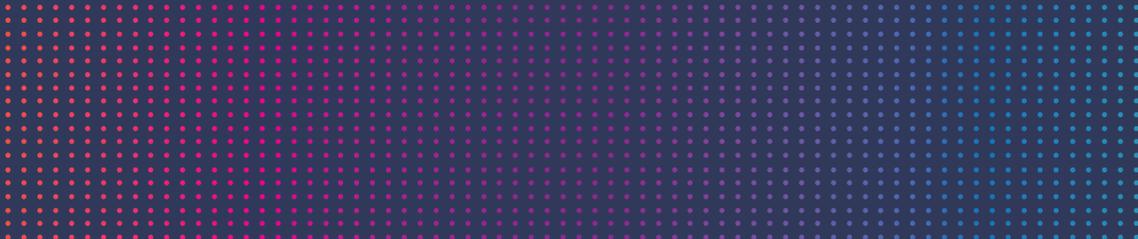




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



EL ARTE TRADICIONAL DE RARI:
COTIDIANEIDAD Y SENTIDO
RELIGIOSO, UNA POSIBILIDAD DE
UN ARTE-VIDA

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2017
CATEGORÍA PREGRADO

Francisca Ulloa Barberis
Licenciatura en Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis fue buscar establecer relaciones entre tres elementos fundamentales que participan del tejido en crin de Rari: la actividad de tejer, el producto mismo y el entorno donde se genera. La pregunta que surge es la de la posibilidad de la existencia de un arte-vida en la actividad de confección de las figuras de crin y el modo cómo se produciría una conexión religiosa, en el sentido de “re-ligare” —reunión del hombre consigo mismo—, que permitiría hablar de esta existencia. La autora afirma que: existe un arte-vida en esta comunidad de artesanas, se pregunta qué pasa con las innovaciones —que las ha habido a través de la historia de esta actividad, tanto en materiales como en figuras y modos de confección—, y qué pasa con el rol de lo colectivo, propio de lo tradicional, versus lo individual, donde pareciera tener cabida una vertiente más moderna.

A partir de una serie de entrevistas se puede concluir que la tradición e innovación conviven y se fusionan de manera óptima en la medida que tengan que ver con la creatividad de cada artesana, y es acá donde cada una satisface en su creación sus intereses personales además de adquirir un rango artístico dentro de la comunidad.

La relevancia de la presente investigación es la valoración de investigaciones estéticas en el ámbito de la cultura nacional, además de adentrarse en la búsqueda de conceptos propios para la valoración de este arte, dejando de lado concepciones eurocéntricas que son ajenas a nuestras comunidades.

ENSAYO

INTRODUCCIÓN

Rari es un pueblo de calle larga. Sus casas ubicadas a ambos costados, con sus parrones y huertas, tienen características campesinas que no han cambiado notablemente con el paso de los años. Por el contrario, a pesar de algunos cambios relacionados con la adquisición de nuevas tecnologías, se mantiene la vida tradicional de campo con sus animales, sus cultivos, sus modos de cocinar y sus construcciones que continúan bajo el alero de un ritmo de vida tranquilo, donde el tiempo transcurre a paso lento. Las artesanas de Rari llevan aproximadamente doscientos años realizando el tejido de figuras en miniatura de distinto orden, en un inicio utilizando como materia prima raíces de álamo, las que fueron paulatinamente reemplazadas por crin e ixtle.

Esta tradición se ha traspasado de generación en generación por vía femenina. Las niñas son inducidas a aprender desde aproximadamente los seis años, cuando tienen la motricidad fina suficiente para manipular con cierta precisión los materiales; pero desde antes han aprendido espontáneamente a través de la observación de sus madres y abuelas, lo que despierta su curiosidad.

La vida de las mujeres de Rari se desarrolla en función de esta actividad que les ha sido heredada y que ha llegado a convertirse en el pilar de su identidad, en el motor económico, social y espiritual de su comunidad. Las mujeres artesanas organizan sus días en razón del tejido en crin, repartiendo el tiempo entre la preparación del material y las labores del hogar antes de sentarse a tejer, a veces reunidas en grupos y otras veces solas en el interior de sus casas. Eventualmente, también se ocupan de crear nuevos sistemas de ventas y mecanismos de salida al mercado coherentes con sus principios.

A través de las entrevistas que se sostuvieron con algunas de las artesanas más reconocidas del lugar, ellas manifiestan que el arte tradicional en crin se liga tanto a sus sentimientos más profundos, como a sus necesidades más primarias de subsistencia, y que el tejido en crin, que sustenta económicamente al hogar, también significa un espacio donde crear, llenando su vida de sentido hasta el punto de plantear que: “un día sin tejer, es un día perdido o vacío”.

Este trabajo busca conocer el modo como se da la relación entre tres componentes básicos de la cultura tradicional de Rari: los sujetos que tejen, sus productos y su entorno. Entendiendo que existe una tal interacción entre esos tres elementos, que culmina en la conformación de un modo de vida conectado con cierta religiosidad,

entendida como un encuentro del hombre consigo mismo, el cual es dado “en” la realización de su actividad.

En segundo lugar, esta investigación busca reflexionar acerca de la coexistencia entre tradición e innovación, intentando comprender la mirada que tienen las propias artesanas frente a estos fenómenos, dado que han sido ellas mismas quienes han introducido las innovaciones, debido, unas veces, a la escasez de material, y otras, a la necesidad de utilizar un material más maniobrable. La iconografía también ha ido cambiando a partir de las necesidades creativas de las propias artesanas, apareciendo nuevas figuras permanentemente, porque como se verá, la creatividad es pilar fundamental para adquirir el rango artístico dentro de la comunidad¹, que es concebido como índice de valoración de las artesanas. Sin embargo, como también se verá, estos cambios producto de las necesidades de las propias artesanas, se distinguen de aquellos impulsados por agentes ajenos a la comunidad, como es el caso de las exigencias de innovación promovidas desde Santiago con encargos de joyeros y diseñadores que piden inclusión de ideas provenientes de la orfebrería contemporánea.

Este trabajo se basará, principalmente, en entrevistas realizadas a tres artesanas de esta comunidad, cada una con diferentes posturas y de diferente edad. En ellas aparecen las nociones comunes que las entrevistadas tienen acerca de este arte tradicional, así como sus diferencias, relacionadas con vivencias subjetivas de donde surgen diferentes miradas y sentimientos en torno a su trabajo. Sin embargo, es un hecho el sentimiento unificador que destaca: la cohesión comunitaria generada a través del arte tradicional del crin.

ESTADO DEL ARTE

Desde mediados del siglo XX en Chile, hubo un cierto interés académico hacia la cultura popular y las artesanías de comunidades rurales. Durante los años '70 este interés se potenció, dando lugar a varias publicaciones sobre folklore y tradiciones populares, cuyos autores más relevantes fueron Tomás Lago (1971), Oreste Plath (1972) y Manuel Dannemann (1975). Estos autores rescatan las artesanías producidas a lo largo de todo Chile, incluyendo, entre otras, a la cestería en crin de Rari y alrededores. Se puede considerar a estos autores como referentes clásicos sobre el tema, pues han tocado aspectos históricos y técnicos generales, propiciando así mismo, la discusión en

¹ La noción de lo artístico en el mundo de las culturas tradicionales es un problema teórico no resuelto. Se usará aquí en la medida que las entrevistadas lo consideran, y en conjunción con las posiciones de Ticio Escobar y Fidel Sepúlveda.

términos teóricos sobre el folklore. Sin embargo, en todas estas publicaciones el arte rarino es mencionado de modo muy reducido, tanto así que se puede concluir que más se busca con ellas difundir el valor de las culturas tradicionales y populares, mostrándolas al público, que investigar las especificidades de cada una de las manifestaciones. No obstante, es interesante dar cuenta de los rasgos fundamentales de estas obras.

Oreste Plath distingue el concepto de *artesanía* del de *arte popular*, entendiendo a la artesanía como una actividad tendiente a un fin utilitario o lucrativo, y al arte popular como una actividad carente de esa función. De esta manera señala uno de los puntos más conflictivos a la hora de analizar las producciones materiales populares, esto es el de la categoría ontológica que tendría: es o no arte, debe o no debe ser funcional². Cuando se refiere al trabajo artesanal de Rari, menciona especialmente los aspectos económicos, técnicos, históricos e iconográficos, sin ahondar en esta distinción, aunque finalmente se preocupa de categorizar a esta actividad sin dudar, en el área del arte, y no de la artesanía, señalando: “Este arte, no es propiamente una cestería en miniatura, es la representación de lo real e imaginario” (Plath, 1972: 12), agregando que “Las formas, la variedad, están entregadas a su imaginación y a la tradición”. Estas dos aseveraciones, junto con la enumeración de los tipos de figurillas que conoció en su momento, constituyen datos indispensables para el investigador del siglo XXI que pretenda abordar un trabajo en profundidad acerca de estas figuras y su contexto de producción.

Tomás Lago parte explicando el concepto de folklore y el mestizaje ocurrido a la llegada de los españoles, vinculando ambas cuestiones a la posibilidad que tuvieron las poblaciones indígenas de mantener sus técnicas manuales en distintas manifestaciones, aún con la existencia de algunas imposiciones de la impronta española. Por otro lado, plantea la tesis de que la cestería es anterior a la cerámica. Y en cuanto a la artesanía en crin específicamente, determina su origen y los materiales utilizados, además de entregar datos específicos.

Manuel Dannemann en su trabajo lo que hace es circunscribir los conceptos de artesanía, folklore, comunidad folklórica, señalando cómo se instalan estas producciones como un oficio.

En un nivel de conceptualización menor, se encuentra un trabajo anterior específicamente relacionado con la cestería en crin. Se trata de una tesis de 1961, de la Pontificia Universidad Católica, llamada *La cestería de Rari y su aplicación pedagógica*, de Myriam Puchi Riquelme, que tal como lo menciona su título, busca ahondar en la

² Volveré sobre este punto en la discusión teórica, basándome principalmente en el planteamiento de Fidel Sepúlveda en relación a la posibilidad de un Arte-Vida.

relación entre esta actividad y la docencia de las artes en el sistema escolar chileno. Resulta interesante que esta tesis es el único texto que realiza un análisis estético de la artesanía en crin, además de los aspectos históricos y descriptivos del tejido en sí. Sin embargo, no cuenta con un aparato conceptual elaborado, lo que redundaría en la adopción de conceptos que no fundamenta. Así es como usa tanto los términos *belleza*, *imagen simbólica* y *goce estético*, aplicando estos conceptos a la artesanía en crin, sin indicar cómo los está usando; lo mismo pasa con su mención de “*obra de arte*” para los objetos resultantes de la actividad, y con el concepto de *belleza*, faltando el marco teórico que justifique su uso:

Para una apreciación estética general, se toman en cuenta los valores: bondad, verdad y belleza. Para nuestra apreciación del tejido rarino nos referiremos solamente al valor belleza (Puchi, 1961: 20).

Como se aprecia en la cita anterior, utiliza el valor *belleza*, sin ningún sustrato teórico que lo justifique.

Más actuales son los trabajos que se han hecho desde los museos o por artistas apoyados por la institucionalidad cultural contemporánea. Hay dos publicaciones del Museo de Arte y Artesanía de Linares: la más antigua es *Artesanía de Rari* (1985) de Paz Olea, y posterior es *Rari, las manos que vuelan* (1999) que forma parte de un proyecto FONDART realizado por Slavia San Martín y el director del Museo de Arte y Artesanía de Linares, Patricio Acevedo. Estos textos pretenden también instalar como tema y darle valor a la artesanía en crin: describen la zona, la forma de vida, como también la historia de estos lugares; en concreto, se refieren a que los habitantes indígenas fueron heredando el tejido que se realizaba en mimbre, al que ven como la base del tejido que se hace en crin. Además, cuentan diferentes versiones de cómo se originó la actividad del crin en la zona, indicando que la ambigüedad de estas historias dan cuenta de la imposibilidad para determinar la verdadera génesis de ella. A pesar de ello, mencionan algunos elementos que sí se pueden considerar históricos, como los primeros materiales utilizados y sus transformaciones a través de los años, o también la forma como se ha ido desarrollando el comercio de esta artesanía, donde las Termas de Panimávida han tenido un papel clave. El último texto mencionado, realiza además una especie de catastro de las artesanas que existieron, las que estaban vigentes hasta el año en que se realiza la publicación, y las artesanas jóvenes encargadas de continuar con la tradición. Los textos resultan bastantes descriptivos, no entregan mayor información uno que otro, incluso el de Paz Olea es poco académico al realizar citas sin su respectiva bibliografía, además de ser incompleto, por no justificar algunas de sus afirmaciones.

Entre las dos publicaciones anteriormente mencionadas, promovida por el Centro de

Estudios para el Desarrollo de la Mujer (CEDEM), se publica *Artesanas de Rari, tramas en crin* (1990), escrito por Loreto Rebolledo. Si bien este texto también es descriptivo, refiriéndose al entorno y los orígenes, tiene una particularidad destacable, al poner énfasis especial en el desarrollo de la formación de una artesana, lo que implica no solamente pasos en la adquisición de habilidades técnicas, sino una motivación interna. En este sentido, se hace particularmente interesante que esta autora se refiera a las siguientes características que se le exigen a una artesana para convertirse en “maestra”: ser independiente en todas las partes de la realización de la artesanía (preparación del material, confección del urdimbre, realización de las terminaciones), tener un amplio desarrollo creativo y tener la capacidad de confeccionar cualquier objeto de la cotidianidad luego de ser observado, al igual que de miniaturizarlo. En palabras de la autora:

Cuando una mujer compone una obra sin ayuda de otra, es considerada artesana. Esta es la etapa más autónoma en la vida de la tejedora de crin pues no depende de nadie. Su conocimiento del oficio es tal, que puede reproducir una figura con solo mirarla o miniaturizar una más grande, conservando el estilo del original. Se estima como buena artesana a aquella mujer que, además de repetir los modelos aprendidos de su madre y abuelas, es capaz de crear nuevas representaciones, ya sea una flor, un animal o cualquier otra imagen (Rebolledo, 1991: 12,13)

Como se puede observar, este estudio ahonda en ciertos aspectos propios de la formación de las artesanas que no son mencionados en los trabajos citados anteriormente. Sin embargo, no se puede decir que busque comprender el lugar y los significados de la actividad tradicional rarina, de mismo modo como no ahonda en el lugar que tiene la creatividad en la formación de una artesana, ni en el valor de sus productos en el mundo de las artesanas de crin de Rari en tanto comunidad, por lo que no se puede entender como un estudio analítico profundo en términos estéticos y culturales, que es, de algún modo, lo que se echa en falta.

