente en estimular al informante para que siga el hilo de su narración, procurando no interrumpirle y manteniendo la atención para orientarle en los momentos de lapsus de memoria. (p. 139)

Se estipulan entrevistas extensas de dos horas para no cortar el proceso de evocación de recuerdos por parte de los sujetos. Pujadas (2000) también señala como método, la necesidad de que el investigador realice una:

Labor de orientación que se debe apoyar en el uso de cuantos documentos personales (cartas, fotografías, diarios personales) estén a mano durante la entrevista; por ello es tan importante que el lugar elegido para este intercambio sea el domicilio de la persona. (p. 139)

Por último Pujadas (2000) dice “es imprescindible que el investigador tenga transcritas las entrevistas anteriores y sistematizadas en los cuatro archivos que hemos sugerido: literal, temático, cronológico y por personas” (p. 139) con ello mantener la rigurosidad de la investigación que se realizará. Es clave señalar que estas entrevistas que se realizan son nuestro insumo para comprender y fundamentar nuestro análisis “su destino principal será el de servir como base de citas literales en los ulteriores informes y publicaciones” (Pujadas, 2000, p. 140).

Otra definición que plantea Pujadas respecto del método Biográfico tiene relación con su composición de relatos y la cantidad de personas que en ellos se distinguen, es por ello que abordaremos esta investigación con lo que el autor define como “historia de vida de relatos múltiples, que son aquellas obras de concepción coral” (Pujadas, 2000, p. 142) en una búsqueda amplificada de testimonios que nutran nuestro entendimiento y por ende las circunstancias que rodean nuestro objeto-sujeto de estudio considerando los vacíos de la memoria como una posible problemática a abordar en concordancia con lo que anteriormente se señaló respecto de la “Saturación”.

Por último señalar que la necesidad de humanizar las investigaciones es la que nos lleva a definirnos por este método biográfico, Pujadas (2000) dice que “la dimensión imprevisible, idiosincrásica, irreductible, es la que nos remite a las circunstancias específicas e irrepetibles de cada vida particular, como expresión de variabilidad humana” (p. 153) con esto podremos desenmarañar relatos invisibles que quizás configuren testimonios fundamentales, en su diferencia, para comprender de mejor manera el presente.

4. Resultados

4.1 Aprendizajes

En la época previa a la migración campo ciudad el oficio de las artesanías se aprendía en un ejercicio de traspaso de saberes generalmente familiar, muchas veces eran pequeñas comunidades quienes realizaban productos artesanales utilitarios, en el caso de la cerámica por ejemplo, se realizaban contenedores de agua los cuales quedarían obsoletos con los procesos de industrialización de dichos productos y el cambio de materiales más eficientes para dicha función, sin embargo estos saberes hoy en día son importantes para quienes relevan el patrimonio e intentan salvaguardar estas prácticas y a quienes las realizan.

El proceso de industrialización irrumpió definitivamente en las prácticas artesanales, recordemos cuando Lauer (1982) nos hablaba de la Artesanía pre capitalista que se asociaba a la religiosidad y lo utilitario y la post capitalista donde los productos son una hibridación entre lo atávico y lo moderno. Este nuevo escenario modifica el producto artesanal pero también redefine el traspaso de saberes, ante este fenómeno el Estado se hace cargo comprendiendo la importancia de relevarlas, a propósito de esto recordemos cuando Malo González nos daba ejemplos de espacios formativos respecto de las artes y oficios, es en esta búsqueda que nace la escuela de Canteros de la Universidad de Chile en 1943 fundada por el escultor Samuel Roman Rojas con la ayuda del poeta Pablo Neruda. Los elementos señalados previamente nos servirán como insumo para comprender las trayectorias vitales de nuestros sujetos de estudio y será una herramienta significativa para comprender cuáles han sido las rutas para el traspaso del oficio de la cerámica en los sesenta y setenta.

Ernesto Duran conocía lo que era un taller desde que tenía conciencia de su propia existencia, sabía perfectamente que significaba ser de una familia que trabajaba la plástica desde el mundo popular, por ende no es sorpresa que su biografía esté ligada desde siempre a estas expresiones:

“Mis padres fabricaban figuras religiosas de yeso, santos y vírgenes, cosas así, me acuerdo que alguien les hacía moldes de caucho, también tenían un taller en la casa en san Bernardo donde llegaba gente de plata de iglesias del barrio alto que ayudaban a la personas, a mi papá le hacían pedidos, yo no sé qué hacían esas personas con esos piezas que compraban, pero parece que los vendían y con lo que ganaban podían seguir ayudando a los pobres”.

Ernesto a la edad de 6 años se cambia de casa a la población Rosita Renard, un proyecto del presidente Gabriel González Videla, pero que es inaugurada por Carlos Ibáñez del Campo en la comuna de Ñuñoa, en ese contexto comienza a cursar la primaria en un colegio de las cercanías, es ahí donde se evidencia una inclinación hacía las artes, tanto es así que una profesora lo insta a que desarrolle las habilidades que ella vio en él.

“Iba en un colegio en la avenida Guillermo Mann, donde ahora hay una comisaría, ahí una profesora se dio cuenta que era bueno para las artes, yo era malo para estudiar pero ella vio que combinaba colores y tenía buena perspectiva, ese tipo de cosas, por eso me llevó a postular a un colegio experimental artístico que estaba en Amunategui o Agustinas, no me acuerdo, yo nunca había ido al centro”.

Es importante señalar que esta época es donde el mundo obrero tradicional comienza a tener un lugar en los discursos de las instituciones, la educación universal para toda la población estaba instalada, la agudización de las demandas populares, el sindicalismo, las mutuales de trabajadores, el anarquismo y el socialismo eran el contexto en el que creció Ernesto, tanto así que sus hermanas y él militaron políticamente desde muy pequeños, este punto lo retomaremos más adelante, pero es importante señalar los movimientos sociales que estaban ocurriendo en dicho momento. Sin embargo, siguen dándose situaciones de vulneración por ejemplo, a la infancia, los hijos e hijas de los obreros pertenecían al mundo “ausente marginal”, eran los y las niñas quienes no aparecían en los discursos “obrero tradicional” a propósito de las definiciones que se señalan en el capítulo “Ausencias del

mundo popular” (Sáez, 2019) de nuestro marco teórico. Ernesto tras la separación de sus padres desertó del colegio y comenzó a trabajar en un taller de marroquinería que estaba en la población Rosita Renard. No obstante tuvo la oportunidad de retomar estudios e ingresar a la jornada nocturna de la Escuela de canteros de la Universidad de Chile a la edad de 16 años, luego a los 18 años se cambia a la jornada diurna, al respecto de esta experiencia señala:

“En mi época estudiar era gratis, yo venía de una familia súper pobre, me daba vergüenza que vieran mis zapatos todos rotos, pero ahí aprendí mucho y llegué a ser ayudante... En la escuela tuve profesores como Samuel Román, lo otro estimulante era que habían muchos materiales, bloques enormes de greda, me enseñaban mucha teoría y salíamos a realizar actividades a terreno, fue una enriquecedora y hermosa experiencia”

La Escuela de Canteros de la Universidad de Chile fue la plataforma para que el mundo obrero de las poblaciones tuviera herramientas creativas y artísticas, teóricas y prácticas para poder expresarse, es aquí donde nuevamente identificamos un país distinto al que conocemos hoy en día, ya que se consideraba la educación como una necesidad humana, en concordancia con los valores del mundo popular que tenía eco en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, ejemplificado en procesos como la reforma agraria o la chilenización del cobre. esto a propósito del contexto del momento histórico que el país estaba atravesando. Es así que el mundo popular llegaría al gobierno de la mano de la Unidad Popular del que Ernesto era parte como militante de las Juventudes Comunistas de Chile, vinculándose con la Federación de Estudiantes Revolucionarios y diversas organizaciones populares de corte marxista que estaban en la Universidad de Chile. Dicha activación política provocaría una fuerte represión contra la comunidad estudiantil del lugar cuando fue derrocada la Unidad Popular, Ernesto Recuerda:

“Cuando fue el golpe todos estábamos asustados, me acuerdo que paso al frente de mi casa un cabro dirigente de la Escuela, el Humberto Menantau, era del MIR, pasó por al frente de la casa y yo lo saludé, detrás de él iba un tipo de chaqueta verde que le preguntó quién era yo, creo que lo sacaron para sapiar, después a él lo desaparecieron, su nombre está en la lista de Villa Grimaldi”.

La Escuela de Canteros de la Universidad de Chile ubicada en Los Olmos # 3685 es cerrada en 1974, durante la dictadura cívico-militar, posteriormente toda su maquinaria y dependencias pasan a manos de CEMA Chile, de la cual era directora la esposa del dictador Pinochet, Lucía Hiriart.