El último trabajo que exclusivamente se refiere a la artesanía en crin de Rari, es el texto publicado por la artista visual Pilar Galilea, llamado *Rari, artesanas del crin* (2005). A partir de una investigación en la zona, presenta algunos aspectos que no se trataron en las publicaciones anteriores, es más acucioso, abarcando la artesanía en los ámbitos históricos y plásticos, referentes a la obtención del material, las técnicas del entramado y la iconografía. Además, trata los aspectos económicos, que, en el caso de esta artesanía, se relaciona con lo turístico, pero que también se relaciona con un tema de género en el que se introduce comentando la forma cómo esta artesanía instala a la mujer en el núcleo familiar como un pilar clave para la economía del hogar. Por otra

parte, plantea el problema y desarrolla los factores que están contribuyendo a que esta artesanía esté en vías de extinción, lo que se contrapone con que a la vez hay mayor organización comunitaria y nuevas innovaciones con miras al futuro. Es importante destacar que la autora menciona una intervención realizada por la diseñadora y orfebre Mónica Pérez, quien incorpora el tejido en crin en sus creaciones llevando este tejido a la orfebrería de carácter más vanguardista, en palabras de Galilea:

Esta fusión le ha permitido contextualizar el trabajo artesanal junto a piezas que el público selecto consume normalmente, potenciando la valoración del tejido en crin tanto estética como económicamente (Galilea, 2008: 144)

Para llevar a cabo este proyecto fue necesaria la colaboración de las artesanas de Rari:

...dispuestas a innovar y a desarrollar nuevas formas, y pese a que reconoce que el comienzo de esta alianza no fue fácil, ha encontrado la manera de adaptar ciertas figuras tradicionales a sus diseños y de facilitar la comprensión y ejecución de los nuevos tejidos (Galilea, 2008: 144)

En este sentido, parece necesario realizar una breve mirada crítica a lo que acá ocurre, ya que muchas veces el valor del trabajo del crin pareciera resaltar en las manos de quien tiene un conocimiento formal mayor del mercado y nuevas técnicas. Estas personas ajenas a la comunidad, introducen o extraen conocimientos de alguna forma “forzosa”, vinculada a entregar estímulos económicos a sus miembros, por lo que esas innovaciones no siempre son fructíferas para el desarrollo natural de una actividad tradicional.

A partir de esta revisión de lo escrito sobre la artesanía en crin de Rari, se puede señalar que hay mucho por estudiar. No basta con contar el mito de la creación de la artesanía, aunque ello nos indique algunos interesantes puntos sobre ella, no basta tampoco con dar a conocer el pueblo donde se desarrolla y las técnicas utilizadas. No basta, asimismo, con dar cuenta del peligro de extinción de esta actividad, a partir de ciertas tendencias económicas, que puedan hacer perder el vínculo de este arte con la tradición. Es necesario entonces, preguntarse por cuáles son las características de este modo de producción —que es un modo de vida de un pueblo—, es necesario realizar un trabajo de observación que incluya tanto la perspectiva que tienen sobre su arte estas artesanas, como la “obra” misma y su transformación a través del tiempo³. Es por ello que he comenzado por considerar todos los estudios que se han hecho, para valorar sus aportes e intentar superar algunas de las limitaciones que he podido observar, además de visibilizar otros aspectos que hasta ahora no han sido estudiados desde un punto de

³ Que están resguardados especialmente en los museos de Linares, Rancagua. Ver www.surdoc.cl

vista estético, a partir de una indagación sobre las características locales que dan origen a este arte tradicional y sobre sus particularidades, así como sobre el modo de vida que se genera y organiza en torno a este quehacer, y que tiene que ver con el papel de las mujeres y su capacidad creativa.

INTRODUCCIÓN TEÓRICA

En el aspecto teórico, esta tesis considerará básicamente los puntos de vista de tres autores que contrastaremos entre sí, además de una cuarta, a la que nos referiremos de forma especial. Los primeros tres son: Ticio Escobar y su obra *La Belleza de los Otros*, Fidel Sepúlveda, específicamente sus artículos “La cultura tradicional, identidad y globalización” y “Arte-Vida” incluidos en el libro *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*, y Chantal Maillard en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Si bien estos autores parten desde temas y puntos de vista diferentes (el primero se ocupa del arte indígena latinoamericano, el segundo se preocupa fundamentalmente del arte popular chileno, y la tercera, del arte y tradiciones culturales de China y Oriente) tienen puntos en común que son pertinentes a la hora de reflexionar sobre el tema que se indaga en esta tesis. Por ello, a continuación, se expondrán las tesis fundamentales de estos autores y, luego, se compararán atendiendo al aporte que ellos hacen a la presente investigación.

Ticio Escobar en *La Belleza de los Otros*, se refiere a la necesidad de entender a las sociedades indígenas bajo sus propios parámetros, indicando que no es posible aplicar los valores de sociedades etnocéntricas a sociedades indígenas o campesinas que funcionan bajo otros supuestos (Escobar, 1993:7,8). El autor se refiere al arte indígena de Paraguay, pero en términos generales su reflexión puede ser aplicable a otras sociedades amodernas presentes en Latinoamérica. De acuerdo con lo anterior, señala cómo los principios bajo los cuales se rige el arte occidental —como el de la genialidad individual y unicidad de la obra— no son aplicables al arte indígena, y, aun así, este arte no pierde su capacidad simbólica para expresar aspectos identitarios o que tengan que ver con la subjetividad de las personas que conforman estas sociedades (Escobar, 1993:18 a 20).

Además, se refiere a la importancia de adoptar una postura que acepte las diferencias particulares y la subjetividad, con el objetivo de comprender las producciones simbólicas de estos pueblos indígenas (Escobar, 1993:12). Finalmente, el autor plantea que estas sociedades también son capaces de renovar su arte, que no están obligadas a permanecer intactas para así preservar la tradición, sino que pueden realizar cambios siempre que sea a través de mecanismos asociados a sus necesidades y que no sean una imposición ajena (Escobar, 1993: 311).

Fidel Sepúlveda, por su parte, en los dos artículos mencionados arriba, destaca la importancia de un arte de vivir, un arte en el cual la vida se “sintoniza con la vida del entorno”, y “modulan un programa”. De esta manera entiende que una misma cosa puede atender distintas necesidades, estando en potencialidad de conformar varios aspectos de la vida a la vez, lo que se puede vislumbrar en el arte indígena y en sus rituales (Sepúlveda, 2010:167).

Asimismo, plantea la importancia de este “arte de vivir” para una comunidad, pudiendo alimentar distintos aspectos. Algunos de ellos tienen que ver con la relación con el entorno, o con la historia y la sociedad, mientras que otros estarían relacionados con la trascendencia, o con el misterio, conectando al “hombre”⁴ con el mundo (Sepúlveda, 2010: 168). Es así como el *arte de vivir* para este autor, es el sentido de la relación del hombre con el mundo, la que pasaría por una actitud estética. En sus propias palabras: una “autovalidación de nuestros sentidos” (Sepúlveda 2010: 168), a partir de lo cual ese hombre pasaría a ser un ser sensible que no solo siente, sino que trasciende. Fidel Sepúlveda menciona la importancia de que este ser sensible se manifieste en la creación individual, pero también comunitaria, dándole sentido y armonía a la cotidianidad (Sepúlveda, 2010:168). De esa manera, este “arte vida” sería un punto de “encuentro del hombre consigo mismo”, con su sociedad y con el misterio, así, el arte nos revelaría un modo de relación con el mundo (Sepúlveda, 2010:169).

El segundo artículo de Sepúlveda es “La cultura tradicional, identidad y globalización”, del cual se ha utilizado aquí específicamente el apartado “Identidad”. En él afirma que en las culturas tradicionales existe la posibilidad de una identidad distinta, a la que llama “identidad por pertenencia”, vinculada a un entorno, a una comunidad, a una relación con lo divino de una manera determinada (Sepúlveda, 2010: 131). La define como un “sentimiento humanizador de vinculación a un territorio, a una estirpe, a una tradición”, que se generaría a partir de una “estética de la precariedad”, donde todo lo que existe está en relación, lo uno con lo otro, es decir, lo humano y lo divino, se encuentra todo entrelazado y esto lo podemos percibir en las creaciones estéticas de cada comunidad (Sepúlveda, 2010:132).

Propone que esta “identidad por pertenencia” existe marcadamente en el territorio latinoamericano y se caracteriza por el permanente funcionamiento de la crítica y la creación. El fundamento de esta característica se encontraría, según Sepúlveda, en que la creación está condicionada por la “necesidad de sentido” de una sociedad, lo que implica una búsqueda que promueve una retroalimentación entre la crítica y los cambios en la creación, amparados en su relación con el entorno natural y cultural. Ello justifica, por una parte, la importancia de la relación del hombre con el cosmos (Sepúlveda, 2010: 133), y por otra, la unidad inextricable entre el arte y la vida, por lo

⁴ El autor ocupa el concepto de “hombre” para referirse al ser humano en general.

que insiste en señalar que en el arte podemos observar lo más vital de la vida. De esta manera, potencialmente, la vida se convertiría en arte, en estas sociedades de identidad por pertenencia (Sepúlveda, 2010: 132).

La última autora consultada exhaustivamente, es Chantal Maillard, quien en su trabajo *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, trata sobre los principios fundamentales del arte tradicional chino, destacando el aspecto marcadamente estético presente en la sabiduría de estas corrientes de pensamiento, el que se traduce en una forma de hacer arte.

La autora comienza definiendo *cultura*, teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales que la conforman. Primero se refiere al *culto* y al *cultivo*: para ella, el hombre de las sociedades primitivas, bajo la necesidad de controlar el medio misterioso y desconocido que le rodeaba, organizó mecanismos de *culto* y de relación con él, y es mediante el *cultivo* de este *culto*, como se comienzan a consolidar las *costumbres* que luego trascenderán en lo que permanecerá a través de la *tradicición*. Es acá donde Maillard destaca este aspecto religioso de la cultura que *cultiva*, en cuanto este *cultivar* tiene un rasgo de reunión con el principio esencial del ser, una “religazón”⁵, y en este sentido es que se refiere al aspecto religioso de la cultura china (Maillard, 1995: 6). Asimismo, la autora indica que las características agrícolas del pueblo chino permiten hablar con gran propiedad de “cultura”, dado que “cultura” como se indicó antes, está ligada a la palabra “cultivo” (Maillard, 1995: 6). Luego, considera un tercer aspecto: el estético, el cual se desprende de su sabiduría y que encontramos reflejado en su arte tradicional. Sobre este aspecto señala que de alguna manera englobaría a los otros dos —cultivo y culto— indicando que “su objeto no puede ser enseñado sino tan solo mostrado mediante metáforas o gestos que lo indiquen”, con esto la autora enfatiza en el plano simbólico de la transmisión de la sabiduría ancestral (Maillard, 1995: 8).

Luego, en capítulos diferentes, trata de modo más específico las tres sabidurías anteriormente mencionadas: confucianismo, taoísmo y budismo. En relación al confucianismo describe la importancia que se le daba a las costumbres, como instrumento para encauzar los sentimientos, que en bruto pueden ser desbordantes, por lo que, por medio de las costumbres es como se mantendría un orden. También menciona la importancia que tiene la regulación de la naturaleza, pero sin oprimirla, ya que de otra manera se puede “sufrir su venganza” (Maillard, 1993: 23). Aquí se presenta

⁵ Para el concepto de *religar* ver a Panikkar, este autor plantea que religión viene de re-ligare: “...podríamos describir la religión como aquel proyecto que intenta “religar” el hombre a toda la realidad para liberarlo de su solipsismo estableciendo vínculos liberadores, que empiezan consigo mismo (...) En segundo lugar para que la religación sea completa debe extenderse también a la misma sociedad.(...) Y finalmente pertenece a la religión religar al ser humano con lo divino, trascendente, último, vacío, nada o como cada misterio religioso prefiera llamar este misterio.” (Panikkar, 1998: 15)

nuevamente la idea de culto-orden-naturaleza, estableciendo un cierto sentido de complementariedad entre orden y caos.

En cuanto al taoísmo, la autora es más extensa, mencionando en un principio los aspectos históricos referidos a Lao Tsé, el principal propulsor de este pensamiento. Esta sabiduría se posicionaría de modo más global que la de Confucio, ya que se ocupa del lugar del hombre en conformidad con los principios del Universo, en cambio la de Confucio se preocupa del lugar del hombre en la tierra (Maillard, 1993: 31 y 32). Luego la autora desarrolla la idea fundamental del taoísmo: la importancia del vacío, ya que es en este vacío, entendido como “poder de expansión”, donde todo puede ser. Es del principio del vacío que se desprenden dos ideas principales del taoísmo: el no-hacer y la espontaneidad, presentes tanto en su filosofía de vida como en su arte. Basados en estos dos principios es que los taoístas preferían mantenerse alejados del mundo de los hombres, en cambio se sentían muy unidos a la naturaleza, por lo que entendían que habría una equivalencia entre los procesos internos del ser humano con los procesos de la naturaleza (Maillard, 1993:3 a 39).

En general, la autora destaca la importancia para la sabiduría china de una actitud contemplativa y des-realizadora, trasladando esta actitud a los modos de hacer arte, captando, a través del *no- hacer* y de la *espontaneidad*, el ritmo del universo. Es por esto que estar en armonía con el universo es lo principal para poder, a través de los trazos, en el caso de la pintura, describir las cosas poéticamente. Para acceder a estar en armonía con el Universo, sería primordial la relación con la naturaleza (Maillard, 1993: 59 a 63). Cabe la pena destacar que la autora insiste en que el arte chino pone énfasis en el vacío, para el cual existe un camino con un orden a seguir. En primer lugar, una preparación, luego, el artista plasma la energía de las cosas, captada a través de un camino anterior de contemplación, para finalmente derivar en la culminación de la obra, donde el objeto artístico se vuelve innecesario, ya que la importancia estaría puesta en el camino (Maillard, 1993: 67).

Teniendo en cuenta las ideas desarrolladas por los tres autores en los trabajos recién reseñados, es posible realizar una comparación de sus planteamientos, considerando tanto sus puntos de convergencia como sus diferencias.

En los tres pensadores que se han considerado hasta ahora, hay una idea eje que los guía, esta idea es que el modo de vida y de relacionarse con el mundo se vislumbra en las producciones simbólicas. En el caso de Chantal Maillard lo hace enfocándose en el pueblo chino y presentando que los principios arraigados a través de sus principales corrientes filosóficas, están impregnados en sus artes tradicionales como la pintura de paisaje y la poesía:

Toda estética manifiesta una visión del mundo, y por tanto, una determinada concepción de la realidad. La metafísica taoísta y la budista

lograron manifestar su sincretismo de modo inigualable en las artes pictóricas y poéticas, las más aptas, por otra parte, para expresar un principio fundamental en ambas tradiciones: el eterno proceso como ley suprema del universo y la condición efímera de todo lo que existe (Maillard, 1995:62).

Por su parte, Ticio Escobar y Fidel Sepúlveda reconocen que, en el arte de un pueblo indígena o campesino, se encuentra todo el intrincado social y, también, aspectos de la subjetividad de un modo de vida determinado, con lo que el arte se convertiría en un cohesionador de la sociedad, y a la vez de los aspectos individuales, habiendo una conexión con el macro y micro cosmos.

Ticio Escobar lo fundamenta en *La Belleza de los Otros*, cuando menciona que en el arte indígena están sumidos todos los aspectos sociales, los que no se separan de la vida misma. De esta manera, el arte está impregnado de los aspectos de la vida y la vida misma se convierte en arte:

Cuando hablamos de arte indígena (...) conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones e intensificar y expresar mejor los recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano (...) ⁶ a la hora de intentar aplicar este término a la situación concreta de tales comunidades, salta enseguida el problema de que en éstas lo estético no puede ser desgajado limpiamente de un complejo sistema simbólico que parece fundir diversos momentos (...) “arte indígena” no puede sin más ser aislado del intrincado conjunto social (Escobar, 1993: 16, 17).

Asimismo, Fidel Sepúlveda en el capítulo 15 de *Patrimonio, Identidad, Tradición y Creatividad*, se refiere a la relación del arte y la vida, dando cuenta de la capacidad que tiene el arte para armonizar y dar sentido a todos los aspectos de la cotidianidad, tanto aquellos referidos a la subjetividad del ser humano, como aquellos referentes a la cohesión comunitaria. En palabras del autor:

La naturaleza humana no está atendida en su integridad si no objetiva esta apetencia radical de su ser: creación individual, creación comunitaria, transfiguración de la cotidianidad en armonía, coherencia, sentido: capilaridad y correspondencia de las partes con el todo, del todo con las

⁶ Aquí Escobar define su concepto de arte indígena como “conjunto de objetos y prácticas”, justificando su uso de la palabra arte. Nótese que enfatiza en los mismos aspectos que esta tesis busca indagar.

partes: relacionalidad con el micro y el macrocosmos (Sepúlveda, 2010: 169).

En estos autores hay una importante mención de un aspecto clave: el entorno. El entorno natural, social y cultural, es resignificado a través de una cultura, que lo lee y lo codifica a través de sus artes. Por eso es que todos ellos afirman que en estas culturas la relación con el entorno es la que determina el modo de vida. Agrega Maillard, que, a partir de las características agrícolas en el caso del pueblo chino, existe una relación con el entorno de particular vínculo, que permite una sabiduría especial:

Apoyados en estos supuestos [culto y cultivo], con respecto a pocas sociedades humanas puede hablarse de “cultura” con tanta propiedad como con respecto al pueblo chino. Se trata, en efecto de un pueblo que, por su carácter fundamentalmente agrícola, ha sabido desde siempre que relacionarse con el medio suponía estas dos formas de acercamiento: el cultivo y el culto (Maillard, 1995: 6).

Para luego agregar que estas características agrícolas determinan la forma en que se organizan familiar, social y ceremonialmente, es decir, la relación con el campo conlleva un modo de actuar en las diferentes facetas de la vida cotidiana:

China es y ha sido ante todo un pueblo agricultor. Su estructura social y familiar, sus ceremonias, sus cultos, su moral, su arte incluso, tienen como fundamento esta circunstancia (...) Las acciones de los hombres debían corresponder al decurso de la naturaleza para que ésta les fuese favorable (Maillard, 1995: 12, 13).

Asimismo, se puede constatar la importancia que Sepúlveda da al territorio rural como condicionante de la creatividad y de la forma de vivir de las comunidades tradicionales, participando de un modo de vida en conexión con el entorno, que deriva en prácticas que dan sentido a la vida cotidiana y que otorga una sabiduría particular. Es a esto lo que el autor denomina como “arte-vida”:

La vida no es viable sino como arte de vivir. Este arte de vivir es un arte donde la vida humana se sintoniza con la vida del entorno y juntas modulan un programa (...) Esto es sabiduría (Sepúlveda, 2010: 167).

Manteniendo la misma idea de que la relación con el entorno es fundamental, pero refiriéndose a los cambios que se pudiesen realizar en las producciones simbólicas de

las culturas tradicionales, hay en el capítulo referido a “Identidad”, una asociación entre la variedad de las creaciones estéticas y la variedad de flora y fauna:

Los recambios del plano de la expresión son tomados del entorno local, natural y cultural (...) Este discurso revela una identidad abierta al entorno natural e incorpora en su creación estética poética la diversidad de flora y fauna de nuestro contrastado territorio (Sepúlveda, 2010: 133).

Ticio Escobar difiere de los autores anteriores en que da menos relevancia al papel del entorno para el arte indígena, y en lugar de ello, se preocupa por resaltar la importancia de aceptar las diferencias culturales, dando cuenta de cómo esto influye directamente en la valoración del arte según la concepción bajo la cual fue creada. Esta diferencia es fundamental, porque nos mueve al plano de un tema clave a la hora de llevar adelante una investigación sobre arte tradicional en el Chile de hoy: el desafío de desarrollar categorías propias para el arte indígena, tradicional y popular, para no caer en conceptos eurocéntricos que muchas veces han acaparado las investigaciones académicas en ciencias humanas.

Lo anterior no se debe interpretar como una diferencia fundamental entre los otros dos autores y Escobar, sino como una diferencia de énfasis. El acento en el tema de la diferencia, es abordado por Augusto Roa, en la presentación de la obra de Ticio Escobar, en los siguientes términos:

...el objetivo de este texto (...) busca argumentar en pro del derecho a la diferencia y conlleva, por lo tanto, una intención política que estorba aún más la exposición ordenada y el desarrollo científico (...) el arte constituye uno de los pivotes de la cultura indígena, su pérdida significa un factor de deterioro de la cohesión comunitaria y una seria amenaza para la identidad de las personas y los grupos (Augusto Roa, 1993: 12).

Es así como Ticio Escobar a través del problema de la identidad y la diferencia, conecta la vida del propio pueblo con el arte que este produce según sus propias concepciones del mundo, por lo cual este arte debe ser entendido a la luz de las ideas que conforman sus cimientos, y en este sentido se acerca nuevamente a los otros autores.

Por su parte Maillard y Sepúlveda desarrollan otro aspecto destacable que es el de la actitud contemplativa; Maillard se refiere a esta como el requisito primordial para el arte chino, una actitud que es activa y atenta, pero a la vez receptiva del entorno. En la siguiente cita deja claro este punto:

La contemplación es un acto, pero un acto realizado en pasividad. Es un acto

receptivo; más que acto debería decirse actitud: una actitud de receptividad, una “pasiva actividad” en la que la atención está despierta pero el ánimo quieto y receptivo (...) Lograr esa actitud requiere una larga preparación. El acto contemplativo ha de llegar a ser acto libre, y la libre contemplación sólo tiene lugar cuando el que contempla se ha vaciado de todo pensamiento directivo. La calma y la observación desinteresada son requisitos indispensables para llegar a ser [artista] (Maillard, 1995: 68).

Maillard relaciona esta actitud de contemplación con el requisito de la preparación, no solamente porque se requiere de una actitud de calma y observación, sino que de todo un “entrenamiento” que implica una vida de dedicación para llegar a este estado contemplativo, esto es, para alcanzar un estado de vacuidad al que se llegaría después de toda la preparación previa, sin esfuerzo. Por ello es que quienes alcanzan este estado, pueden diferenciarse del resto de la comunidad convirtiéndose, en palabras de Maillard, en artistas. Podemos decir entonces, que la diferencia entre el artista y el resto de la comunidad en la cultura china, según Maillard, radica en que el artista logra un estado de libertad real, que se caracteriza porque su estado mental no está entorpecido por los pensamientos mundanos.

Sepúlveda también se refiere a la actitud contemplativa cuando plantea la idea de un arte-vida, destacando la importancia de una “autovalidación de los sentidos” que pasa por una capacidad de ser-estar aquí y ahora, y podemos inferir que ésta requiere de una actitud de receptividad, ya que solo estando en un estado de calma y sin la interrupción de pensamientos y deseos constantes se es capaz de ser y estar. De este modo propone:

A este arte de vivir aquí y ahora le corresponde atender un doble requerimiento; lo de acá y lo de más allá, entendiendo que ambos tienen un punto de encuentro, en el sentido de ser-estar aquí y ahora (Sepúlveda, 2010: 168).

En este sentido, Sepúlveda da un paso más que Maillard, ya que no solamente se refiere a la actitud contemplativa que le corresponde al arte de vivir aquí y ahora, sino que lo lleva a la conexión con la vida cotidiana. No entiende la contemplación como un despegue ajeno al mundo real, sino que, por el contrario, lo necesita, porque se da en la conexión con el mundo, en la presencia en el aquí y ahora que se despliega en las actividades más sencillas de la vida diaria. Esta presencia, a la vez posible y necesaria, trasciende un momento particular, es una actitud de recepción de la sensibilidad que es constante en una vida convertida en arte.

El hombre y el mundo se conectan sólo a través de una relación receptiva con su

entorno, por esto es que Maillard y Sepúlveda destacan la importancia de una actitud estética.

Los tres autores destacan la relación con el cosmos, aunque esta vez es Maillard la que plantea una diferencia importante entre la cultura china y la de las tradiciones latinoamericanas abordadas por los demás: la búsqueda de los pueblos que ella analiza, parten de filosofías, como la del Tao, que tienen su objetivo en el interior de los hombres, y una posibilidad de ser realizado en solitario.

Así, el arte se convierte en un puente entre el sujeto y el objeto, entre el hombre y el mundo, aspecto en el que concuerdan los tres autores, planteando al arte como un modo de establecer un diálogo, de significar aquello que al hombre le es misterioso. Entonces es que aparece el vínculo con el concepto de “religare”, esto es, la reunión del hombre consigo mismo, para entender un mundo que le es desconocido, donde queda espacio para el misterio. En este sentido es que Sepúlveda plantea que hay una relación entre la vida misma de los participantes de estas comunidades, con esta conexión con el mundo y con el trasmundo:

Arte de vivir es cultivo de instancias de encuentro del hombre consigo mismo, con el mundo, con el trasmundo (Sepúlveda, 1993: 169).

El arte entonces, de acuerdo con estas posiciones, visibilizaría el ser del hombre: sus modos de vida, su mundo, el misterio que implica ese ser:

Se conoce el ser del hombre por la creación de las obras de arte y estilos de vida, que es arte de vivir (...) El arte patentiza la densidad ontológica del mundo, transparenta, irradia su estructura misteriosa (Sepúlveda, 1993: 169).

Sepúlveda no solamente relaciona arte, mundo y forma de vivir, sino que establece que la función del arte sería ayudar a la percepción del mundo como real, al insistir en que a través del arte se “patentiza la densidad ontológica del mundo”.

Es Chantal Maillard la más explícita en torno a la religiosidad de la actividad de un pueblo tradicional, refiriéndose al tipo relación “religiosa” en el sentido de unidad entre el interior del ser humano y lo trascendente:

Con respecto al taoísmo y al budismo chino habría que matizar. Ni uno ni otro puede entenderse como religión en el sentido antes mencionado, aunque sí como camino interior de “religazón” o reunión con el principio esencial del ser. Ambos sistemas con propuestas o “vías” para el autoconocimiento... (Maillard, 1996: 6).

Hay una idea que es muy relevante para esta tesis que se refiere a la capacidad de las culturas tradicionales mencionadas, de realizar cambios en su arte. En este aspecto Ticio Escobar y Fidel Sepúlveda muestran un punto de vista común que valora la capacidad de transformación, de creación constante y de renovación. Así es como Escobar dice que los pueblos indígenas no están obligados a permanecer en el uso de los patrones y técnicas tradicionales, si es que ellos determinan algunos cambios de acuerdo a sus propias necesidades:

...es indudable que si una comunidad logra conservar el dominio de sus propios procesos de significación, si puede seguir siendo la propia autora del bricolaje, será capaz de seguir sobreviviendo y creciendo como proyecto cultural particular aunque entremezcle el patrimonio tradicional en la promiscua amalgama de su presente confuso (Escobar, 1993: 152)

Por su parte Fidel Sepúlveda menciona que en estas sociedades existe la crítica y esta misma es creación, una es a la otra, y que estos cambios son realizados basándose siempre en su entorno, en su fauna y flora, o en aspectos que del entorno estén cambiando. En palabras del autor:

En esta cultura tradicional opera la crítica y la creación de modo permanente. La crítica no es conceptual sino encarnada en una creación alternativa (...) la creación es un bien común, creado por el común, ratificado y rectificado por el común. Está en función de la necesidad de sentido de la comunidad (Sepúlveda, 1993:132).

Otra idea relevante es la de la necesidad de la preparación en las culturas tradicionales para lograr los productos. En el caso de Chantal Maillard ella menciona que, para el pueblo chino, la técnica tradicional tiene el principal requisito de una larga preparación de contemplación que deriva en una conexión con el Universo, y que permitiría, a través de los trazos, mostrar la conexión que existe entre las cosas, y revelar la esencia de lo que son. Dice Maillard:

El arte chino y el oriental en general, no trata de expresar los objetos como particulares aislados, más bien trata de expresar la relación existente entre estos objetos y la energía o espíritu que los conforma (...) La contemplación es el acto de aprehensión del movimiento interno de las cosas y del propio (Maillard, 1993: 67).

Sepúlveda y Escobar no mencionan explícitamente esta idea de preparación, sin embargo, el primero se refiere de algún modo a este punto al mencionar la importancia de un arte de vivir, en el cual se requiere de una asunción de los sentidos, de un ser sensible que no termina ahí, sino que trasciende, lo que debe empezar por la autovalidación de los sentidos, planteando indirectamente que hay una preparación del hombre en torno a su receptividad para poder llegar a convertir su vida en arte:

Los sentidos (...) evidencian lo invisible en lo visible (...) Al arte de vivir le corresponde hoy conducir al hombre a la asunción de su sensibilidad (...) Pero este ser sensible, no termina en los sentidos, sino que trasciende (...) a ser movilizado por los mensajes de la vida que animan nuestro entorno natural y cultural (Sepúlveda, 2010: 168).

Sepúlveda menciona la importancia de una asunción de la sensibilidad del hombre, así este sería capaz de leer los mensajes de su medio natural y cultural, y entrar en armonía con este entorno que le rodea. Idea que Chantal Maillard expresa de otro modo, cuando menciona que el pueblo chino estaría íntimamente conectado con la naturaleza, haciendo una relación de los procesos internos del hombre con los del cosmos:

La íntima conexión del hombre con la naturaleza explica la armonía del ritmo ambiental con el suyo propio; la fusión de su ánimo con el curso de las estaciones responde a la vivencia de una temporalidad única, no quebrantada por la ilusión de una vida racionalmente extraña a su entorno. No se trata de una simple correspondencia metafórica (...) sino de una auténtica armonía universal: lo que germina en la tierra brota en el corazón del hombre, lo que muere en la tierra abona la historia de los hombres (Maillard, 1995: 65).

Maillard, va más allá cuando argumenta que habría una correspondencia en la esencia del hombre y lo que ocurre en la naturaleza. Entre los dos polos: el hombre y el cosmos, en Chantal Maillard, el peso recae en el cosmos, haciendo que este hombre sea parte del entorno, de modo que el hombre está conectado con su medio porque es como si fuera parte de sí mismo, habiendo una armonía del ritmo ambiental con el suyo propio.

Lo anterior se conecta también en Maillard, con la idea de la simplicidad. Para ella, una vida conectada con el cosmos, requiere de simplicidad, es decir, para captar la energía del universo se requiere de una vida sencilla y libre de deseos, sólo así se puede acceder a este estado de receptividad. Al estar lleno de deseos no hay espacio para percibir el mundo, y esto conforma parámetros claves en la estética china, de los cuales Maillard hace mención:

Para entender estos parámetros debemos detenernos en la consideración de los dos principios de la ética taoísta: el no-hacer (wu-wei) y la espontaneidad (tzu-jan). De la observancia de estos dos principios depende que el artista pueda captar el ritmo del universo, introducirse en él y expresar las relaciones. Entrar en armonía con la ley del Tao es imprescindible; solamente así podrá el artista trazar las líneas que corresponden al movimiento interno de las cosas o describirlas poéticamente. El no-hacer supone un estado contemplativo; la espontaneidad o aseidad exige una mente abierta y despojada (Maillard, 1995:63).