Por otra parte Emilio Jorquera, unos años más joven que Ernesto, se acerca al aprendizaje del oficio de una manera muy diferente, pos golpe cívico-militar y por necesidad comienza a aprender alfarería, aunque portaba en su memoria la cerámica como un lugar conocido, su madre era de Salamanca, al norte de la capital, tierra de pueblos alfareros, lo cual fue su inspiración para la cerámica que creó durante décadas.

“Mi viejita era de Salamanca, se vino como a los 25 años a Santiago, nosotros nacimos acá pero ella siempre hablaba del Norte, le gustaba los Vilos, desde chicos fuimos a Salamanca, allí tenían todo un tema con las brujas, el queso de cabra y la cerámica precolombina, uno caminaba un poco y encontraba cerámica tirada, eran de la cultura Diaguita, Molle y también Incaica”.

Es en este punto donde se comienzan a entrecruzar las biografías, ya que Ernesto conoció en la célula que militaba a un vecino de la población Rosita Renard, Emilio, ambos fueron reprimidos brutalmente por el régimen siendo detenidos y secuestrados, lo cual consta en el informe Valech que da cuenta de sus casos. Posterior a aquel episodio traumático y definitorio Emilio quedó sin trabajo, con secuelas psicológicas profundas y sin muchas expectativas, es así que se acerca a su compañero Ernesto a ofrecerse como ayudante en su

taller de cerámica, él no contaba con estudios, de hecho no había terminado su educación secundaria, llegando al taller aprendió técnicas de manera autodidacta y por medio de Ernesto, su maestro. Este encuentro nace de la solidaridad entre dos biografías quebradas por el trauma político-social que significó la irrupción de las fuerzas armadas en el gobierno a partir del derrocamiento del gobierno democráticamente elegido de Salvador Allende y la Unidad Popular. Con esto se cierra una etapa, la que ve su punto más alto con la llegada del mundo popular al gobierno del cual Emilio y Ernesto fueron parte, en este sentido, Devés (2003) señala:

Los sesenta se abren con la Revolución Cubana para cerrar a comienzos de los setenta con la instauración de las dictaduras del Cono Sur. Es razonable abrir y cerrar el periodo con dos hechos “políticos” puesto que es el periodo de “todo es político”. (p. 135)

La Dictadura chilena no solo marca en un sentido lineal histórico al continente, también se cruza en las biografías de dos ceramistas de Santiago de Chile.

En conclusión podemos decir que existen dos trayectorias vitales completamente distintas, aún cuando ambas se forjan en un comienzo en el mismo lugar, sin embargo Ernesto posee un capital mayor respecto al mundo del arte popular chileno y de cierta manera existe un traspaso de saberes a través de la experiencia, esto sumado a un interés propio, el cual se desarrolla en gran medida gracias al contexto educativo nacional de la época que potencia su trayectoria vital en relación a la plástica popular en los sesenta, brindando un marco conceptual, teórico y práctico a la disciplina. El quiebre que se produce con el golpe cívico-militar fractura la vida de ambos sujetos, quizás si no fuera por este hecho Emilio nunca hubiese llegado a la cerámica, aún siendo portador de una memoria alfarera que el sujeto se ve forzado a reencontrar. Cabe señalar que el artista popular es puesto en un lugar incierto en el cambio de paradigma político-social en aquella época, el ceramista pasa de ser

un obrero y artista que conjuga los valores de la Unidad Popular a ser un sujeto ausente y marginal que llega al oficio por un instinto de supervivencia, esto no es casual, es una de los tantos crímenes deliberados del régimen de Pinochet, fracturar el movimiento popular y cortar de cuajo los procesos que este había logrado instalar en el país durante décadas de lucha.

4.2 Militancias

Violeta Parra, una artista popular fundamental de nuestro país, escribe “linda se ve la patria señor turista, pero no le han mostrado las callampitas, mientras gastan millones en monumentos, de hambre se muere gente que es un portento” (2016, p. 114) y fue interpretada por primera vez en 1971 en la peña de los Parra, Isabel y Ángel. Para comprender esta letra es necesario señalar que cuando se refiere a las “callampitas” está hablando sobre las poblaciones que proliferan en las ciudades, las llamadas “poblaciones callampas”, ya sean tomas u operaciones sitios, estas eran ocupadas en su mayoría por familias empobrecidas de la ruralidad del país, que venían en busca de nuevas oportunidades. Es en una de estas poblaciones en el sector oriente de Santiago donde nace Emilio Jorquera, en el seno de una familia sostenida por su madre, quien llegó de Salamanca y en la cual él era el más pequeño de cuatro hermanos. En su infancia, como muchos niños y niñas pobladores, conoció las dificultades del empobrecimiento, no obstante, siempre fue el más protegido por sus hermanas y hermanos al ser el menor, Mercedes recuerda al respecto *“Mi mamá lo regaloneaba mucho al Emilio, ella no quería que fuera a la escuela, lo encontraba muy peligroso, por eso él no terminó el colegio, aunque casi nadie en ese tiempo casi nadie terminaba el colegio”*.

Ante las injusticias que el mundo popular vive desde la cotidianidad y el sentir sesentero se genera un impulso en toda esta familia para que iniciaran sus militancias

políticas, dos de sus hermanos mayores, Mercedes y Hernán comenzaron a participar en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y los más jóvenes, Sara y Emilio, participarían activamente de las Juventudes Comunistas de Chile. Este posicionamiento familiar también permea a su madre, Rudelinda de las Mercedes Vargas Vargas, una seguidora convencida del Senador Socialista y médico, Salvador Allende Gossens.

Si bien esta tesis es en relación al arte popular consideramos que la trayectoria militante es del todo relevante para un artista popular, debido a que todos los aspectos de su vida se ven permeados por los contextos socio-políticos, como señalo en el marco teórico, de acuerdo con Acha (2004) “el estudio ecológico de la sensibilidad tercermundista -que el artista realiza intuitivamente- sería el único capaz de proporcionarnos los pormenores de la redefinición artística que necesitamos” (p. 58) entonces inevitablemente la sensibilidad tercermundista Chilena de la época está cruzada por la Unidad Popular y la dictadura cívico-militar de Pinochet.

Es relevante señalar que para efectos de este resultado de la investigación se acudió a diversas fuentes familiares de nuestros sujetos, especialmente a las de Emilio, para la reconstrucción biográfica. Al respecto, Bertaux (1999) hace una diferenciación entre life story (relato de vida) y life history (historia de vida). Con el primero de estos términos, designa la historia de una vida tal como la cuenta la persona que la ha vivido. Si muchos investigadores franceses emplean todavía el término de “historia de vida” a este efecto, parece preferible usar el término relato de vida, que es mucho más preciso. En cuanto al término historia de vida, Denzin (1970) como se citó en Bertaux (1980) propone “reservarlo para los estudios de casos sobre una persona determinada, incluyendo no sólo su propio relato de vida, sino también otras clases de documentos; por ejemplo, la historia clínica, el expediente judicial, los tests psicológicos, los testimonios de allegados, etc” (p. 3), he aquí

donde la construcción de una historia de vida se hace fundamental para comprender a nuestro sujeto de una manera integral.

A diferencia de las visiones del mundo de derecha y quienes propiciaron el golpe cívico-militar, las juventudes revolucionarias de aquella época buscaban provocar una torsión del modelo de vida donde la “Liberación” era fundamental, más que imponer una doctrina, Al respecto Devés (2003) señala:

Ha sido consensual que el liberacionismo debe entenderse en el marco de un conjunto de acontecimientos que marcan los años 60, inaugurados en América Latina por la Revolución Cubana. Es claro que este acontecimiento se proyectó hacia todo el continente más bien como una sensibilidad que como una ideología. (p.166)

Es a partir de este sentir que Emilio comienza a ofrecer su casa para ser habitada por jóvenes que pintaban consignas y tenían reuniones en el living de su casa, esto con la aprobación de su madre, quien les recibía con alegría y también con abundante comida como recuerda Ernesto:

“Me acuerdo que cuando llegábamos donde el Emilio, su mamá, la señora Rula nos hacía comida, siempre había mucha comida en las reuniones que teníamos, a todos nos gustaba ir”

En este periodo los y las personas de la cultura y del mundo intelectual estaban en las poblaciones participando activamente de un proceso popular al que el mundo estaba atento. Ximena, la sobrina de Emilio recuerda claramente cuando su tío la llevó siendo muy niña a participar del cincuenta aniversario del Partido Comunista realizado en el Estadio Nacional de Chile, en el año 1972.

“Mi tío me llevó a bailar al aniversario del PC, era súper chica pero me acuerdo que estábamos corriendo en la cancha del Estadio haciendo una especie de coreografía, en un momento Víctor Jara me tomó la mano y me hizo volar junto con otros niños y niñas que estábamos, en ese momento sabía que él era importante y que todos lo mencionaban, mi tío

siempre me llevaba a esos lugares desde muy chica... él y sus amigos se juntaban en la casa de la Rosita donde pintan lienzos por las noches y salían de madrugada a instalarlos en las calles, también recuerdo que escuchaban música”.

En este mismo ejercicio de recordar en el cual nos sumergimos con la familia de Emilio, su hermana Sara recuerda algunos de los momentos que vivió con su hermano durante el tiempo de la Unidad Popular.

“El Emilio y yo andábamos mucho juntos en ese tiempo, me acuerdo que en la célula del partido nos movíamos a las tomas de terreno que se estaban haciendo, íbamos a lo que después sería Peñalolén , ahí conocimos al “Guatón Romo”, a mi nunca me gustó ese gallo, era raro, hablaba mucho y se hacía el lindo con la gente”

Estos relatos nos dan cuenta de una manera general, en qué consistía la militancia de Emilio en las juventudes comunistas, previo y durante la Unidad Popular, en la que participaba desde su lugar mas íntimo que es su familia, impulsado por sueños que se estaban viendo materializados y sin temores ni resguardos sobre lo que podría pasar. Es así como llega el golpe cívico-militar y el seno de la familia se ve golpeado directamente en esto. Ximena señala al respecto.

“Yo estaba en el colegio y nos mandaron para la casa, le pidieron a una niña más grande que me llevara, yo tenía ocho años, la niña me dijo, tu sigue corriendo por acá, yo no te puedo acompañar más allá, así que corrí y logre llegar, no entendía bien qué pasaba, entro a la casa y veo a mi mami Rula (Rudelinda) de rodillas en su cama llorando, escuchando la radio y diciendo: estos cobardes lo mataron, mataron al Chicho... Fue un día extraño ése, mi tío no llegó a la casa, en esos días llegaron los milicos a allanar porque algunas vecinas del pasaje decían que había un comunista escondido... cuando llegaron no lo encontraron, quizás si lo pillan ahí no lo vemos más”

Según consta en el informe de la comisión Valech Emilio fue detenido por militares en el Ministerio del trabajo donde era ascensorista, lo bajaron a un subterráneo donde comenzó a ser torturado junto al resto de detenidos, posteriormente fue llevado al regimiento “Buin”, luego al “Estadio Chile” para culminar en el “Estadio Nacional”, paradójicamente muy cerca de su casa, todo esto en un periodo cercano a un mes aproximadamente, en este tiempo fue testigo de las atrocidades que estaba cometiendo el régimen de Pinochet.

Paralelamente en el seno de la familia no se sabía el paradero de Emilio, sus hermanas iban al Estadio Nacional a preguntar por él y tenían que detener a su madre, Rudelinda, que solo quería salir a buscarlo *“estos milicos desgraciados que me devuelvan a mi hijo”* como recordaba Sara, la hermana de Emilio. Una tarde, minutos antes del toque de queda Ximena comenta que golpean la puerta, abren y era Emilio con dos ex-reclusos del Estadio Nacional que por el inicio del toque de queda no alcanzaban a llegar a sus casas:

“Estaba barbón y flaco, yo no entendía mucho pero se abrazó con mi mami Rula mucho rato, yo le escribía una carta distinta todos los días y rompía la anterior porque yo pensaba que era peligroso tener esas cosas, las quemaba, me acuerdo que los ví llorar mucho tiempo, entonces corrí a buscar la carta que tenía escondida y se la entregue, ahí me acuerdo que lloró mucho y me abrazó... de esa carta solo recuerdo que decía: “yo también tengo que tener cuidado, somos de los mismos”, imagínate, yo tenía ocho años”.

Emilio posterior a su salida tuvo delirios de persecución y problemas de índole psicológico, esto sumado a la caída de un sueño por el cual luchó mucho tiempo. Al respecto, Richard (2007) señala sobre las biografías cruzadas por la violencia política que “acusar fracturas traumáticas que inhiben las recordaciones de la memoria y que censuran las conexiones entre pasado y presente” (p. 141) es por ello la necesidad de la reconstrucción a través de otras personas en este episodio de la historia de su vida, por otra parte no queremos caer en el ejercicio morboso de graficar que fue lo que le sucedió concretamente durante su

prisión política, de eso ya conocemos bastante por medio de testimonios, sitios de memoria, etc .por otro lado nos parece que es revictimizar innecesariamente al sujeto, sin embargo agregaremos un pequeño extracto del documento emitido para la comisión Valech, graficando un fragmento de su testimonio, su tránsito por sitios de detención y en alguna medida sus secuelas:

“Militares entran en la mañana a dicho ministerio siendo nosotros y los trabajadores del aseo a cargo del edificio los primeros en ser prisioneros e interrogados por el militar a cargo del ingreso del Ministerio del Trabajo y nos ponen con las manos en la nuca y con las piernas abiertas, nos piden los documentos y comienzan a interrogarnos sobre actos subversivos que teníamos planeados “según ellos”...”

Recintos de reclusión:

-Ministerio de Defensa

-Regimiento Buin

-Estadio Chile

-Estadio Nacional

Efectos invalidantes en la tortura

-Persecución política en las inmediaciones de su casa, delirio de persecución, paranoia, tratamiento psicológico por meses”.

Cabe señalar que esto que se muestra acá fue autorizado por Emilio para efectos de esta tesis.

En 1974 Ernesto Durán fue detenido y torturado por la policía de investigaciones de Santiago, siendo encarcelado durante tres meses en la cárcel de Santiago. Al salir de este lugar y pensando en cómo recomenzar en su disciplina, viéndose sin material en su taller de Chile España en la comuna de Ñuñoa, se le acerca un compañero de la “jota” un vecino y amigo que le ofrece trabajar con él gratis para apoyarse, salir adelante y aprender un oficio.

Emilio se transforma en ayudante de Ernesto, ambos comienzan a identificar la nueva realidad que implica el trabajo con la artesanía y el lugar que los y las cultoras tendrían en este Chile dictatorial, las leyes del Mercado se corren hacia el capitalismo, incluso tienen que modificar la estética por algo que acomode al régimen. así y todo, siguen militando en la “Jota” durante los años que vendrían, deciden no intentar salir del país, deciden seguir activos, quizás con la ilusión de que algo pasaría, Ernesto comenta:

“Yo escondía gente en el taller de Chile España, me avisaban que los estaban buscando desde el partido y yo los metía al taller, por suerte nadie cachaba quienes eran, algo había que hacer en esos años, quizás me expuse más de lo necesario pero era lo que había que hacer”

En conclusión podemos decir que el fantasma de la prisión política que cruza las biografías de nuestros sujetos es la evidencia misma de un país fracturado, algunas de las consecuencias de aquello son descritas por Richard (2007) quien habla en relación al silencio como una de las secuelas tras la violencia política “la falta del habla ligada al estupor de una serie de cambios inasimilables, por su velocidad y magnitud, a la continuidad de experiencia de sujeto” (p. 140) de esto podemos deducir que la experiencia del shock acompañará todos los ámbitos de la vida de Ernesto y Emilio ya que sus biografías están “cautivas de la tristeza de un recuerdo inamovible en su fuerza mórbida” (Richard, 2007 p. 140) esto afectará de manera concreta su producción artística y sus modos de comercializar, recordemos que en estos años se comienza a forjar el sistema Neoliberal de Mercado Chileno y todo lo que se vea o huela a Unidad Popular será perseguido, mutilado y desaparecido, sin embargo es importante señalar que el mundo popular siempre encuentra bifurcaciones por donde sobrevivir como un método de resistencia al impacto del golpe asestado por la operación cóndor.