Ahondando en la idea de que el vacío y la simplicidad son fundamentales en las corrientes artísticas chinas como la pintura de paisaje y la poesía, Maillard explica el significado de vacío estableciendo que el artista debe vaciarse de deseos y pensamientos, convirtiéndose en puro vehículo de una obra que finalmente también tiene que abandonar:

Quedarse vacío es dejar hacer, convertirse en puro vehículo, abandonarse a sí mismo. Y una vez concluida la empresa, conviene abandonar la idea de lo que se ha obtenido. Quien se quedara en ese pensamiento perdería lo alcanzado: [retirarse una vez realizada la obra, he aquí el dao del cielo] (Maillard, 1995: 45).

En la cita anterior se encuentra otra idea fundamental para esta tesis: el desapego con la obra una vez finalizada. Ella se vuelve innecesaria una vez acabado el proceso, ya que la importancia está puesta en el camino andado, todo lo contrario que ocurre con el arte occidental culto, en donde la autoría y el objeto mismo adquieren vital importancia. Por el contrario, en el arte chino, la obra solo es muestra del camino recorrido por el artista, es decir, la preparación, la ejecución y su habilidad para captar la energía interna de las cosas representadas en la obra.

Para Escobar, en el arte indígena el objeto puede tener varias funcionalidades y en este sentido hay un desapego ya que no se reconoce como la “gran obra” de un individuo particular y a la vez no importa que este objeto pueda estar en otros ámbitos de la vida cotidiana, sino que lo que realmente importa, es que este objeto cumpla con revelar una verdad más allá de quien la produjo y de dónde se utiliza. El autor plantea que estas características permiten revelar su *ethos* poético, aunque repitan pautas y puedan satisfacer otras necesidades:

...sigue siendo fundamental hablar de arte indígena (...) a partir de las

características propias de las culturas diferentes (...) Crean obras que aunque repitan las pautas tradicionales, dependan de funciones varias, se produzcan serialmente y correspondan a autores anónimos y/o colectivos, son capaces de revelar, desde el juego de la forma, oscuras verdades por otras vías inaccesibles (Escobar, 1992: 19).

Este es un punto de divergencia en Maillard y Escobar, porque para la primera es importante el proceso del individuo que hace la obra, en cambio en Escobar es importante la artísticidad del objeto; Aunque quizás existe de igual modo un proceso relevante, pero esto queda plasmado en el objeto, en su modo de revelar una verdad.

Retomando la idea del vacío, que se relaciona con la simplicidad y serenidad, podemos ver que también vendría a ser un aspecto que engloba las comunidades a las que se refiere Sepúlveda, aunque no en los términos que lo hace Maillard, sí hace mención a una identidad alternativa que se nutre de la precariedad. Así es como menciona que esta simplicidad en el arte-vida, otorga una sabiduría particular:

En la cultura tradicional acontece la posibilidad de una identidad alternativa. Una identidad creada y criada en la dependencia, en la precariedad, en el menoscabo de la autoestima, pero que, a partir de esto, genera un programa de apertura y encuentro consigo mismo, con el otro, con el mundo, con Dios (...) explorando la riqueza radicada en el seno de la comunidad; el potencial descomunal en variedad y diversidad del entorno natural; avanzando su condición humana a su filiación con lo divino. Así avanza en la concreción de una identidad por pertenencia (Sepúlveda, 1933: 131).

En las culturas tradicionales se dan las condiciones para que acciones cotidianas y sencillas como el cultivo de la tierra, la manufactura de herramientas, la cotidianeidad de la cocina, del cuidado de los animales, la confección de artesanías o de implementos de uso cotidiano, la confección de ropas, configure un universo que condensa todas las necesidades humanas, aquellas ligadas a lo más primitivo bajo el alero de la necesidad como también el espacio para el misterio y lo religioso, desde la reunión del hombre consigo mismo y el universo.

De acuerdo con lo expuesto, se puede ver que estos autores que divergen en variados aspectos, coinciden en dar un lugar fundamental a la relación entre las comunidades asociadas a la naturaleza y a la actitud que tienen frente al arte y la vida, haciendo que la vida sea parte de este "arte". Así proponen que en las sociedades a las que se refieren: pueblos indígenas o campesinos latinoamericanos y comunidades rurales orientales,



todos con un *modus vivendi* tradicional, la relación con el entorno determina un modo de vida y una sabiduría particular que se ve reflejada en sus objetos manufacturados y en sus modos de hacerlos. La diferencias entre estos autores están más bien puestas en lo acentos, que pueden estar colocados en el cosmos y en su influencia en el desarrollo individual del ser humano —como en el caso de las filosofías orientales comentadas por Maillard, donde el pintor emprende un camino de búsqueda y preparación personal para llegar a convertirse en quién será capaz de representar en el papel la vibración interna de las cosas—, o estar puestos, como lo hace Sepúlveda, en el efecto comunitario de la actividad “artística”, tal como lo plantea respecto de la “estética de la precariedad”, y del “arte-vida,” que liga la vida cotidiana con lo divino, en el acto de la creación.

Por otra parte, hay en estos autores, en especial en Escobar y Sepúlveda, una búsqueda por desarrollar un aparato conceptual propio —desde Latinoamérica— y paradójicamente, en esta tarea, no dudan en echar mano de nociones como *arte*, *producciones simbólicas* o *estética*, que parecen tan eurocentristas, pero que son resignificadas por ellos, volviéndolas pertinentes para su uso en el ámbito de las culturas populares y tradicionales latinoamericanas. Ticio Escobar, sobre todo, no esconde su objetivo de valorar las creaciones simbólicas de los pueblos indígenas, haciendo que la palabra “arte” adquiera nuevos contenidos, para dar a entender que las producciones indígenas no son simples artesanías, sino que tienen un “*ethos*” poético, que permanece a pesar de los cambios y transformaciones que surgen desde la misma cultura que las crea.

Esta posibilidad de la permanencia en el cambio que se puede dar en las producciones simbólicas de las comunidades tradicionales, también está presente en el movimiento que hay entre lo colectivo y lo individual; tal como se mencionó antes, no hay ningún acto de renuncia al modo de vida colectivo cuando se produce un arte que a la vez cubre las necesidades subjetivas y espirituales de cada creador, porque no hay una verdadera oposición entre ambos ámbitos de la existencia. El desarrollo del creador, del artista nutriéndose del elemento colectivo, se asimila como una potencialidad individual con una impronta propia de su espiritualidad.

De esta manera, estos autores nos proveen de un marco teórico para reflexionar sobre la posibilidad de la existencia de mundos diferentes a las sociedades hegemónicas modernas, que coexisten con ellas, e incluso alojan en su interior, pero que viven a otros ritmos, conectados con otros espacios. Uno de estos mundos es el de las sociedades tradicionales rurales, que aún con la distancia que tienen con la vida de la sociedad moderna, dialogan con ella e incluso participan de algunos de sus aspectos, a través de la incorporación de nuevas tecnologías de comunicación —teléfonos celulares, internet, televisión— o de construcción —termopaneles solares— y otros.

Así es como estos tres autores se han convertido en herramientas fundamentales para

el análisis y comprensión de lo que se produce en Rari, como también en ayuda clave al momento de realizar los cuestionarios y preguntas, guiando, por una parte, el trabajo de campo, y por otra, la interpretación de las respuestas y el modo de observar las creaciones. De esta manera, en esta investigación se analizan la vida y actividad rarina reflexionando sobre los puntos de convergencia entre la cultura estudiada y las analizadas por los autores, para intentar comprender el modo y el grado en que la cultura de Rari es parte de una cultura tradicional.

Hay una cuarta teoría a la que se le dará un lugar especial a continuación, una que, si bien está conectada con las relaciones entre el arte y la cotidianeidad, ahonda específicamente en el carácter lúdico del proceso. La atención singular a este tema surge de su presencia reiterada en el discurso de las entrevistadas, quienes manifiestan una y otra vez que la actividad de tejer el crin para las niñas de Rari, se origina y se mantiene a través del juego.

La autora más relevante que trata teóricamente este asunto, es Katya Mandoki (2008), aunque antes de ella fue tratado por Callois y Huizinga, retomados y criticados también por la filósofa mexicana. Como se verá, esta autora permite retomar, a partir del análisis del juego, las cuestiones del *prendamiento*, de la importancia de lo *cotidiano* y finalmente la *contemplación*, es decir, conceptos que se han tratado en el apartado anterior, pero sin la perspectiva del juego. Aunque Fidel Sepúlveda también expone de algún modo el rol del juego en las sociedades tradicionales, es esta autora la que desarrolla una visión más orgánica del juego como fundamento social.

Katya Mandoki en su obra *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1* (2008), en el capítulo 8, titulado “Fenomenología de la condición de estesis: prendamiento y prendimiento”, desarrolla aspectos que tienen que ver con la validación de la experiencia estética en la esfera cotidiana, dándole mayor amplitud e instalándola como condición básica para la vida humana desde su inicio, partiendo del análisis de la concepción de una actitud contemplativa. De esta manera, Mandoki se opone a la posición de teóricos anteriores que habían visto a la estética como una actitud exclusiva, fuera de la cotidianeidad, relacionada únicamente con las obras de arte; más bien, al contrario, ella considera que la mayoría de la población, en el quehacer diario, a pesar de no estar necesariamente en contacto constante con obras de arte, desarrolla un modo de percibir que involucra el ámbito estético en sus vidas. En palabras de la autora:

Consecuentemente, por esta táctica teórica, buena parte de la sociedad

queda excluida de reconocer en su vida este tipo de experiencias. ¿Es realmente tan extraordinaria la condición estética? Todo lo contrario: si entendemos a lo estético como teoría de la sensibilidad en su acepción etimológica y desde Baumgarten como *scientia cognitionis sensitivae*, nada hay quizás más común, indispensable y cotidiano que lo estético (Mandoki, 2008: 67).

A partir de estas palabras, podemos colegir que no solamente la actitud estética en la vida cotidiana es posible, sino que más bien es necesaria para nutrirse del medio que rodea a cualquier ser humano.

De este modo, la autora plantea que el inicio de la vida de todos nosotros, está cargada de sensibilidad que, a partir del accionar de la percepción, incluye un carácter estético, que finalmente nos constituye como tales seres humanos y es condición básica e indispensable para el desarrollo inicial:

Al nacer, somos pura sensibilidad. El primer impulso que tenemos desde el nacimiento se relaciona a lo estético. Me refiero al acto de apetencia del infante por el pecho de la madre y su ferviente adherencia a éste, lo que las madres llaman “prendamiento” al pezón. En este caso concurren tanto la percepción primordial como el gozo primordial: ahí se forma el cigoto de la semiosis y la estesis que se desarrollará en el individuo a lo largo de su vida. En esta experiencia originaria de todo ser humano en tanto mamífero se arraigaría su disposición y su susceptibilidad estética futura (Mandoki, 2008: 68).

Además de posicionar a la estética como ámbito fundamental del inicio de la vida liga esta primera y fuerte aproximación de carácter estético, al primer vínculo que conforma a la persona, con la necesidad de alimentarse y el instinto de prendarse al pecho materno, de ahí el uso de la palabra *prendamiento*. Con esta primera instancia en donde el bebé se prenda al pecho materno, se posiciona el carácter primordial y originario de la estesis en la experiencia humana, la que se irá desarrollando con el afinamiento de la percepción, avanzando en el uso de todos los sentidos. De este modo, la autora pretende a través de esta experiencia primigenia, plantear el uso metafórico de la palabra *prendamiento*, en donde el hombre se arraiga frente a uno o varios estímulos, y se nutre de estos. La siguiente cita da cuenta de ello:

El prendamiento es un acto por el que extraemos vigor para vivir, como la semilla que se prenda a la tierra generando raíces para absorber sus nutrientes. Sin prendamiento no hay supervivencia posible al no haber

arraigo en la realidad. De ahí que la noción kantiana de “deleite desinteresado”, tan socorrida en la teoría estética, sea negada por la experiencia concreta de la apatencia vehemente en la condición de estesis (Mandoki, 2008: 69).

De modo que la idea de *prendamiento* en la estesis, es totalmente opuesta, para Mandoki, con la teoría kantiana del “deleite desinteresado”, dado que este no se daría en la vida cotidiana que es la fuente de la mayor parte del goce estético de los seres humanos. Así la estesis aparece más como una condición básica e indispensable, que como una instancia con ciertas exclusividades o fuera de lo ordinario.

Es por esto que aparece la necesidad de mencionar que si bien se utiliza en el presente trabajo la palabra *contemplación*, es necesario tener presente que en el sentido que lo plantea Katya Mandoki, como el concepto de *prendamiento*, hablaríamos de una contemplación activa⁷, que incluye el ser en su totalidad, siendo más bien un estado de presencia total y activa, al cual se hace referencia en el análisis de las entrevistas. En la concepción de *prendamiento*, el ser se involucra por completo, con la totalidad de sus sentidos, siendo el punto de partida para la comprensión del mundo, adhiriéndose a él. La autora lo describe así:

En el acto de *prendamiento*, el sujeto se acopla a la forma de su objeto a través de los diversos registros de experiencia –visual, acústico, corporal o verbal– y se adhiere a la reticulación semiósica que va generando a partir de tal objeto. Si la realidad intersubjetiva puede entenderse como una red semiótica que compartimos con los otros, la estética es esa textura cohesiva que nos permite adherirnos a ella, algo así como la viscosidad de las telarañas para que los insectos se peguen a ella. Este proceso de *prendamiento* se inicia desde el nacimiento en la sensación –de hambre– donde se genera la percepción –del pecho, del paulatino reconocimiento de la madre por olor, tacto, imagen (Mandoki, 2008: 68).

Así, plantea Mandoki, cómo las relaciones a través de los sentidos con el mundo, va configurando redes de significados al interior de la persona, pero esas redes de

⁷ De este tipo de contemplación se ha hablado antes en este mismo capítulo, cuando se comentaron las teorías chinas expuestas por Chantall Maillard, pero esta autora llega a una idea mucho más cercana al “*prendamiento*”, a través de su acuñación del concepto de “*cumplimiento*” (Maillard: *El crimen perfecto*, en Lira, 2003: 162) que se refiere a la presencia total en el aquí y ahora, en oposición al estado de enajenación. De acuerdo con este principio, el ser humano que desarrolla la atención, para vivir en toda la complejidad del mundo que le rodea, en este movimiento constante, inmerso, cautivado por los estímulos, perceptivo, y abierto, uno más dentro del todo, se relaciona con el estado de *prendamiento*, de apertura a la complejidad del universo.

significados, no se construyen individualmente, sino también como redes entre los que comparten ese mundo, podríamos quizás decir, entre los miembros de una comunidad. Y esto, agrega la autora, va ocurriendo a través del *prendamiento*, es decir, de la adhesión que se produce desde las más tempranas fases de la vida humana, que ocurre a través del uso de todos los sentidos juntos para la subsistencia a través del encuentro con la madre. Algo que ocurre a todos y un proceso que se da entre todos, el prendamiento resulta entonces cohesionador de la sociedad, alcanzando finalmente otras esferas futuras más complejas en la vida del ser humano.

La autora luego plantea que existe la posibilidad de diferentes tipos de prendamiento, es decir, prendamientos relacionados con diferentes tipos de estímulos que funcionan como áreas o ámbitos en la vida de un ser humano. Entre estas podemos distinguir el ámbito familiar, lo comunitario, el de lo religioso, el aprendizaje. En cuanto a este planteamiento, podemos ver cómo el arte en crin de la zona de Rari, actúa en cierta forma como enjambre de prendamientos que se imbuyen en los diferentes ámbitos de la vida de las artesanas, y es aquello que le da vivacidad y sentido al objeto de estudio del presente trabajo, al igual que justifica que si bien la actividad del tejido y sus productos tienen una importancia relevante en la economía de los hogares, esto no quita el carácter estético de la actividad en sí, como de todo lo que se genera en relación a esta.