4.3 Producción

Durante la dictadura cívico militar las dificultades que tuvo que sortear el mundo popular fueron muchas, la persecución política, la desaparición y la tortura, las secuelas de la caída de un proyecto socio-político y la vida cotidiana se verían transformadas, así mismo la destrucción del tejido social popular a partir de instalar la desconfianza y el temor a la delación hacía que todo fuese aún mas cuestra arriba. Para los sujetos con militancias políticas aún más ya que esto significa, entre otras cosas, no tener la oportunidad de encontrar o recuperar sus trabajos -recordemos que una de las reparaciones a los y las sobrevivientes de la dictadura fue hacia los y las exoneradas- por lo que buscarse la vida como independiente fue una salida que muchos y muchas vieron, uno de nuestros sujetos de estudio tomo esta oportunidad. Emilio abrazó el oficio de ceramista para no abandonarlo más, hizo de este su posibilidad de subsistencia, una posibilidad de resocialización y también un escape para lo que estaba sucediendo durante los años de dictadura. Ernesto por su parte busca nuevas formas de poder comercializar sus obras, En este periodo también suceden situaciones que definen el oficio en los años de dictadura, sobre todo en sus comienzos, si recordamos nuestro marco teórico encontraremos en el capítulo “Artesanía en los márgenes de Chile” se señala que el mundo de los y las artesanas comienza a mezclarse en las calles con el comercio ambulante, ya no tendría más un lugar relevante como lo tuvo en la Unidad Popular, ya no habrían ferias de Artes Plásticas en las que participara Violeta Parra o Nemesio Antunez, ahora había que salir a buscarse la vida, el oficio ya no se aprendería más en una institución estatal o un espacio que impulsara al mundo popular a crear. Las condiciones cambiaron y nuestros sujetos tuvieron que adaptarse a este escenario dictatorial.

Ernesto, sin trabajo en la Escuela de canteros, sin dinero para materiales y con necesidades básicas que resolver comienza a ingeniárselas para conseguir greda para recomenzar sus procesos creativos, Emilio por su parte comienza a trabajar en el taller de

Ernesto, éste se había hecho un nombre y es por ello que no le fue difícil comenzar nuevamente en el oficio, así mismo habían muchas personas que apreciaban su arte y le compraban sus obras, es por ello que en menos de seis meses Ernesto tuvo la oportunidad de arrendar un nuevo espacio de trabajo en la avenida Chile España en la comuna de Ñuñoa. Recordemos que en aquellos años comienza a pasar un fenómeno impuesto por la dictadura, la censura provocó que las obras fueran vaciadas de cualquier contenido que recordara a la Unidad Popular. Pues bien, el taller de Ernesto se adapta a estas condiciones y consigue trabajar con relativa tranquilidad en lo que quedaría de la década de los setenta. En este mismo tiempo Emilio trabaja como ayudante, ese dinero tampoco era suficiente y en su búsqueda por poder generar más ingresos comienza a crear pequeñas piezas las cuales vendía en las calles de Santiago de Chile, al respecto Mariela, una de sus sobrinas recuerda:

“Cuando empecé a acompañar a mi tío a vender salíamos a la calle, teníamos que tener cosas pequeñas y cuando venían los pacos teníamos que arrancar, guardar todo y correr, muchas veces se rompían piezas por eso había que hacer cosas fáciles de guardar”

Emilio también recuerda que, su maestro, Ernesto siempre le impulsaba a que tuviese su propio taller, señalaba que era la única forma de tener independencia creativa y poder vivir del oficio y no tener que andar en las calles vendiendo y arrancando de la dictadura, tener un lugar propio significaba que llegaran posibles compradores.

Emilio entonces comienza a interesarse en tener su propio taller, es así que a finales de la década de los setenta se embarca en el proyecto de un espacio en la comuna de Ñuñoa, esto le sacaría de las calles y del riesgo inminente de ser detenido lo que le evocaba momentos que no quería recordar. al respecto dice:

“Yo igual seguí militando en el partido (Comunista) pero me acuerdo que andaba viendo a la CNI por todos lados, entonces andar en la calle era difícil, no me gustaba el mundo de la calle, encontraba que nunca me iba a ir bien si seguía ahí, por eso trate de irme a un taller,

pensé en irme con alguien pero mi hermana, la Sara, me apoyó y me ofreció un espacio en su casa, cerca de la Plaza Ñuñoa, eso sirvió para empezar a hacer clientes”.

Una vez instalado ambos en sus respectivos talleres, ya en los comienzos de la década de los 80s la artesanía tendría una nueva torsión, y es que CEMA Chile se haría cargo de impulsar una presencia internacional en relación con su Artesanía, por lo que comienzan a exportar a diversos lugares los motivos artesanales chilenos, evidentemente poniendo un énfasis en sus culturas precolombinas o en el folklore chileno, por otra parte la vicaría de la solidaridad haría lo mismo, comenzaría a mostrar en el concierto internacional obras que tenían un mayor contenido político que serviría como un espacio de denuncia de los crímenes de lesa humanidad que sucedían en el país. Ernesto recuerda sobre aquel tiempo.

“Nosotros seguíamos escuchando a Quilapayun, mi hermano estaba afuera de Chile, se autoexilió, cuando recibimos noticias de él siempre nos contaba que afuera se hablaba de Chile, que los músicos eran muy reconocidos y que los artistas chilenos eran valorados, sobre todo los que hablaban contra la dictadura, pero acá trabajaba otras cosas porque llegaban personas, que uno no sabía si eran CNI o no, que te pedían muestras de tus cosas, o fotos, después no volvían más, pero así empezamos a hacer contacto con comerciantes como MINGACO o COMPARTE y empezaron a llegar pedidos grandes”.

a partir de esta reflexión podemos deducir que efectivamente la artesanía chilena se transforma en un objeto exportable por las empresas, quizás a partir de la visibilización de la disciplina en el ámbito internacional, sumado a ello consideramos que probablemente exista una disputa simbólica para mostrar una imagen país fuera de nuestras fronteras y en ese contexto es que los y las artesanas comienzan a tener la posibilidad de vender en cantidades industriales. entonces es que necesitan más ayudantes para poder responder a los pedidos que se realizan.

“en esa época yo tenía un montón de ayudantes, unos cabros que me ayudaban a sacar reproducciones, claro que en ese tiempo me acuerdo que era mal visto el que sacaba reproducciones, pero después que empezaron las exportaciones ya todos hacíamos moldes”

En las palabras de Ernesto podemos encontrar un par de puntos relevantes, y es que el Mercado cambia la lógica de los talleres, se transforman en pequeñas microempresas que dan trabajo a personas que en aquellos años se veían golpeados por las crisis económicas, esto sumado a que las formas de producción se modifican para dar abasto a los pedidos que llegaban. Recordemos cuando Escobar (2021) menciona “las consecuencias del desarrollo industrial terminaron, no acercándose al espacio del arte, sino irrumpiendo de golpe en él y alterando terminantemente sus coordenadas. En este contexto la relación arte industria exige una formulación totalmente distinta” (p.373) de esta reflexión del pensador Paraguayo podemos deducir que efectivamente no es un diálogo el que se genera entre la cerámica y el Mercado, más bien es una imposición que remece todo el quehacer de la disciplina. En la Investigación de Moreno Aliste (1984) se plantea que hay un agente que incide en este cambio de paradigmas respecto de la producción artesanal “el turismo como agente proveedor de divisas transforma al artesano en un productor de objetos curiosos con influencias tradicionales regionales y extranjeras contemporáneas desprovistas de valor intrínseco y expresivo puesto que se produce por y para el turista” (p. 94).

En conclusión podríamos decir que la agudización del Mercado Neoliberal y su implementación durante la dictadura cívico-militar modificaría la artesanía definitivamente, quizás no es descabellado pensar que es en esta época donde la irrupción del neoliberalismo disloca el lugar de la cerámica e impulsa a sus cultores a transformar su práctica de una manera sustancial, por lo que comienzan nuevas formas de producción que respondan a la necesidad del Mercado mismo. es aquí también donde inevitablemente pensamos en como operará la lógica oferta-demanda en el rubro de la cerámica y como altera las coordenadas de

la misma tanto en su forma como en su fondo. Por último es importante mencionar el hecho de que a través de la manipulación de las obras el régimen cívico-militar transmite su idea de Nación al mundo, utilizando elementos que unifican la Identidad, esto se ve potenciado por los agentes del Mercado que encuentran en este arte plástico una posibilidad de lucro formando una diada que sacará provecho de la disciplina de los sujetos de estudio.

4.4 Turismo

Para introducirnos en la problemática del turismo partiremos señalando que ya a finales de la década de los 80s la cerámica estaba viviendo un auge importante, los cultores y cultoras del oficio de ceramista estarían encontrando en las empresas exportadoras una fuente de ingresos fundamental para sus productos. la demanda de obras con identidad latinoamericana, al parecer eran un camino a seguir ya que quienes ahondaron en esta estética tenían una posibilidad cierta de ser reclutados por empresas como COMPARTE o MINGACO. Al primer mundo entonces le interesaba la exotización de nuestra identidad tercermundista. En este punto de la investigación inevitablemente recordamos a Escobar (2021) cuando hace referencia a la necesidad de las otredades postergadas de aparecer en las vitrinas de alguna industria cultural ya que las sociedades contemporáneas consumen esta idea del mito precolombino producido en serie en sus escaparates de primer mundo, podríamos proponer entonces que el trabajo realizado por CEMA Chile y espacios como la vicaría de la solidaridad o los artistas de protesta potencian la identidad chilena en el mundo y esto hace que sus producciones sean consumidas en masa. Ya entrando en los años 90s sucede otro fenómeno fundamental, y es que con la llegada pactada de lo que llamaremos posdictadura comienza a potenciarse la inversión dentro del país, es aquí donde el turismo nacional cobra otros ribetes para la artesanía. Los Aeropuertos se transforman en un punto importante donde vender obras artesanales con “identidad nacional” también se consolidan

otros lugares como la “Feria Artesanal de Concepción” o el pueblito “Graneros del Alba” ubicado en la “Iglesia Los Dominicanos”.

Recordemos que todos estos procesos están hilados con el contexto social de la época, en el cual los gobiernos comienzan a firmar tratados de libre comercio y se agudizan políticas neoliberales que promueven la inversión y permiten a empresarios forjar fortunas. En este contexto la artesanía se transformaría en una importante fuente de ingresos para quienes lucran con ella y con el turismo y también para nuestros cultores y cultoras del oficio.

La exportación de artesanía en los años 80s cimentó una ruta que se comenzó a profundizar con la llegada de la posdictadura, empresarios comenzaron a buscar en el arte popular una posibilidad de inversión, es por ello que los cultores comienzan a crear catálogos de sus obras, comienzan a fotografiar sus piezas y ahondar en la estética relacionada con lo que llamaremos primitivismo étnico en relación a lo que Lauer (1982) señala con respecto a la forma atávica relacionada con un animalismo que no pudo ser erradicado por el cristianismo, al respecto Emilio señala:

“Me acuerdo que venían empresarios al taller después de verte en alguna feria a pedir catálogos o ellos mismos fotografiaban las piezas, uno no sabía para qué pero la cosa es que les gustaban las piezas precolombinas, yo hacía reproducciones de piezas nortinas”.

En este mismo sentido Ernesto comienza a mencionar que:

“En realidad todos copian, lo que sucede es que uno se inspira en motivos precolombinos pero le va dando su propio toque, va encontrando su propio estilo y de repente le pegas el palo al gato y te empiezan a comprar porque les gustó tu estilo. Yo por ejemplo empecé a hacer monos patones y cabezones que mostraban actividades del campo, con animales y eso les encantó a los comerciantes”.

En este punto pensamos que se revela un nuevo hallazgo y es que el paladar primer mundista no solo le interesaban los motivos precolombinos, también el mundo rural, las

producciones plásticas que dieran cuenta de actividades humanas que tuvieran relación con esta parte del mundo, en este sentido cabe mencionar nuevamente a Acha (2004) y su concepto “Peculiarismo de lo Nacional” donde se relevan rasgos identitarios que buscan aunar la identidad país, esto no solo es en relación al aprovechamiento político del arte, también esto opera en cuanto al ejercicio de lucro de la producción artesanal.

La exportación de la Artesanía latinoamericana es un factor fundamental en que se define la estética de la plástica en el periodo posdictadura y sienta las bases de otro fenómeno de comercialización, esta vez en el ámbito del Turismo Nacional. Las ferias se transforman en la gran oportunidad que tienen los y las artesanas de comercializar en Chile, aquello forja un circuito de instancias que fomentan la posibilidad de ventas. El Empresariado, al buscar sacar rentabilidad de cualquier espacio, encontró en la exhibición de la artesanía un sustento, aún más, cuando descubrió que aquello que sucedía se podía potenciar, surgieron espacios que brindan una experiencia más profunda, el cliente podía sumergirse en una feria artesanal o en un pueblo de artesanos, a su vez, el cliente también podía ver la identidad nacional al llegar a nuestros aeropuertos, La artesanía se volvió parte del turismo cultural. al respecto Ernesto nos cuenta:

“Yo participé muchos años en la feria de Conce, ahí se vendía super bien, hacías contactos y se pasaba increíble, te encontrabas con otros artesanos y artesanas de distintos lugares, se habilitaban escuelas para que la gente se quedara, cantábamos, bailábamos, lo pasábamos super... y daban premios también, me acuerdo que todos me decían que me iban a dar uno por mis piezas pero una persona de la organización de la feria se acordó que yo era comunista, yo creo que por eso no me lo dieron. Igual después cambió la feria, ya no era al aire libre. Creo que ahora la hacen en un mall, hace muchos años que ya no participo”.

Nuevamente emerge un punto que se relaciona con las militancias políticas, pero para efectos de este capítulo lo relevante radica en el espacio de feria artesanal que se forjaba, el

mundo de las artes populares tuvo un lugar donde encontrarse con otros y otras, quizás con la necesidad de volver compartir y divertirse después de un periodo oscuro en la historia de Chile. Claro que también habían motivaciones del artista popular que iban por el lado económico, lo cual en ningún caso es criticable, más aún en el contexto donde la calidad de vida depende de los ingresos que pueda tener.

Por otra parte Emilio nos habla de otra experiencia relevante en su carrera como ceramista, nos comenta el tiempo donde tuvo un local compartido con otro ceramista en el “Pueblito de Artesanos Graneros del Alba” y lo que significaba esa experiencia.

“El pueblito era caro, los curas cobran bastante por los arriendos y no te dejaban hacer actos culturales ni nada, tenías que respetar sus normas, ellos son los dueños, pero igual ahí llegaba bastante turista extranjero y gente del barrio alto que igual te compraban, llegaban músicos y gente de la cultura con sus familias, ahí uno también hacía amistad con otros y otras personas de la cultura”.

A partir de esta experiencia podemos decir que existe una intencionalidad clara en cuanto al tipo de experiencias culturales que se quieren relevar, son espacios vaciados de contenido donde se impulsa la imagen cultural que le sirva al privado, en este caso la iglesia, pero podríamos extrapolar a cualquier iniciativa privada de índole cultural que busca lucrar con la folklorización de una imagen en pos de la lógica oferta-demanda. así y todo, estos lugares eran visitados por los y las turistas tanto nacionales como internacionales y eso es lo que se buscaba, más que instalar una obra reflexiva era una imagen vaciada de su contenido pero con posibilidades de ser comercializada en espacios relevantes para dicha función. En la investigación realizada por Moreno Aliste (1984) se encuentra un texto divulgativo del pueblito de artesanos que evidencia su perfil:

Reúne en un recinto colonial las más variadas gamas del arte y representaciones artísticas: está conformado por un pueblo de artesanos, un jardín botánico, anticuarios,

centro de muebles y departamentos de diseño y decoración de jardines. salas de exposición y un paseo placentero con plazas y vegetación propias de nuestro país.(p.83)

al respecto, Moreno Aliste (1984) señala: “Este tipo de feria artesanal, es sin duda el ejemplo típico de la iniciativa empresarial privada mercantil” (p. 83).

En conclusión el turismo y el mercado tiene consecuencias directas en las prácticas creativas que realiza el ceramista. en este sentido la búsqueda de la originalidad, tan puesta en valor desde el arte erudito se ve reemplazada por la motivación de la venta, por la reproducción simbólica de lo Nacional en el turismo tanto local como Internacional, en este sentido CEMA Chile, dirigido por la esposa del dictador Pinochet, Lucía Hiriart, fue visionario al trabajar desde los territorios sus expresiones de arte popular y dotarlos de un “Esteticismo Neutro” término planteado por Escobar que hace referencia a la neutralización de los conceptos que rompan con el status quo. Es aquí donde vemos también que el Estado disminuye su participación en el ámbito de la cultura y las artes, impulsando a otros agentes a ingresar en este mundo, es así que el Mercado irrumpirá definitivamente en la práctica del oficio para modificar sus coordenadas.

4.5 Forma/Mercado

Para comenzar este capítulo es preciso señalar que quisiéramos realizar un ejercicio comparativo entre las obras artesanales y el “esperpento” que es una concepción literaria creada por Ramón M.a del Valle-Inclán hacia 1920, en la que se deforma la realidad acentuando sus rasgos grotescos. Este concepto no surge en esta investigación por una decisión netamente estética, más bien hace referencia a la incidencia del mercado en las obras plásticas de arte popular como la Artesanía, la cual se deforma y transforma en pos de lo que delimita la oferta y la demanda. En este mismo sentido es que consideramos pertinente

señalar que en la medida que se acrecientan las prácticas neoliberales se modifican no solo las formas de reproducción de la obra, también se transforman las creaciones en pos del objeto como un bien de mercado en los escaparates de alguna tienda de souvenir.