Mandoki toma como punto de partida de su teorización acerca de la relación de la estética con lo cotidiano, a tres autores: Huizinga, Dewey y Batjín⁸, señalando asimismo, que si bien comienzan un camino cercano a sus planteamientos, no logran dar el lugar de preeminencia que ella ve para la cotidianeidad. Para este trabajo es importante referirse brevemente la crítica que ella hace de las ideas de Huizinga:

A lo que Huizinga se aboca es a mostrarnos cómo podemos reconocer el elemento lúdico en diversas prácticas culturales y sociales y dónde está el juego en actividades tan serias como las religiosas, legales o cognitivas. El por qué, en cambio, no es abordado directamente por el autor, pero puede responderse por la función cognitiva y práctica de la metáfora misma: al realizar actividades sociales y culturales, el ser humano las comprende y las interpreta a partir de su experiencia primigenia en el juego (Mandoki, 2008: 132).

De este modo nos comenzamos a acercarnos a la noción de juego que queremos enfatizar desde la perspectiva del *prendamiento*, ya que es posible y necesario ligar a esta última, con una noción lúdica. Ambas actitudes están presentes en la actividad que se genera a

⁸ Huizinga, Johan: *Homo Ludens* (1938); Dewey, John: *El arte como experiencia* (1934); Batjin, Mijail: *Estética de la creación verbal* (1990).

partir del tejido en crin, porque como lo plantea la autora, en la estética siempre hay un componente lúdico, como en el juego un componente estético preponderante. En palabras de Mandoki:

no hay juego sin estética (sin prend/a-i/miento) como no hay estética sin juego (...) El juego es estético como la estética es lúdica. La Lúdica, como el estudio del juego, no es menos esencial a la comprensión de la estética que la Poética como el estudio del arte, pues ambas forman parte de la disposición humana al prendamiento y de su susceptibilidad al prendimiento sensible. La estesis y la lúdica conforman el mismo ovillo con que se teje lo social (Mandoki, 2008: 135).

Destaca la autora que existen varias características comunes entre el juego y la estética, una de ellas es que para ambos no existe una definición única y rígidamente establecida, otra, es que en ambos casos ocurre el llamado *prendamiento*, ya que es necesario el involucramiento del ser en su totalidad, de lo que se deriva la necesidad de la apertura de la sensibilidad; a la vez, plantea que en ambos casos ocurre el descubrimiento y el gozo, como también “trazan un círculo mágico en el espacio-tiempo” (Mandoki, 2008: 132). Asimismo, menciona la participación de los imaginarios, como el de la subjetividad del o los individuo(s) involucrados, y finalmente: “en ambos casos se despliega la identidad y constitución de la realidad” (Mandoki, 2008: 133), lo que significa que a través de lo lúdico y de lo estético, el ser humano se construye a sí mismo y a su mundo. A partir de todas estas características, es que Mandoki plantea que la lúdica y la estética son *gemelas siamesas*.

Mandoki hace referencia a la clasificación de los juegos realizada por Roger Caillois⁹, a la cual agrega un tipo de juego más. Caillois, basándose en Huizinga, desarrolla y propone cuatro categorías del juego: de competencia, vértigo, disfraz o imitación, y finalmente, azar. A partir de esto la autora percibe la falta de una categoría referida a todo aquello que abarca la imaginación, es decir, juegos donde en lugar de imitar (“como si”), se explora (“que tal si”). Esta categoría de juegos a los cuales llama *peripatos*, es explicada por la autora del siguiente modo:

Sin embargo, a pesar de la perfecta simetría del modelo tetrádico de Caillois, es necesario agregar una quinta categoría adicional de juego que no está incluida en su esquema. La voy a denominar como peripatos y difiere del mimicry al no generarse por imitación o “como si” (as if), sino por exploración o “qué tal si” (what if). El juego peripatos, emparentado a los mencionados por Huizinga como “juegos de invención, de acertijos o

⁹ Caillois, Roger: *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1967).

adivinanzas” es el que subyace a la ciencia y al arte, a la construcción de teorías y a las aventuras, pues siempre nos adentramos en estas empresas con el espíritu lúdico de averiguar qué pasaría si tal o cual posibilidad, idea o acto se concretizara, es decir, de recorrerla imaginaria o factualmente (Mandoki, 2008: 135).

El tipo de juego de exploración, sería para Mandoki, el que subyace al arte y otras actividades creativas, puesto que en estas hay un espíritu lúdico que se pregunta “qué pasaría si”. Acá podemos vislumbrar cómo Mandoki integra la idea de la cotidianidad, de que el juego tiene cabida en la vida diaria y en el quehacer cotidiano, es por esto que ella propone esta categoría que tiene directa relación con la integración de la *vida real*, al mencionar que “qué pasaría si tal o cual posibilidad, idea o acto se concretizara”. De esta manera le otorga una posibilidad de lazo real al juego con la esfera de lo cotidiano, conectando con ello el imperativo de la estesis para la vida humana y la necesidad del juego, dado que el *prendamiento* ocurre en diferentes áreas, cada una de estas cargada de un potente componente lúdico.

Los planteamientos de la autora son de gran utilidad para observar el arte tradicional que se produce en Rari, porque justamente otorga el énfasis que se pretende dar en el presente trabajo, en cuanto a la posibilidad de una experiencia estética inmersa en todo el quehacer cotidiano, que en Rari se realiza y organiza en torno al tejido.

ANÁLISIS DE EXPERIENCIA EN RARI

Cuando se trata de comprender el sentido de un arte tradicional como el de Rari, es tan importante el producto como el proceso, la creación como el creador, sus funciones y el entorno construido a su amparo, o del cual depende esta actividad. Por ello, en primer lugar, se analizarán las entrevistas poniendo énfasis en el tema del camino de formación de las artesanas, que conlleva ciertas etapas irrecusables, de lo cual se puede concluir un modo específico de construcción de esta tradición. A partir de este camino también se podrán encontrar informaciones que den cuenta de la actitud de las artesanas frente a la actividad que llevan adelante, de sus conceptos en torno a la idea de arte, de su conciencia acerca de su rol social, de su relación con la obra una vez que está concluida, entre otros elementos emergentes en el discurso acerca de su aprendizaje, metas y modos de hacer.

A partir de los aspectos que se han observado y de los relatos de las artesanas, y con la ayuda del marco teórico expuesto en el capítulo anterior, se analizará y reflexionará

acerca de la actividad y el modo de vida que se establece en el entorno del trabajo de cestería en crin de Rari. Se destacarán algunos aspectos relacionados principalmente, con los procesos de aprendizaje, al igual que con los estados de conexión entre las entrevistadas y los objetos que crean, que son alimentados por y alimentan a, un modo de vida particular que llevan a cabo dentro de este lugar en el mundo que es Rari. También se indagará acerca de la forma como la actividad en torno a la cestería en crin se convierte en un aparato cohesionador de la comunidad, siendo además capaz de satisfacer las necesidades subjetivas de cada una de las artesanas.

Por otro lado, se puede adelantar que una de las características observadas a través de las entrevistas, es que se da una relación desprendida entre las creadoras y los objetos creados, además de mantenerse otros rasgos de otras actitudes propias de las artes tradicionales, como la tendencia al anonimato, por ejemplo. Sin embargo, es parte de la investigación, buscar comprender las aparentes contradicciones que se dan entre estas tendencias hacia lo tradicional y otras más modernas.

Es necesario mencionar que todos estos subtemas conforman un todo donde cada punto está entrelazado con el otro, por lo cual, en repetidas ocasiones, un tema se topará con otro, y así constantemente. Es prácticamente imposible desgajar algo de la compleja realidad a la que pertenece, el crin conforma y permea la vida completa de estas mujeres, por lo que se hace muy pertinente la frase de una de ellas, cuando sostiene que “el crin es la vida”.

El análisis será realizado a partir de las entrevistas que fueron hechas a fines del 2015, a tres artesanas de Rari. Se entrevistaron a tres artesanas reconocidas de la zona, cada una con un perfil particular y posturas divergentes en algunos aspectos. Dos de ellas son de mediana edad (María de los Ángeles y Ana María), y una (Irmita) es una persona bastante mayor, pero que continúa tejiendo y vendiendo en su hogar.

María de los Ángeles, artesana que vive en la primera casa antes del puente, tiene una sala de ventas donde atiende a la clientela que pasea por este lugar. La producción de María de los Ángeles es muy cotizada por el público por la amplia variedad de figuras que tiene en su sala de ventas y porque se ha hecho de cierta fama desde que ganó dos proyectos FONDART. El primero, llamado “El Arte del Crin en la Religiosidad Popular” (2009), estaba compuesto por de catorce figuras de un Vía Crucis; el segundo, que se tituló: “Recordando a Inés Belmar, Rescate de Técnicas y Diseños Tradicionales del Tejido en Crin” (2011), rememora las antiguas técnicas y figuras del tejido rarino. Esta artesana destaca por tener una gran habilidad y por un modo de tejer bastante expresivo.

La segunda entrevistada es Ana María, quien se caracteriza por hacer entregas en el Centro Cultural de la Moneda y realiza encargos que le piden desde Francia. No tiene una sala de ventas en su casa ya que trabaja principalmente atendiendo encargos. Ana

María vivió en Santiago mientras criaba a sus hijos, pero apenas ellos ganaron independencia, decidió volver a Rari y actualmente, vive en un sector alejado de la calle principal donde transitan los turistas. El campo se observa desde todas las ventanas de su casa, se siente el silencio, salvo algunos sonidos de las gallinas u otros animales. Ana María es parte de la agrupación “Artesanas de Rari” que fue conformada por iniciativa de las mismas artesanas, hace cinco años. Esta agrupación les ha permitido acceder a distintas ferias en otras ciudades y mantenerse organizadas para movilizar las ventas.

La mayor de las artesanas entrevistadas es Irma, quien tiene más de ochenta años, vive sola en una amplia casa, con un largo corredor donde la encontré tejiendo. Irmita, como la llaman en Rari, tiene una energía sorprendente, dedica parte de su rutina a cuidar sus plantas y flores, como también a cuidar sus gatos. Tiene una sala de ventas en su casa, donde realiza el fuerte de sus ventas, ya que no recibe pedidos actualmente. Espera en su corredor, mientras teje, la llegada de sus pasajeros. Las figuras que encontramos en esta sala de ventas son de un estilo principalmente tradicional, tales como: damas, ramilletes de flores, mariposas, brujitas, ángeles, pareja de huaso y huasa, angelitos, lagartijas, abejas, ratones, sombreritos. Nos recibe con cariño, paseamos por su casa y jardín conversando, lo demás está presente en el siguiente análisis.

1. El camino del artista

1.1. Camino para convertirse en un artista: “encuentro del hombre consigo mismo”

a. La etapa preparatoria (formación)

Se puede deducir, a través de las entrevistas, que cada artesana se prepara para convertirse en tal durante un largo período, que va desde la primera infancia a la temprana adultez, y que este camino preparatorio tiene varias etapas que se van sorteando en orden de dificultad. Se puede decir entonces que existe un orden que se cumple siempre, aunque con ciertas variantes, un orden que no se menciona explícitamente pero sí se hace explícito cuando un otro, de fuera, lo alude (en este caso, quien entrevista). Sin embargo, también se hace patente que, a pesar de la importancia de estas etapas preparatorias para la adquisición de la habilidad técnica, la formación no concluye sino hasta que la artesana tiene la capacidad de crear, lo que generalmente ocurre con posterioridad a la etapa preparatoria.

La base de la educación de una artesana se da en el hogar. La principal maestra es fundamentalmente la madre, y tras ella, la abuela, estableciéndose una línea de tradición matrilineal¹⁰. El primer modo de adquisición de las destrezas es a través de la

¹⁰ De madres a hijas y en unas pocas ocasiones, los varones también participan en parte de los procesos, lo que no cambia la línea femenina de la tradición.

observación: cuando eran pequeñas; las tres entrevistadas observaban a su madre tejer, lo que siempre es mencionado como un primer encuentro con el arte, vinculándose el aprendizaje con la contemplación¹¹ a partir de la observación, no solamente de la actividad del tejido, sino del entorno donde se teje, un entorno con presencia de la naturaleza vegetal, animal y especialmente, rodeadas de flores.



Fig. 1 Rari: cultivos ornamentales y crianza de animales pequeños en cada casa. Casa de Irimita.

¹¹ Contemplación activa, que involucra el cuerpo en su totalidad, más bien desde la perspectiva de un *prendamiento* (Mandoki, 2008).



Fig. 2 Irmita con sus cardenales.

Es un hecho que la contemplación conforma el pilar que sustenta el aprendizaje posterior y el desarrollo de esta actividad, que luego conformará una actitud de vida, es decir, una actitud contemplativa. Las entrevistadas expresan cómo es a partir de la observación que se despierta la curiosidad en ellas. Así lo plantea explícitamente Irmita:

—*Entonces lo que hablábamos de que usted cómo aprendió...*

—*Que mi mamá me enseñó, me enseñó formas...*

—*Pero era ¿jugando, mirándola?*

—*Jugaba yo y la miraba y después ella me empezó a hacer una rosita de estas, y yo le dije “mamá, empiéceme la rosita pa’ tejer yo”, “ya” me dijo, cortó las armitas de ese vegetal que llamamos nosotros y me empezó con crin.*

Acá Irmita informa lo temprano de su vínculo con la actividad del crin. Cuando era muy pequeña, solamente observaba, pero ya a los seis o siete años, a partir de su propia iniciativa, su madre le entregó las bases para que ella fuera experimentando, en un ambiente ambiguo entre juego y educación. Cada artesana relata experiencias de aprendizaje similares, aunque cada una le da un énfasis particular de acuerdo con sus personalidades y vivencias. Ya mencionamos cómo se expresaba Irmita al respecto, mientras María de los Ángeles también enfatiza en que esta actividad es un juego, y que todo inicio es a través de la observación:

—*“Como todas las niñas, mirando, mirando primero... es que esto es un juego, a uno le*

enseñaron jugando, y yo sí, yo digo que yo aprendí no por necesidad, porque muchas niñas de mi edad, de mi época, aprendían por necesidad, yo creo que ellos mismos no sienten lo mismo que siente cualquier otra persona, porque a ellas le impusieron hacerlo, yo aprendí jugando, si este es un juego pues señorita, la mamá hacía esto (muestra un urdiembre de un círculo) y le pasaba la canastita a la hija o al hijo, porque antes lo hijos también tejían, este círculo es la base principal de casi toda la artesanía...”

También menciona que el no haber aprendido de forma impuesta por necesidad económica, desarrolla en ella una conexión especial con esta artesanía, desde la libertad y el juego. De allí se puede desprender que hay dos líneas básicas en el aprendizaje de la artesanía rarina: la de una actividad productiva económica, y la de la actividad lúdica. Veremos luego si estas dos posturas se oponen o refuerzan en este ambiente.