El mercado es un agente que impacta en las prácticas de los seres humanos tanto que inevitablemente instala una nueva estética, es a esto lo que nos referimos cuando hablamos de “esperpentos”, la transformación forzada de la obra por la irrupción del mercado. un buen ejemplo para graficar esta estética mercantil es su irrupción en las instituciones culturales como el actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, los cuales evidencian un interés en forzar a los y las creadoras a producir obras que reflejen la identidad latinoamericana, pero también solicitan que no solo estas piezas sean portadoras de dicha identidad, también se exige que tengan rasgos contemporáneos, las piezas que cumplen estos parámetros, que desde nuestro punto de vista son impuestos por el Mercado, se les entrega un sello de excelencia que, a su vez potencia la figura de dicha artesana o artesano galardonado y le abre la posibilidad de nuevos mercados a los cuales acceder. En este lugar impuesto se debate la plástica popular. A este fenómeno de encrucijada forzada entre lo contemporáneo y lo primitivo pre hispánico le asignaremos en adelante el concepto de lo “Pre Hisporaneo”. Cabe destacar que este capítulo surge ante la posibilidad de descubrir consecuencias respecto de la irrupción del mercado en la plástica Chilena, develando las tensiones y torsiones que da la forma en el caso de nuestros sujetos de estudio.

Escobar (2021) señala que los países periféricos aceptan sin preguntar las verdades producidas en los países primermundistas, que a su vez son impuestas “a través de mitos, este discurso pretende absolutizar las formas artísticas en las que se siente representado y justificado intenta convertirlas en esencias, principios de un canon absoluto”(p. 85), esta reflexión sirve para sostener el hecho de que muchas veces las formas del mundo popular son definidas por otros En el caso de la artesanía, las torsiones que se producen en el presente son

mediadas por la irrupción del Mercado, quien determina incluso su forma. En este sentido Emilio señala:

“Recuerdo cuando empezamos a vender a COMPARTE me dijeron que les gustaban mis piezas pero que tenía que sacarle las puntas porque en el trajín del viaje se iban a quebrar así que le sacamos todas las puntas y los adornos que sobresalen, sobre todo de las máscaras”

Quizás este análisis a partir de esta cita no es lo suficientemente contundente respecto de la irrupción del Mercado en la forma pero si es un indicio de aquello. Otro indicio que podemos encontrar en este intento por revelar dicha situación es lo que el mismo sujeto nos dice:

“La pieza que más me gusta es un Selknam que se arma, son dos moldes distintos, el cuerpo y el traje se montan, a la gente le gusta mucho, por eso es la que más me gusta, es la que más se vende”

He aquí otro hallazgo respecto de la incidencia del Mercado en la producción artesanal ya que efectivamente la motivación del sujeto es económica y no tanto creativa en el sentido de la búsqueda de originalidad, o quizás la originalidad que encuentra está mediada por el mercado y tiene que ver con su comercialización, recordemos entonces que aquí se produce una hibridación de la forma, ya en el marco teórico abordamos este concepto desde la perspectiva de García Canclini, y es importante mencionarlo para comprender los nuevos procesos que develan nuevas estéticas, en este sentido un selknam del extremo sur de Chile, realizado a partir de técnicas nortinas por un ceramista de Santiago de Chile es clara evidencia de las dislocaciones y torsiones que impulsan a la forma a nuevas interpretaciones, a su vez estas están determinadas por el mercado.

La estética plástica latinoamericana sigue resaltando un pasado marmolizado al cual solo se puede acceder por medio de vestigios o a través de la imaginación, es por ello que

podríamos decir que no hay un ejercicio crítico en ella, si la obra tuviese un contenido tensionante y movilizador de preguntas, en palabras de Richard (2007) “nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática: una globalización que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada” (p. 8). Sin embargo como la artesanía ocupa un lugar de orfandad entre arte e industria, como señalaba Malo Gonzalez (2021), no sigue los patrones dados ni por una ni por otra, lo que hace es buscar un lugar que entregue el mercado donde acomodarse, por lo que pareciese ser que se acerca más a la industria que a las artes.

En palabras de Ernesto se logra vislumbrar también la incidencia del Mercado en su creación, comentando que:

“Yo me acuerdo que cuando expuse en el Chileno Norteamericano no me dejaron poner algunas piezas, o me las daban vuelta para no mostrar que yo hacía alusiones a los familiares de detenidos desaparecidos, me acuerdo que un tipo me dijo que era para no incomodar y que me comprarán las piezas, yo lo daba vuelta igual, en realidad no estaba ahí para vender”.

A partir de lo anterior podríamos pensar que quizás no se trata de que la cerámica se acerque más a la industria que a las artes, quizás tiene relación con que la industria hegemónica, tanto mercantiles como de la cultura, empujan a la práctica del arte plástico a un concepto acuñado por Escobar (2021), el “esteticismo neutro” que guarda relación más con la censura de los discursos de los autores que con una decisión propia. En relación a esto Ernesto dice:

“Me acuerdo que siempre era polémico cuando uno quería trabajar conceptos que a mi me gustaban, era difícil de vender porque no te dejaban exhibir esas piezas, por ejemplo la de

los detenidos desaparecidos, pero ahora estoy haciendo cosas que tengan más contenido, como que ahora con la revuelta la gente está más receptiva a esas temáticas”.

Ernesto es un hombre que está llegando a los 80 años y aún guarda energías creativas para seguir reimaginando y reinterpretando la realidad, quizás con un recuerdo que lo impulsa a continuar comunicando por medio de su oficio, Hoy en día la lógica del mercado se abre a discursos más progresistas en pos de un estado de bienestar de las personas, en esta lógica Ernesto ve que existe una posibilidad para llenar de contenido su obra.

Para concluir citaremos nuevamente a Escobar y el concepto que desarrolla respecto de la nueva aura que le brinda el mercado a las obras artesanales, recordemos en nuestro marco teórico cuando hablamos de “aura fantasmagórica mítica de lo siempre nuevo”, pues bien, este concepto nos lleva a pensar en el objeto artesanal y su reproductibilidad, quizás en la ligereza aurática, una somera distracción que “recolocan el aura, principio nuevo de exhibición , en el centro de las vitrinas transnacionales”(Escobar, 2021, p. 426), pues entonces, la obra artesanal se transforma en un símbolo del vaciamiento cultural, la pieza adquiere un fin de exhibición más que simbólico o ritual y esto, con la agudización del neoliberalismo en nuestro país, hace visible las fracturas, claro que cualquier movimiento popular como el de la revuelta de octubre podría generar nuevamente dislocaciones de las que el Arte Popular no se puede desmarcar, pero ya sabemos que las nuevas deformaciones y transformaciones estarán sujetas a los contextos socio-políticos por lo cual el arte popular y la cerámica en particular seguirá adaptándose y tensionando desde este no lugar que permite una flexibilidad a la hora de definirse, aún cuando puede ser censurada, vaciada o instrumentalizada.

4.6 Testimonios

En el ejercicio de creación de trayectorias vitales van surgiendo problemáticas y como investigadores vamos construyendo estrategias que buscan solucionar dichas situaciones, en este sentido nos parece importante transparentar que este ejercicio biográfico no fue del todo sencillo, los olvidos y las memorias van cruzando las vidas de las personas, al respecto podemos decir que muchas veces hacemos construcciones propias de algún hecho pasado, que quizás en las perspectivas externas no suceden como nosotros pensamos, en este sentido la búsqueda de un relato coral ha sido la forma de subsanar en parte, y en específico los olvidos de Emilio, recurrir a objetos, documentos y otras voces ha hecho que podamos comprender en mayor medida su vida y los hitos que marcaron su existencia. En ese sentido, la lucidez de Ernesto así como su capacidad de analizar el presente y con ello el pasado, la proyección de su obra y su práctica en el traspaso de saberes en el presente es fundamental para la elaboración de esta investigación. Con ello no queremos decir que un testimonio es más importante que otro, consideramos que los olvidos también van revelando fracturas y silencios, sombras y matices que conforman nuestra existencia. La cultura popular está llena de silencios y ausencias, quizás gracias al olvido es que muchas personas pueden soportar el peso de su propia existencia.