Al aprender jugando se produce lo que Mandoki llama *prendamiento*. Es la misma madre que nutrió a la hija y en este acto le abrió sus sentidos al mundo, la que la acerca y motiva en sus primeros pasos con el tejido, permitiéndole imitarla e imaginar “como si”, no solamente instruyéndola, sino mostrando y jugando con ella, permitiéndole que se explaye, dando curso a la explosión de las emociones y percepciones que potencian las sensaciones imborrables de placer ante esta actividad. De este proceso no está ausente el entorno y el resto de la familia, con lo cual el aprendizaje se desarrolla predominando no la razón, sino la emoción, la alegría, el amor y el juego, quedando *prendadas* tanto de esta actividad, como de todo lo que la rodea. Esta emoción primigenia se seguirá reproduciendo cada vez que se relacionan con algún aspecto del tejido.

Otro es el caso de Ana María, quien frente a la pregunta de si la enseñanza que ella recibió fue a través del juego o algo más metódico, contesta:

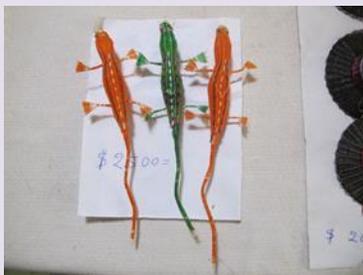
—“¡No!, tenía que aprender, aprender (ríe), por eso a mi hermana no le gustó (ríe), hasta coscachos caen de repente”.

Además, Ana María menciona cómo debía estar atenta a la enseñanza que le entregaba la madre, ya que con una o dos ocasiones que le explicaron cómo realizar la urdiembre ella ya debía aprender por sí sola:

—Rapidito, te urden dos o tres cositas y te van indicando y después ya tiene que uno ir haciéndolo...

Aunque por ahora no podemos afirmarlo con certeza, es posible que la enseñanza de Ana María fuese más metódica y estricta, lo que se manifiesta en su producción actual. Ella posee un modo de tejer particularmente fino y prolijo, realizando miniaturas con

suma precisión; además, trabaja figuras complejas por partes, guardándolas en bolsitas para unir las al final —lo que se puede observar, por ejemplo, en sus canastos de flores que se convierten en prendedores después de un largo proceso—, finalmente ella misma declara la importancia de que el trabajo quede firme, parejo y minucioso.

Comparación de estilos entre las tres entrevistadas		
<p>María de los Ángeles</p> <p>Fig.3: un pájaro.</p> <p>Fig.6:una dama</p>	<p>Ana María</p> <p>Fig.4: flores (5 mm aprox)</p> <p>Fig.7: aros</p>	<p>Irmita</p> <p>Fig.5: lagartijas</p> <p>Fig.8: ramilletes de flores</p>
		
Fig. 3	Fig. 4	Fig. 5
		
Fig. 6	Fig.7	Fig. 8

Otro aspecto que destaca en estos relatos acerca de la etapa de formación, es la incorporación de métodos de trabajo y de educación comunes. Hay etapas que se van cumpliendo, como lo menciona María de los Ángeles, comenzando por tejer por sobre la base del círculo que aporta la maestra-madre, círculo que Irmita llama *rosita*. Todas comentan que lo primero que hicieron fue un trabajo ya urdido por su madre, y que lo primero que aprenden es a pasar el crin entre las armas. Una vez que han practicado suficientemente el tejido, aprenden a urdir ellas mismas, pero siempre en forma radial, ya que el círculo constituye la base de todo el arte en crin y, es el más fácil para realizar, en primera instancia. Recién a partir de la independencia que les da el comenzar a realizar su propio círculo, es que las niñas pueden realizar sus primeras figuras.

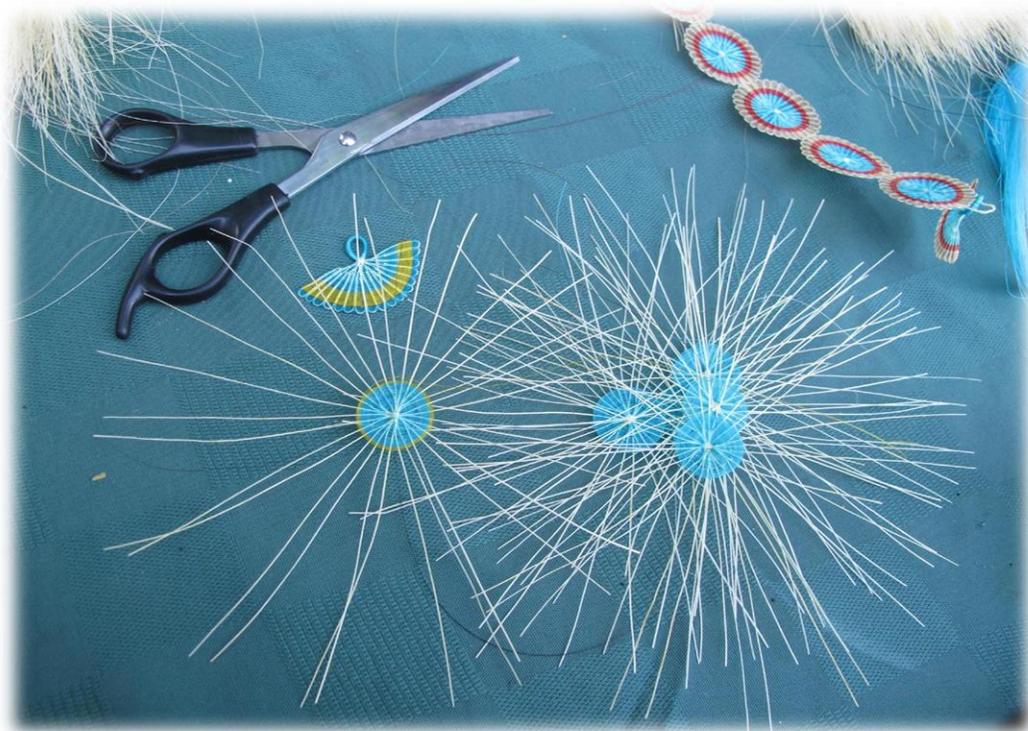


Fig. 9 El círculo, tejido radial es la base de todo.

Después de años en este camino de “entrenamiento” pueden pasar a la siguiente instancia de aprendizaje que es la preparación y teñido del material. Esta etapa ocurre aproximadamente a los quince años, dado que se requiere para ello, de habilidades motoras y fuerza suficiente como para manipular fuego y ollas con agua hirviendo, siendo una actividad peligrosa para una niña pequeña. Nuevamente aparece la observación como actitud primaria en este aprendizaje: es primero observando a la madre y luego apoyadas por ella, como son capaces de comenzar a limpiar el crin —ya que este viene sucio—, y prepararlo para el teñido. Así lo relata Ana María:

—...el tema del material ahí ya con el tiempo uno tiene que ir mirando, porque por ejemplo el crin tiene hartos procesos para poder llegar a tejer con él, el crin viene hasta a veces con gusanos cuando lo sacan, entonces uno tiene que echar a remojar toda esa cuestión, para que se suelte, después ya con detergente caliente, después ya uno lo lava con champú, al final se separa...

Como se puede observar, en este proceso no solamente van adquiriendo destrezas técnicas, sino que van formando un gusto estético sobre el color y las características del material que considerarán apto para el trabajo que realizarán.

La limpieza total del crin toma aproximadamente entre cinco y siete días. Posteriormente viene el proceso del teñido, que, si bien no toma tanto tiempo como la limpieza, requiere de una habilidad técnica importante, para que luego al trabajarlo, no se destiña. Las artesanas relatan con detalle este proceso; una de ellas menciona no haber aprendido a teñir con su madre, sino que con una persona externa que iba a su casa a realizar esta labor, debido a que su familia debía atender el negocio que tenían adosados a su vivienda. Este es el caso de la señora Irmita:

—¿Cómo a qué edad usted aprendió a teñir?

—No, después ya cuando ya me dedique solo al tejido.

—¿A qué edad se dedicó solo al tejido?

—Sería como el año 56, ahí me dediqué solo al tejido y al teñido que...una señora me dijo como era el teñido...

—¿Su mamá no le enseñó a teñir?

—No, no le pregunté a ella, pero ella teñía también y había una señorita que a veces nos ofrecía venir a teñir, para que nosotros...porque aquí había ese quiosco de bebidas (indicando fuera de su casa), ahí había almacén (indicando el otro costado) y al fondo allá en una pieza chica teníamos depósito de vinos que eso era pa' sacar, entonces pa' que pudiéramos atender clientes yo y mi mamá, que todavía no llegaban los locales de Panimávida, ella nos teñía el crin....

Así que, aparentemente, recién la señora Irma se dedicó exclusivamente al crin, una vez que desapareció el negocio familiar, convirtiéndose en pilar del sustento, cerca de los años '60 del siglo XX.

María de los Ángeles relata el proceso de preparación y teñido de la siguiente forma:

—En cuanto a la preparación del material ¿Hay pasos para hacerlo correctamente?

—Sí pues, hay un proceso que es la regla fundamental, se debe hacer así, porque uno

compra el material en bruto como sale del animal, entonces uno tiene que echarlo a remojar para ver lo que va a servir, y se lava con detergente primero, con agua más caliente, más caliente y se vuelve a seleccionar, después que ya se seca un poco se vuelve a seleccionar, y si es blanco es para teñirlo y se va dejando al tiro aparte, si es que hay que dejarlo para elaborarlo así en blanco no más, lo deja así para echarlo en Fuzol, porque ese es otro proceso que uno tiene que tener. Y el negro y el café uno lo elabora así natural.



Fig.10 Izquierda: los crines en tonos naturales. Derecha: los crines teñidos.

Esta última artesana menciona además que todos estos procesos deben ser realizados de una manera determinada, diciendo que: “hay una regla fundamental”.

El proceso de formación, las etapas y las habilidades que se han de conseguir durante este proceso, quiénes participan de él y en qué consiste, son fundamentales, porque se relacionan con qué se entiende en esta comunidad por el trabajo bien hecho, con las destrezas y virtudes de una artesana, esto es, los parámetros de calidad y los conceptos estéticos —incluso éticos— con que trabajan. La cuestión central es qué significa para ellas ser un artesano completo, cuándo y cómo se consigue. Cuando a Ana María se le

pregunta sobre cómo aprendió a tejer, destaca otro aspecto relevante al cual hay que referirse:

—*¿A qué edad ya son totalmente autónomas para crear en crin?*

—*Ehhh... bueno yo aprendí como a los quince años, hay que ir mirando, por ejemplo, yo miraba cuando lo hacía mi mamá, cuando lo hacía mi abuelita, y la verdad de las cosas es que en la mayoría de las personas somos pocas las que teñimos, es más fácil comprar el crin teñido.*

Es decir, lo que diferencia a una buena artesana de una “advenediza” es que la primera realiza el proceso completo, esto es que sabe teñir y limpiar, y que opta por realizarlos ella misma, asegurando la calidad del producto final, en lugar de comprar el crin ya teñido, aunque esta última alternativa resulte más económica y rápida. Cuando se le pregunta por los requisitos que debe cumplir una artesana, Ana María lo sostiene explícitamente:

—*¿Cómo debe ser una buena artesana?*

—*(Ríe) Hacer todo el proceso, yo de hecho tengo unas colas ahí lavadas para teñir, me faltan colores para los angelitos, los celestes, los rosados pálidos, esos colores me faltan, entonces tengo ahí unas colas lavadas.*

—*Entonces una buena artesana tiene que teñir...*

—*Sí, saber teñir.*

Así pareciera que el fundamento ontológico de “ser artesana”, es decir, lo que la constituye como tal, es conocer y realizar todas las etapas del proceso, siendo las etapas preparatorias, las más tediosas y las últimas en ser adquiridas en la formación de cada una. No se trata solamente de tejer, sino de lavar y teñir, por lo que estos dos últimos procesos se convierten en aprendizajes clave. Sin embargo, la etapa previa no se agota en estas actividades, María de los Ángeles lo expresa del siguiente modo:

—*¿Usted cómo considera que tiene que ser una buena artesana?*

—*De principio a fin, que tiene que saber elegir los materiales, seleccionarlos...*

Como comenta la entrevistada, habría incluso una etapa anterior a la limpieza, que consiste en la selección, de modo que saber elegir demuestra la completitud de una artesana; la primera labor, que es a la vez, el grado superior de su sabiduría, el “ojo” para conocer con qué materiales va a trabajar. Esta habilidad está conectada con la inspiración, de la cual emerge la creatividad y se vincula con el dominio que tiene la

artesana sobre su obra. Elegir, seleccionar colores, formas, materiales, teñir, implica un conocimiento que tiene la artesana madura que sabe qué le gusta, qué es lo que quiere hacer y cuáles son sus propios criterios estéticos. De esto da cuenta Irmita al hablar también de la importancia del teñido:

—¿Cómo considera que tiene que ser una buena artesana?

—Bueno, saber en primer lugar el teñido, que ahí empezamos con los colores que uno quiere...

“Empezamos con los colores que uno quiere”, esto significa que saber teñir permite a la artesana ejercer el dominio sobre la totalidad de su creación e imprimir su propio sello a su obra. Un ejemplo de la amplitud de criterios de belleza para el teñido es cuando Ana María relata la fase final del teñido, que es cuando separa los colores:

...por ejemplo lo que va a quedar de blanco, los tonos miel, ahí uno los va separando, uno demora una semana, una semana más o menos para que te quede limpio para uno teñir, pero ahí cuesta también porque cuando la yegua anda en calor el pichi lo hace más fuerte, entonces la cola queda amarilla, no queda blanquita, entonces cuando tú lo tiñes te toma un color más oscuro acá, queda lindo el tejido, el crin así de repente más oscuro...

Ella aprecia las posibilidades de color que le da cada tipo de crines, incluso aquella que sabe que no permite un tejido parejo.

De esta manera comienza a introducirse el concepto de creación a partir de la capacidad de elegir materiales para producir los colores, y luego, desde las diferentes formas de trabajar esos materiales para producir un efecto deseado.

Pero también las entrevistadas se refieren directamente a la capacidad de crear nuevas figuras, aparte del acervo tradicional que heredan. Sobre este punto se profundizará más adelante, pero es importante señalarlo ahora como determinante en la culminación de la educación de las artesanas que se auto perciben como artistas.

b. Importancia del proceso: el goce del hacer

Otro aspecto que destaca en el relato de las artesanas entrevistadas es el goce que experimentan en el acto mismo del tejer, pero para llegar a este punto, donde el tejido es fluido y placentero, se debe haber pasado por años de “entrenamiento”. De este modo son capaces de alcanzar a internalizar del todo la técnica y adquirir así una acción que fluye sin mayor dificultad, es decir, se fluye de un modo “inconsciente” pero en un acto de presencia a la vez. Aunque sí existen ocasiones en que deben sortear mayores

dificultades; especialmente, cuando de forma excepcional crean nuevos objetos a partir de un proceso de ensayo y error, lo que conlleva imprecisiones que influyen en acabados imperfectos, que a fuerza de correcciones y repeticiones logran ser superados y pasan a ser tejidos con mayor soltura.



Fig. 11 “El goce de hacer”. María de los Ángeles finalizando un marcador de libro en el patio de su casa.

Es posible observar que las entrevistadas hacen una relación de la actividad del tejido con un estado de relajación, un *estado de presencia*¹², cuando mencionan que al tejer solo están enfocadas en el acto mismo, olvidándose de todo lo demás. Ana María lo plantea cuando se le pregunta si su hija teje, diciendo que sí, pero no para vivir de ello, sino que como una actividad “terapéutica”:

—(...) mi hija no, porque el tema es que ella sabe que el crin a ella no le va a dar... bueno, tejería porque se va a acordar de la mamá cuando yo no esté, pero la solvencia económica que le da su carrera a lo que le da el crin, no. De repente para relajarse, porque uno se pierde con el crin ahí teje, como terapia.