Cuando comienza esta investigación suceden episodios difíciles de encarar para efectos de esta tesis, Emilio comienza con problemas de memoria, un diagnóstico señala que tiene daño neurológico que hace que gradualmente vaya perdiendo la memoria, a modo de ejemplo, cuando nos señala el tiempo que estuvo detenido nos comenta:

“Yo estuve preso mucho tiempo, me acuerdo que fueron como tres meses en total, estuve como un mes y medio en el Chile y el mismo tiempo en el Nacional, fue bastante rato”

Sin embargo cuando accedemos al testimonio Valech encontramos que decía que el tiempo de reclusión fue de 25 días. Ahora bien, según Richard (2007) los testimonios portan

una “incomodidad social de recuerdo y la autocensura con la que sus protagonistas cortan los hilos entre el antes y el después, para proteger su hoy” (p. 142). En ese momento lo asociamos a estas circunstancias pero entonces comenzaron a surgir variadas contradicciones que se revelaron al conocer el diagnóstico médico antes mencionado: Otro ejemplo de esto es que él no recordaba si había terminado el colegio, Mercedes y Sara en paralelo reconstruyen aquel episodio, por un lado Mercedes señala :

“Emilio no terminó el colegio, mi mamá no dejaba que fuera al colegio, yo no sé si después de viejo terminara su educación pero él llegó a sexto porque eso te exigían para trabajar en la administración pública (ministerio del Trabajo), no sé si después de mayor terminó sus estudios”

Su Hermana Sara viene a corroborar este hecho:

“La que estudió sastrería después fui yo, en el DUOC, pero el Emilio no, él hizo solo la preparatoria, no sé si después por alguna razón tuvo que terminar sus estudios, pero yo entiendo que no”

“Emilio estaba muy asustado por el estallido, ahí empezó a dormir muy mal, se empezó a olvidar de muchas cosas y no quería salir... se empezó a acordar de cosas y tenía pesadillas todo el tiempo”

Por otra parte, Ximena, su sobrina menciona:

“Me acuerdo durante el estallido siempre me preguntaba por mi hijo, me decía que se cuidara, que había que tener cuidado con los milicos, todos teníamos susto pero en particular a mí me preocupó mi tío, seguramente en ese momento empezaron a venirse recuerdos en su cabeza”

Emilio constantemente recordaba a Allende en nuestras conversaciones, nos hablaba de cuando llegó al poder y nos señalaba constantemente su militancia política en el presente.

“Es que el Chicho era maravilloso, nunca más vamos a tener un presidente como él, yo encuentro que realmente era maravilloso, yo en ese tiempo era comunista, bueno aún yo soy comunista, siempre lo digo, yo nunca deje de ser del partido”.

En un intento por comprender este fenómeno que estaba sucediendo nuevamente recurrimos a Richard (2007) quien menciona:

La mitologización del pasado histórico, como emblema de pureza e incontaminados de los ideales políticos, condujo a una santificación de las víctimas destinada a remediar así la falta de ejemplaridad heroica de un presente rendido a la mera pragmática de actuaciones ya carentes de toda rebeldía moral. (p. 140)

Quizás estos relatos inconexos en las conversaciones y reiterados muchas veces durante nuestros encuentros revelan espasmos de memoria que buscan un lugar de enunciación necesario para reivindicar el propio lugar. Cada vez las conversaciones se tornan más difíciles, la reiteración de los mismos momentos y la imposibilidad del recuerdo generaban una frustración en Emilio que hacía difícil continuar nuestro diálogo, constantemente nos llevaba a los mismos lugares, como un relato memorizado que se repetía una y otra vez.

Por otra parte Ernesto ve nuevas posibilidades de crear, nos mostraba imágenes de sus nuevas piezas, con conceptos más políticos:

“Ahora estoy haciendo una pieza que es una mujer, una mamá de un detenido desaparecido, entonces le voy a poner un letrero que dice ¿dónde están? también tengo ganas de hacer piezas del estallido de octubre, como a mí me gusta hacer animales, me imaginaba un perro matapacos o cosas así”.

Ernesto encuentra en el contexto del estallido nuevas formas estéticas para sus obras, quizás las obras se van a nutrir de nuevos contenidos donde una revuelta popular provoca un nuevo sentimiento del cual aún no podemos elaborar una definición objetiva y a distancia, pero sí podemos aseverar que efectivamente fue un movimiento donde el mundo popular tuvo una participación activa la cual provocó tensiones y una crisis sociopolítica innegable. Quizás aquello que menciona Escobar (2021) respecto a que la memoria guarda el lugar de la promesa, en su texto “Aura Latente” es lo que impulsa nuevamente a Ernesto a crear desde su propio lugar como agente político y cultural.

Al respecto, el impulso que tuvo Ernesto durante la revuelta lo llevó a dar relevancia a su función de maestro, lo cual es importante debido a que nunca lo abandonó, sin embargo durante la revuelta su reflexión social es en relación a la importancia del traspaso de saberes, al respecto dice:

“Siento que ahora los jóvenes están como en mi época, les importa la política y les gusta la cultura, a mis exposiciones llegan hartos chiquillos y chiquillas a mirar mis piezas, les gusta la greda, me entrevistan bastante, entonces yo creo que es súper importante enseñar, yo doy clases y cada vez me gusta más porque siento que los cabros están dando una importancia al oficio de la cerámica, es súper bonito ver eso”

Ernesto hace una referencia en cuanto a los y las jóvenes de hoy y lo liga con su propia juventud, quizás el vaciamiento cultural, este “esteticismo neutro” del que habla Escobar (2021) se está tensionando a partir del surgimiento de este nuevo contexto de revuelta social, y para él, aquello se hace evidente, esto lo vuelca a entregar sus conocimientos con mayor convicción lo cual fortalece sin lugar a dudas el oficio de la artesanía.

La esperanza y convicción de Ernesto se contrasta con Emilio quien se ve afectado de otra forma con la revuelta de octubre en Chile, comienzan nuevamente sus episodios de paranoia, sus traumas nuevamente salen a la luz y los recuerdos que le traen los toques de queda son difíciles de manejar, esto sumado a la posterior pandemia que agudizan sus sentimientos de angustia. En un comienzo se esfuerza por sostener nuestros diálogos pero de a poco comienza a perder interés, pensamos que esto se produce por su incapacidad por recordar y la frustración que ello le provoca, es aquí donde apelamos a otros elementos para comprender su vida, sus álbumes de fotos nos dieron cuenta de su biografía y sirvió como ejercicio de memoria con Emilio, quizás en un acto recíproco, así como el nos ayudaba con nuestra investigación nosotros lo invitamos a recordar, En el texto “Santiago Warria Mew” de los investigadores Mapuches, Enrique Antileo y Claudio Alvarado Lincopi (2016) se menciona respecto de los álbumes fotográficos “así, nuestras fotografías están repletas de representaciones y opciones estéticas: una curatoría que busca construir una narrativa personal y familiar para fijar una forma de recuerdo” (p. 68) en este sentido logramos dinamizar recuerdos que aparecen en nuestra investigación, a su vez “Los fotografiados, como ánimas de tiempos pasados, recobran una actualidad nostálgica que logra penetrar nuestras incomodidades presentes” estas incomodidades guardan relación, en particular con el olvido y la imposibilidad de acceder a él.

En conclusión evidenciamos un contraste en el presente de nuestros sujetos de investigación, por un lado Ernesto se ve impulsado por el contexto político social actual, encuentra esperanzas en el presente lo cual lo nutre de optimismo respecto de lo venidero, a partir de aquello encuentra respuestas en su propio oficio, tanto en su búsqueda como autor como en su labor docente, fortaleciendo su lugar de artista popular. Por otra parte Emilio se ve envuelto en un devenir incierto, su diagnóstico y el olvido que comienza a habitar hace que esta investigación cobre sentido respecto del vínculo del artista popular y los contextos

sociales ya que inevitablemente su trayectoria vital y como artista popular se ve entrelazada con la violencia política y sus secuelas, sin embargo, el ejercicio de memoria podría ser la manera de provocar diálogos “que buscan construir un relato del presente desde un posicionamiento y una lectura profundamente reflexiva. Es un acto de memoria que selecciona luces de lo vivido” (Antileo y Alvarado, 2016, p. 68) los cuales se transforman en montajes que de alguna manera salvaguarden sus historias de vida.

5. Conclusión

Uno de las particularidades del mundo popular es su respuesta a los límites que impone el poder, es así que escapa a definiciones y se entremezcla, los géneros impuros van tomando los escenarios y la irrupción de la tecnología propicia el mestizaje propio de la cultura popular, es así que ante los marcos impuestos desde arriba, el arte popular los subvierte y encuentra bifurcaciones, ya que es imposible limitar el caminar de los y las populares. La industrialización del continente empujó a las personas a las urbes provocando un cruce de identidades donde se mezclan símbolos, rituales y costumbres que engendran nuevos colores en el mundo popular.