¹² Visto desde la perspectiva que plantea Katya Mandoki, de un estado de *prendamiento* (Mandoki, 2008: 69), el cual se puede asociar también al concepto de Chantal Maillard, de *cumplimiento* (Lira, 2003: 162). Ver introducción teórica en este mismo trabajo.

—¿Usted se relaja tejiendo también?

—Si po' mija, yo pasaría todo el día tejiendo, no haría nada en la casa, sí, me gusta. Y que se las compren a uno, aparte de disfrutar haciéndolo.

En el caso de María de los Ángeles, ella valora la faceta económica de la actividad de tejer, cuando menciona que se relaja tejiendo y que, además, esto significa la solvencia económica del hogar:

—Usted me comentaba que se relaja...

—El relajo a uno la hace ganar plata (ríe)

Se podría entender que ella asocia el trabajo hecho con gusto, con paz, con alegría, al éxito económico, nuevamente en ese círculo que notamos antes entre los diferentes aspectos de la vida, a través de la incorporación de una concentración que es relajación, pero también es destreza y presencia total en lo que se hace.

Irmita es quien desarrolla la idea con mayor profundidad cuando se le pregunta qué significa para ella el arte del crin y es quien plantea de forma más explícita una idea de estar presente:

—¿Qué significa para usted el tejido en crin?

—Mire me distrae, me relajo, y estoy pensando lo que estoy haciendo, pensando cómo es la figurita y me relajo mucho, me olvido de todo, solo estoy pendiente de lo que estoy haciendo.

Tal descripción de cómo se siente al ejecutar su obra, lleva a pensar en un estado parecido al de meditación donde hay una actitud de ser-estar, aquí-ahora, una presencia absoluta, de manera tal que Irmita incluso comenta que haría eso todo el día si pudiese. Este es el estado al cual Chantal Maillard llama de *cumplimiento*, mientras Katya Mandoki le llama de *prendamiento*, ambas refiriéndose a lo mismo.

Esta capacidad de conectarse con el objeto y de gozar la realización, se entrelaza directamente con una experiencia de la naturaleza que mantienen estas mujeres rarinas, y que lleva a una actitud contemplativa. A su vez, esta última conlleva a un estado de vacío, aspecto en el que se profundiza en el siguiente punto.

1.2. Estado de vacuidad: espontaneidad, sencillez, actitud contemplativa y des-realizadora, relación con el Universo

La vida de Rari tiene características especiales dadas por la geografía de la zona, pues al ser un pueblo aislado conformado por una calle en dirección a la cordillera, lo que unido a la relación íntima de sus habitantes con la tierra y la dependencia de la vida con lo que la tierra entrega, genera una relación particular.

Podemos recordar las teorías orientales que conectan *cultivo* y *culto*, las asociaciones que se pueden establecer entre las condiciones geográficas, los estilos de vida y la actividad artesanal, es decir, vemos que las características agrícolas otorgan un modo de vida particular, donde hay una noción del tiempo que transcurre de un modo más lento y conectado con los ciclos de la naturaleza, todo esto alimenta en sus habitantes una capacidad contemplativa y de gozo. Esto a su vez despierta en las artesanas la inspiración que se traduce en creatividad.



Fig.12 Entrada a Rari.

Es así como al entrar a Rari se experimenta el silencio, primera muestra de esta vida calmada, serena, solitaria, que luego, al conocer a las artesanas, se confirma. Pasan los días de modo sencillo, en torno a alimentar los animales, realizar las tareas de la casa y dedicar el tiempo restante al tejido. En realidad, este último es la prioridad para ellas, no solo porque implica un ingreso económico para las familias, sino también porque es

una actividad lúdica, creativa que articula las redes de la vida social y la estructura familiar, ya que en ocasiones se teje en forma grupal, entre parientes y vecinas, del mismo modo como se da la enseñanza misma del tejido.



Fig.13 Sala de ventas de Irmita

Es para entender el día a día de la vida de las artesanas, que en las entrevistas se tuvo presente la importancia de comprender como pasan su rutina diaria, la cual como ya se ha mencionado, se conforma en torno al tejido. Así lo relata Ana María:

—¿Cómo es su rutina diaria?

—La gran parte del día lo paso tejiendo, cumpliendo con mis pedidos, con los compromisos que tengo, pero aparte del tema de las aves, del día al día, de los pollos... mí día a día es tejer...

Irmita comenta con mayor detalle su rutina en la mañana, que es cuando se dedica a sus gatos, al jardín y a la casa, pero destinando algunos momentos entre una y otra cosa, al tejido. Sin embargo, es la tarde la que considera el periodo del día más productivo para la actividad del crin, porque puede dedicar varias horas seguidas a ello:

—¿Cuál es su rutina diaria?

—Mire en la mañana me levanto, como ocho y media más o menos, después voy a darle comida a los gatos, tengo tres gatitos, y desayuno como a las nueve, pero antes del

desayuno, voy pa' dentro y riego con manguera unas flores, ya después tomo mi desayuno, me voy al dormitorio, hago el aseo en el baño, tiendo mi cama y me pongo a tejer el rato que estoy desocupada, pero aquí hay que rociar afuera, barrer para allá (indicando el corredor), así que hay días que las a once y media termino.

—¿En la tarde teje más?

—Claro, si po' porque tengo toda la tarde para tejer...

María de los Ángeles también indica que el tejido es el pilar fundamental de su día a día, mencionando, por otra parte, que tiene un lugar especial para esta actividad, lo que va asociado a un modo determinado de organizar el material y de disponer los objetos. También se observa en Ana María, que la mañana está repartida entre las labores domésticas y el crin, en cambio la tarde es el momento en que se dedica por entero al tejido:

—¿Cómo pasa sus días? ¿Cómo es su rutina?

—(Ríe) De la mañana a la noche... me levanto, pongo la tetera y me pongo a barrer parte de los patios, ya después vengo a tomar el desayuno y me organizo (...) y después de almuerzo me voy de entero al tejido, ese es mi lugar de trabajo (ríe) (Indicando el lugar donde teje y dispone sus materiales).

Las artesanas que entrevistamos son mujeres sencillas, marcadamente risueñas, simples y un poco solitarias. Pasan los días tejiendo en absoluto silencio y soledad, sin otra pretensión que lograr una bella y bien lograda figura que les engrandezca el corazón por un momento, para luego dejarla ir con algún pasajero. Destaca su actitud contemplativa la cual nutre su capacidad creadora, son permeables a los cambios de sus flores y plantas y a cómo se relacionan los animales, contando con detalle alguna que otra anécdota en torno a esto. Así lo relata extensamente Ana María:

—Ahora yo escuchando los pajaritos pensaba... ¿El ambiente de Rari le ayuda más a tejer que en Santiago?

—Sí pues hija, ¡no 'es que aquí es muy rico! Sabe que un puro día hemos tomado desayuno acá dentro, un día que hubo mucha neblina. Nosotros tomamos desayuno ahí (indicando el corredor), sabe que nos da tanta risa, ahora que uno está acá descubre cosas, por ejemplo, el otro día el gallo empieza como a llamar a la gallina, empieza de una forma distinta a cacarear, y llegan las gallinas corriendo y el gallo la pisa, sabe que nos daba tanta risa (ríe) porque no nos habíamos dado cuenta de ese detalle. Después un día los pollos y las gallinas de repente quedaron así como...un dos tres momia es, y yo dije "oye qué pasó", y "anda el peuco" dice mi marido, y los animalitos se ponen así como para que

el pouco los mimetice, los pescan si los ven moverse y así hemos descubierto varias cosas que no teníamos idea. Fíjese que, por ejemplo, que cuando recién cortan el pasto, ahora ya no se ve, los tiuques se forman de tal manera, así enfrentándose, y yo los quedo mirando “oye pero mira, mira los pájaros” y como que conversan los de la corrida del al frente con los de acá y mirándose, de repente hay dos que salen y abren las alas y se van y la tía me dice: “si son casamientos” claro, sabe que a mí me da mucha risa la historia de los pájaros. Igual que tengo pollos de distintos portes y hay unos de este porte (indica) y de repente se ponen a pelear, que es divertido, con el cuello bien estirado y toda esa cuestión nos llama la atención y nos da mucha risa, disfrutamos harto nosotros acá.

—Le rinde más el tiempo para tejer...

—Sí más relajada pues hija, uno pasa más contenta aquí (Ríe)

Relajadas y contentas son ideas que aparecen continuamente. Y ese gozo se construye a través de la experiencia del contacto con la naturaleza, con los animales y plantas, en una continua impresión sensorial no exenta de asombro. De allí es que se va construyendo el imaginario que permite la conformación de sus propias creaciones y el ambiente necesario para conectarse con el objeto que están creando, facilitando la atención de las artesanas y el placer en la realización misma del tejido. Es la conjunción de todos estos elementos la que permite una experiencia estética en sí, que alimenta y nutre la creación misma.



Fig.14 El corredor de Ana María, su lugar favorito para tejer.

Existe otro aspecto que tiene que ver con la espontaneidad, que está también presente en esta actividad. Esto se refleja especialmente en las respuestas relativas a la combinación de colores, que atribuyen a la intuición y la imaginación. Irmita se refiere en los siguientes términos a esta experiencia:

—*¿Cómo combina los colores, lo decide antes o cuando va tejiendo?*

—*Cuando voy tejiendo, ahí veo que color ponerle.*

María de los Ángeles añade que ella tiene algunos patrones ya en la mente que sabe que funcionan y se ven bien, pero que de todas maneras el acto de combinar fluye espontáneamente en el momento en que se está tejiendo:

—*¿Cómo realiza las combinaciones de colores?*

—*Esa es la imaginación de cada artesana no más po'.*

—*¿Va fluyendo en el momento o lo premedita antes?*

—*No, yo creo que uno urde algo y si tiene que ir poniéndole colores ahí uno va poniéndole en el momento, claro que sí hay algunos patrones que uno los tiene aquí ya (indicando la cabeza).*



Fig. 15 Combinación de colores María de los Ángeles



Fig. 16 Combinación de colores de Irmita

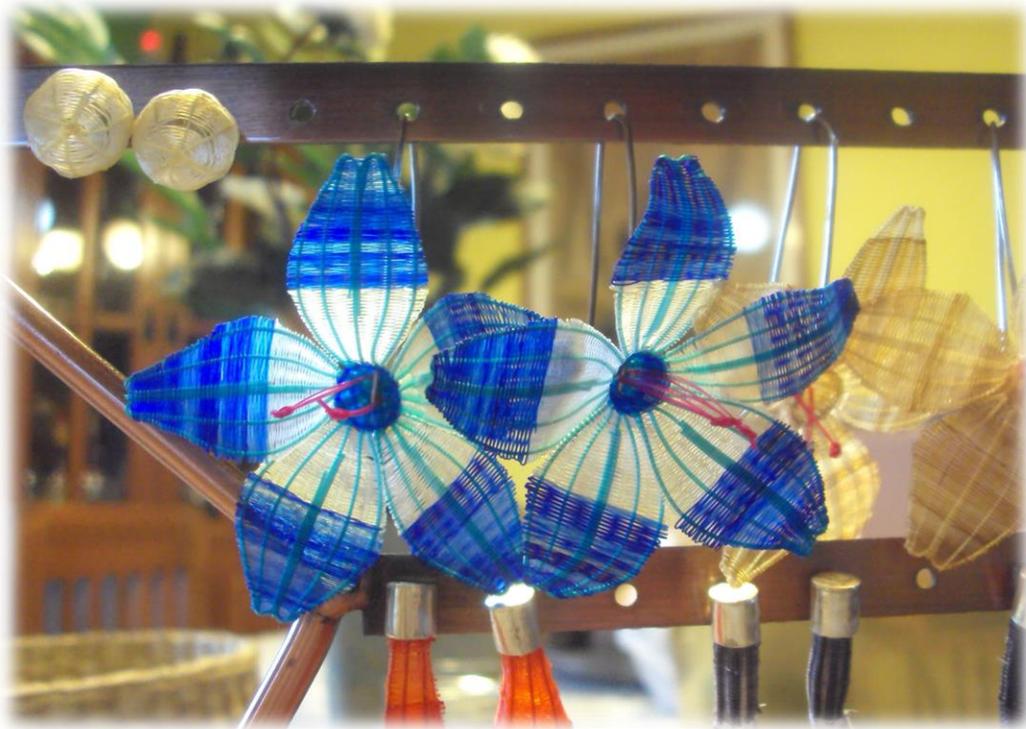


Fig. 17 Combinación de colores Ana María

Podemos observar en las imágenes, ejemplos de combinaciones de colores de cada una de las entrevistadas, las fotografías elegidas sintetizan en cierto modo, aquello que las caracteriza a la hora de combinar los colores: María de los Ángeles utiliza el tono natural negro en la mayoría de sus creaciones, realizando marcados contrastes con colores fuertes o pasteles, como también utiliza el negro a modo de ribete. En sus creaciones religiosas tiende a utilizar las crines en tonos naturales: miel, café, negro. Ana María, por su parte, combina colores pasteles con tonos fuertes, al igual que utiliza mucho las crines que quedan teñidas en algunas partes más oscuras y otras más claras, otorgando a sus creaciones que siempre son muy prolijas, algo más de soltura. Irma, combina un fuerte tradicionalismo referido a las figuras con una actitud innovadora a la hora de combinar colores, utilizando tonos vivos al igual que tonos naturales, combinando variados colores en una misma creación.

Es acá donde encontramos lo que podríamos nombrar como una “actitud des-realizadora”, donde ellas se compenetran junto al crin, entrelazándose en el urdimbre, en un acto que a su vez fluye sobre sí mismo. Al tener internalizada profundamente la habilidad del tejido, es que las artesanas se convierten en puro vehículo, dejando que la obra actúe sobre ellas. Es así como también combinan los colores, dejándose llevar por lo que les dicta su imaginación en el mismo acto del tejido.



Fig. 18 Los colores de los crines de Irmita están presentes en su jardín

Se puede observar cómo el pilar de todas las características mencionadas, es que tienen una estrecha y nutrida relación con el entorno. El vínculo de dependencia con la tierra, a través de la actividad agrícola, genera una actitud de agradecimiento con ésta, y una conciencia de esta dependencia. Además, es necesario tener en cuenta, que un ser consciente de su entorno es alguien que tiene como instrumento clave su propio cuerpo que percibe, es decir, es un ser profundamente estético, permeable y abierto a lo que el entorno genera en él. Como es posible recordar, este es el punto de vista que plantea Fidel Sepúlveda, cuando propone que una actitud estética pasa por una “auto validación de los sentidos”. Se profundizará en este tema a continuación.