Sin embargo es fácil caer en la visión del mundo europeo y de los estudios de lo popular quienes marmolizan las prácticas populares y las enmarcan con prejuicios y estereotipos ya que dichos estudios siempre están al servicio del poder y sin un interés real en el compartir conocimientos, no comprendiendo en su dimensión las contradicciones de los y las sujetas populares. En este mismo sentido diremos que lo popular necesariamente se yergue como contrahegemónico, por tanto las categorías establecidas empiezan a perder peso y se convierten en muros insoslayables para los estudios culturales latinoamericanos.

Las avenidas y calles de las ciudades evidencian las estructuras instaladas por el Estado y por el mercado también en sus muros se rayan las luchas contrahegemónicas de los sujetos populares, esto es utilizado por el poder para concebir marcos en los que encuadra lo popular impulsando un estereotipo de aquello, relegando a las sombras lo que le es incómodo, por lo que la ausencias marginadas son el reflejo de los vestigios que el desarrollo va dejando atrás, sin embargo estos matices que habitan la cultura popular siguen estando presentes y emergen si el contexto lo permite, es más, la estética del mundo popular ausente se instala en el presente como un producto artístico que se enquistaba en las masas populares. Ante esto nos

preguntamos cuáles son las expresiones propiamente latinoamericanas sin caer en los estereotipos que la cultura popular de masas instala,

El arte popular plástico latinoamericano es impactado por estructuras políticas y económicas es por ello que los cultores no necesariamente llegan a la disciplina por tradición o por interés artístico o cultural, más bien como una forma de sobrevivencia, es por ello que el mercado comenzó a definir coordenadas para este oficio, esto en directa relación con el contexto social y político de los últimos 50 años.

Pero la artesanía también ha tenido otros lugares, al respecto podemos señalar la utilidad de la artesanía como dispositivo de resistencia como por ejemplo el arte textil o la talla de piedras que fueron fundamentales en los sitios de detención, tortura y exterminio en la mas reciente dictadura cívico-militar, esto nos invita a reflexionar que las expresiones populares dislocan el marco de lo establecido creando posibilidades de reelaboración de imaginarios ya que el ejercicio contra el poder es una forma en que los y las populares resisten ante los zarpazos del poder y tensiona la memoria oficial, en una ejercicio de contramemorias que establece una disputa de símbolos incluso dentro de las comunidades populares, estos choques podrían llevarnos a pensar en una promesa respecto de lo que viene, estos diálogos y tensiones nos pueden impulsar a hacer lo que aún no hemos podido.

Otra disputa que se hace evidente tras esta investigación es la de la ligereza que tiene una disputa contraproduktiva, la lentitud de lo artesanal versus la reproducibilidad puede mostrar una manera de resistir del oficio, con todas las contradicciones que provoca el choque con la automatización.

La cerámica es en parte los vestigios de un lugar, es un pedazo de tierra que se moldea en las manos de los y las populares, por lo que también en ella quedan impresas las marcas

de quienes le dieron forma, en ese sentido las expresiones y memorias subalternas son una invitación a descubrir nuevas profundidades del mundo popular que, de no sumergirnos, no develaremos. Es por ello que indagar artistas anónimos y cotidianos quienes no son parte del mundo cultural hegemónico, nos lleva por caminos que van entramando relatos subterráneos del mundo popular. Es aquí la relevancia de esta investigación ya que indaga en dos ceramistas que entrelazaron sus biografías a partir del oficio de la cerámica, maestro y alumno que se encontraron en una población al oriente de Santiago de Chile.

Esta investigación, a partir de lo antes mencionado necesitaba la irrupción de lo sensible, es en relación a esto que el vínculo humano cobra relevancia entendiendo este enfoque como una posibilidad de abordaje integral del sujeto popular a investigar. El enfoque biográfico que se aplicó cobra sentido no desde un punto de vista individual, más bien abre la posibilidad de comprender las tramas que se urden entre las historias de vida, los contextos sociopolíticos y la producción artesanal de la cerámica. desmembrando relatos testimoniales que gatillen nuevos procesos reflexivos respecto de lo popular, es a partir de aquí entonces que comprendemos que el cultor popular es llevado a un lugar incierto durante las crisis político sociales, a modo de ejemplo podemos mencionar el hecho de que el ceramista pasa de ser un agente relevante en la Unidad Popular a ser marginado de ese lugar durante la dictadura cívico-militar.

En este ejercicio humano también revelamos que la sensibilidad de esta parte del mundo, necesariamente está cruzada por lo que fue la Unidad Popular y la posterior dictadura de Pinochet, los espectros de la violencia política determina las biografías que son la imagen de un país fracturado, donde el shock acompaña todas las trayectorias vitales. Aún así el mundo popular encuentra como sobrevivir y resistir a los impactos del poder.

La profundización del neoliberalismo durante la dictadura y posdictadura modifica definitivamente la artesanía, torciendo su lugar y modificando la práctica definitivamente, la artesanía es utilizada también como un elemento que unifica la idea de nación y esto es aprovechado por los estados y por el mercado, sacando un provecho simbólico y rentable de aquello ya que al paladar primer mundista le fascina los estereotipos divulgados acerca de lo latinoamericano por lo que la lógica de oferta y demanda impulsa al ceramista a priorizar por la motivación respecto de la venta más que por la originalidad, la cual es tan fundamental para comprender el arte en clave europea. La agudización del neoliberalismo también provoca la disminución de los espacios de incidencia del Estado por lo que la disciplina se entrega a mercaderes que alteran las coordenadas del oficio, incluso en sus formas estéticas.

La obra artesanal también se transforma en un símbolo de vaciamiento conceptual respecto de la producción artística, la pieza ha adquirido un fin exhibitivo, perdiendo su profundidad simbólica y ritual, en este sentido el aura de la obra se traslada hacia un lugar fantasmagórico en los escaparates de alguna tienda de souvenirs.

Entendemos que las nuevas modificaciones de la plástica popular estarán supeditadas por el acontecer sociopolítico pero siempre encontrará un lugar desde la flexibilidad que le permite este lugar híbrido entre el arte y la industria, aún cuando sea instrumentalizada o acallada.

Por último señalar que las biografías que se entrelazan presentan un contraste claro en el tránsito de sus vidas y en el presente también, por un lado el optimismo por el devenir y el fortalecimiento de lo político en la actualidad presenta una esperanza que fortalece el arte popular y a sus cultores. Por otro lado el olvido aparece como un espectro que acompaña al sujeto popular, el peso del trauma producido por la violencia política es evidencia de lo indivisible del artista y su contexto.

6. Referencias Bibliográficas

- Acha, J. (2004). *Hacia una teoría americana del Arte*. Ediciones del Sol.
- Antileo Beza, E., Alvarado Lincopi, C. (2017). *Santiago Warria Mew, Memoria y fotografía de la migración mapuche*. Ediciones Comunidad e Historia Mapuche.
- Aniñir, D. (2009). *Mapurbe: venganza a raíz*. Pehuen Editores.
- Benjamin, W. (1995). *Imágenes que piensan*.
- Bertaux, D. (1980). *El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades*. Centro Nacional de Investigación (CNRS).
- Devés, E. (2003). *Pensamiento Latinoamericano en el siglo XX. Vol 2*. Editorial Biblios.
- Escobar, T. (2021). *Contestaciones, Arte y política desde América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. CLACSO.
- García Canclini, N. (1987). *Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular?*. FELAFACS.
- García Canclini, N. (1990) *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la Artesanía*. DESCO.
- Malo González, C. (1996). Artesanía Urbana y Subdesarrollo. *Revista Artesanías de América*, (48), 5-22.
- Moreno Aliste, C. (1984). *Artesanía Urbano Marginal*. CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística).
- Parra, V. (2016). *Violeta Parra poesía*. Editorial UV.

Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de antropología social*, (9), 127-158.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la Memoria, Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI editores.

Richard, N. (2007). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Arcis University.

Sáez, C. (2019). El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica. *Revista comunicación y medios*, 28(39). 64-76.
<http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.51121>

7. Anexo

7.1 Figura 1:



Ernesto en su sala de exposición

7.2 Figura 2:



Figuras espuestas en galeria personal en peñalolen

7.3 Figura 3:



Ernesto trabajando en su taller en la comuna de Peñalolén

7.4 Figura 4:

*Ernesto trabajando en su taller en la comuna de Peñalolén*

7.5 Figura 5:

*Foto de álbum familiar de Ximena, Ernesto y Emilio en un cumpleaños*

7.6 Figura 6:



Emilio sacando reproducciones en su actual taller en Ñuñoa

7.7 Figura 7:



Emilio en su taller de Santa Isabel en la comuna de providencia

7.8 Figura 8:



Selknam, obra compuesta de dos piezas, obra realizada por Emilio Jorquera

7.9 Figura 9:



Emilio y sus Hermanas. Mercedes y Sara, álbum familiar de Sara