1.3. Actitud estética: un ser humano que siente y trasciende

Buscando entender el quehacer del tejido en crin y a las personas que lo realizan, se tomará como referencia el concepto de “auto validación de los sentidos” que propone Fidel Sepúlveda (2010, 168), condición *sine qua non* para un hombre permeado por la riqueza de información que el entorno le entrega, que le permite dar sentido a todas y cada una de las actividades que realiza, estableciendo una conexión intrínseca con ellas. Sería, según el profesor Sepúlveda, este enjambre de conexiones, lo que permite a este ser humano trascender en lo que hace y por esto es que se puede hablar de un arte-vida, donde la vida del hombre se sintoniza con la del entorno y “juntas modulan un programa” (Sepúlveda: 2010, 167). Así, si cualquier actividad de la vida de este hombre sensible tiene sentido para él, también tiene la capacidad de convertirse en arte, como el arado del campo o la actividad de cocinar. De este modo, ¿cómo no poder extrapolar este concepto al caso particular que aquí estudiamos, donde son las mujeres tejedoras quienes coinciden en lo esencial con este “hombre” estético propuesto por Sepúlveda, trascendiendo en su cestería toda la conexión que establecen con sus plantas y animales, con sus familias, sus casas y su propio interior? En estas circunstancias, es fácil asimilar a estas mujeres raras con ese hombre genérico que es capaz de convertir en arte a la vida misma.

En este punto conviene ahondar un poco en la actividad en sí misma más que en el objeto finalizado, puesto que la propia actividad del tejido les proporciona a sus ejecutoras la satisfacción de múltiples aspectos que se interrelacionan y potencian, ligándose desde la satisfacción de las necesidades más materiales y económicas, a las que solemos entender como menos materiales, sean psicológicas, estéticas o incluso, espirituales-religiosas, en el sentido de *religare*. Hay mucho de esta potenciación vital a partir de la actividad del tejido del crin, que se puede percibir a través de las entrevistas. Ana María, por ejemplo, resume qué significa el crin para ella:

—¿Qué significa para usted el tejido en crin?

—En este momento es mi vida (...)

También lo relata así María de los Ángeles:

—*¿Qué significa para usted el tejido en crin? ¿Cuál es la importancia que tiene para su vida?*

—*Bueno es parte del quehacer, es parte de la vida de la artesana el tejer el crin pues señorita, así que para mí es un pilar fundamental de la vida, la artesanía y el crin.*

Vemos cómo la actividad del tejido es capaz de satisfacer necesidades diferentes, pero, además, se convierte simbólicamente quizás, en un punto de condensación de la vida misma de las artesanas y de todos sus quehaceres.

Por otra parte, cabe observar que las artesanas del crin, a través de su participación en una actividad que heredaron de sus madres y sabiendo que sus vecinas también participan de la misma herencia, se sienten identificadas con su pueblo, produciéndose un sentido vivo de comunidad. De este modo, se puede colegir que hay en estas artesanas una sensación de cierta completitud relacionada con la satisfacción de sus necesidades subjetivas materializadas sobre todo en el desarrollo de la creatividad, producida en ese encuentro silencioso y presencial con un micro mundo donde se cruzan la atención al entorno y a las propias obras, potenciado por la satisfacción proporcionada por el sentido de pertenencia comunitario.

La creatividad, que requiere también de la madurez sensible de las creadoras, es un requisito fundamental para que ellas sean reconocidas como maestras por su comunidad, y es con este bagaje que van formando nuevas figuras y modos de hacer. Considerando la importancia que tiene lo anterior para la presente investigación, se les realiza la pregunta acerca de cómo se despierta en las entrevistadas el interés por crear nuevos objetos. Ana María plantea que la creatividad se despertó en ella en cuanto aprendió a tejer:

—*Cuando ya aprende... ¿nunca más se les olvida?*

—*No hija, sabes tú que el hecho de aprender a ti te va dando el bichito de ir inventando, de ir creando, de hacer cosas con el crin.*

Del conocimiento del cómo hacer y de la práctica de ejercitarlo, es que surgiría entonces una energía interna, una pasión por crear cosas nuevas.

María de los Ángeles vincula la creatividad con la calidad del trabajo, considerándola el incentivo principal de su quehacer:

—*¿Qué incentiva su trabajo?*

—El que cada día me resulte más bonito o mejor, o si me llega el chip de inventar alguna cosa que me salga bien...

Aquí estamos en presencia de ese ser sensible, estético, capaz de percibir la información del entorno y crear mecanismos de vida conectados con él, alguien que respeta el medio que le rodea, un ser humano en el que las distintas áreas de su vida están conectadas entre sí, sin disociación. Las artesanas del crin realizan las labores del hogar para dedicarse al tejido, que heredaron de su círculo familiar, que alimentan a través de la creatividad, observando las gallinas y pájaros que viven en sus patios y que en la mañana alimentaron, en las tardes enseñan a sus hijas, y así el día a día tiene sentido, todas las actividades están relacionadas, dependiendo y alimentándose entre sí.

1.4. Satisfacción de la subjetividad: el artista se instaure a través de su creación

Como se ha mencionado, uno de los requisitos para que una artesana sea percibida como tal, es que debe crear nuevas figuras, permitiendo también, a través de esta facultad de innovar, que se distingan entre ellas, formándose algunas jerarquías de acuerdo con el reconocimiento social del mérito de cada creación. La creatividad constituye así un pilar fundamental para cada artesana, aportándole identidad individual, una variación dentro del aprendizaje del arte aprendido de manera tradicional. Es el espacio donde ella puede expresar aspectos propios de su subjetividad, de sus intereses, aquello que la complace realizar. Es por eso que en las entrevistas cada una de ellas se detiene en aquellos objetos que ha creado y que la enorgullecen, algunos porque son parte de proyectos que han tenido algún reconocimiento externo, y otros por otro tipo de valoraciones personales, sentimentales o técnicas, que conforman un bagaje de objetos especiales que sienten que las distinguen.

Así lo plantea Irmita, quien tiene preferencia por hacer figuras de insectos, pero además creó una combinación particular en el modo de tejer una mariposa, una innovación sobre una de las más tradicionales figuras de Rari, consistente en teñir el urdimbre para que contraste y sobresalga como nervaduras, frente al blanco del resto de los hilos, tal como se puede observar en la foto adjunta:



Fig. 19 Mariposa de Irmita, urdiembre de ixtle teñido y crin blanco.

—Sí, esa yo no la he visto en otros lados...

—Nadie más ha hecho, pero si las ven, la tejen igual, una señora iba a España, me compró una tiritita que eran diez de distintos colores, y dijo ella que eran transparentes.

—¿Le enorgullece esa figurita?

—Sí, claro.

Ana María también sugiere la idea de que la creatividad es un pilar fundamental de la actividad de tejer el crin y su motivación principal:

—¿Qué incentiva su trabajo?

—Crear todos los días (...) Y todos los días uno está inventando, por ejemplo, uno está tejiendo, ¿y si lo hiciera para el otro lado?... ¿si le cambio el color?...

—¿Qué figuras ha inventado que la hagan sentir orgullosa?

—La que yo saqué fue la mariposa fileteada...

La mariposa fileteada se ha popularizado entre las tejedoras y ya varias la realizan, así

es como una figura se va masificando dentro de lo que las artesanas realizan y terminan constituyendo, con el pasar de los años, el acervo tradicional de la iconografía del tejido en crin. Aunque Ana María se caracteriza también por la realización de unos pequeños canastitos de flores que entrega para la venta en el *Centro Cultural Palacio de la Moneda*.



Fig. 20 Prendedor de Ana María.

Se puede decir que María de los Ángeles, destaca por su capacidad creativa, ella ha realizado dos proyectos FONDART y son estos los que conforman parte de sus grandes logros creativos que la enorgullecen:

—¿Tiene figuras nuevas que se sienta orgullosa y que considere que sea un gran trabajo suyo?

—Sí (sonríe), los proyectos que yo he hecho, el vía crucis, el rescate de las tradiciones y las técnicas del otro proyecto que también hice, entonces son figuras que son únicas, son piezas únicas.

Creación de piezas únicas, hacer algo propio, original, pero rescatando las tradiciones. Esta conjunción entre presente y pasado, entre sentirse parte de una tradición, de un colectivo y el afán de destacar como creadora, es bastante usual en las entrevistadas, pero especialmente en María de los Ángeles, que ha desarrollado la habilidad de participar en proyectos propiciados por las políticas culturales de los gobiernos, es decir, no es ajena a un modo alejado de la cultura tradicional de trabajo, y, sin embargo, su producto y su sentir, están llenos de su tradición.



Fig. 21 Figura del Vía Crucis de María de los Ángeles.

Otro aspecto de distinción entre las diferentes entrevistadas refiere a sus modos de tejer. Un observador foráneo, solamente necesita de algún tiempo de observación, para poder diferenciar los objetos de una u otra tejedora, y ellas también expresan que entre ellas distinguen “la mano” que está detrás de cada miniatura. Ana María tiene un modo de tejer bastante prolijo, apretado, y tiene una gran habilidad para realizar pequeñas figuras que requieren gran atención en los detalles. María de los Ángeles por otro lado, destaca por fabricar objetos de mayor tamaño que los comunes y que parecieran tener movimiento, tiene gran expresividad en la ejecución, juega con los contrastes de colores fuertes y el negro, y tiene gran variedad de figuras, aunque menciona que su preferencia son las imágenes religiosas. Irmita por otra parte, también destaca en su prolijidad, al igual que llama la atención cómo al usar los colores, se dan patrones presentes en su jardín. Menciona cómo le gusta hacer insectos, lagartijas, abejas, ratones, lo que se puede ligar con su especial dedicación al cuidado de sus flores y plantas. Señala asimismo cómo en su juventud realizaba mayor cantidad de nuevas figuras o *novedades*, como ella les llama a las nuevas creaciones:

—*¿Cuando era joven hacía más variedad?*

—*Más variedad porque tejía más por tejer, no pa’ se vendiera rápido ni na’, si...pero eran novedades.*

Aquí expresa el espíritu lúdico que la acompañaba con mayor intensidad en su juventud

y que va perdiendo no tanto porque ya no le interese jugar, sino por los problemas físicos que conlleva la edad.

Relata también cómo su madre hacía variedad de figuras nutriéndose también de las flores que observaba en su medio, comenta cómo ella dejó de tejer, lo que nos muestra cómo con el pasar de los años disminuye la productividad de una artesana en relación a su estadio más próspero, ya que se presentan dificultades como la disminución de la vista y la artritis. Es por esto que, llegando a la vejez, Irmita realiza aquellas figuras que le son más fáciles de hacer, que maneja y tiene tan internalizadas, que es capaz de realizar sin error, incluso sin ver bien.

Irmita retomando el tema de que con los años la capacidad de crear nuevas figuras decae, sí manifiesta la importancia de que una artesana debe crear nuevas figuras:

—¿Cree usted que una buena artesana tiene que hacer nuevas figuras?

—Yo digo que sí, actualmente inventan figuras las artesanas, pero son todas más jóvenes, yo ya no estoy pa' eso. Después uno teje por distraerse, yo me olvido de todo tejiendo.

María de los Ángeles por su parte desarrolla la misma idea, pero añadiéndole que no todas tienen esa capacidad creativa:

—¿Tiene que crear nuevas figuras o puede seguir haciendo las mismas de siempre?

—Para ser más completa tiene que crear, pero los dones no son para todos (ríe) hay algunas exclusividades.

Así como a Irmita su tendencia subjetiva —religiosa— la lleva a conectarse con las plantas y animalitos, y eso se refleja en su iconografía, en María de los Ángeles, una tendencia, también religiosa, pero más propiamente cristiana, la lleva a recoger el relato evangélico en diversas creaciones que está constantemente produciendo:

—Yo en eso me entretengo, haciendo figuras religiosas, me resultan más.

—¿Cuándo considera que un trabajo está bien hecho?

—Cuando uno ya lo ha hecho y lo ha observado y le queda así... el corazón grande, y eso uno lo va sintiendo cuando lo está haciendo. Cuando no resulta, y no quedo lindo es no, no más. Y uno a veces lo desarma y lo vuelve a desarmar, y no resulta po'.

En estas afirmaciones se transmite el placer que siente al ir creando estas figuras. Está impregnada en un espíritu lúdico que se puede observar a partir de la expresión “me entretengo”, pero este goce está íntimamente conectado con el sentido religioso que da

a su producción. Además, esa emoción no solamente la siente durante el proceso creativo, sino cuando lo termina, manifestando que: “...y le queda así... el corazón grande”. Con lo que, es posible observar un nuevo ámbito de satisfacción, esta vez, el que siente frente a la obra realizada, que no siempre se da. Una conexión ya no con los elementos externos e internos que participan en su inspiración, sino con el producto de ella, que fortalece su sensibilidad.

Resumiendo, es necesario establecer que para ejercer este oficio y ser reconocida como parte de las tejedoras tradicionales de Rari, hay requisitos fundamentales. No cualquiera que sepa tejer puede denominarse una artesana, quienes participan de la comunidad, entre ellas, las entrevistadas, tienen criterios formales de valoración que a veces varían un poco, dependiendo de cada sujeto, sin embargo, se puede decir que hay un acuerdo en cuanto a que existen dos condiciones indispensables, ineludibles para todas: el saber realizar el proceso completo —limpieza y teñido del material, tener la capacidad de comenzar del todo una pieza y terminarla— y saber crear nuevos objetos. Es a través de esta creatividad, que las artesanas como sujetos individuales, arraigando consigo la tradición familiar y comunitaria, son capaces de satisfacer intereses propios y crear sus propios proyectos.

1.5. El ego del creador

Si bien se menciona que las miniaturistas del crin destacan por una actitud sencilla y colaborativa, se puede decir también que existe un grado de competencia entre ellas, principalmente en relación con la creación de nuevas figuras y con la posibilidad de que sean copiadas. Es en este punto donde aparece la noción de una “autoría” en el objeto creado como innovación. También es cierto que no todas siguen estos parámetros de la misma manera: Irmita, la mayor, tiene una postura más conservadora en algunos aspectos, y, sin embargo, acepta la posibilidad de la copia como un hecho de la causa, es decir, no se preocupa realmente por si es o no imitada. Más aún, mira con buenos ojos el efecto de la copia, de ser vehículo de propagación de las figuras clásicas, poniendo como ejemplo a las populares brujitas que se encuentran en el acervo iconográfico de cualquier local de artesanía en Rari. Así lo plantea en la entrevista, cuando se le pregunta sobre su mariposa con crin blanco que ella creó:

—¿Qué opina de que la copien?

—No, porque como de todas maneras, mire las brujitas, como yo le he conversado, unas señoritas que fueron a Concepción hacen años (sic), trajeron una brujita de pañolenci, creo que es un género y ellas las hicieron, las primeras que la tejieron ellas, son de harta (sic) edad, las tejieron en crin pero después... ahora todas las artesanas saben hacer las brujitas.

Por su parte, Ana María destaca que cada artesana tiene un modo especial de tejer, e incluso comenta cómo entre ellas se conocen los trabajos de cada una, por lo que plantea que, aunque una figura sea copiada nunca quedará igual:

Entonces cuando uno inventa algo no importa que el otro lo copie porque no le va a quedar igual, nunca es igual. De hecho nosotros conocemos los trabajos cuando vamos a las ferias, éste es de ella, éste es de acá y así vamos separando cuando tenemos que volver para entregar y pagar.

En cambio, María de los Ángeles es más celosa con sus creaciones y manifiesta cómo le molesta ver que otras artesanas copian sus figuras:

—¿Qué opina usted cuando una artesana crea una figura y otra la copia?

—Tendría que preguntarle a esas otras artesanas...que yo me siento mal. Mire, yo hace muchos años inventé hacer los nacimientos en crin, las figuras principales, y algunas cositas extras, pero después era tan doloroso ver algunas figuras en las tarjetas de navidad, y con unos nombres de las artesanas que no se calentaron la cabeza como se la calentó uno inventando, entonces eso duele, eso duele y lo más lamentable que uno no tiene el apoyo ni la ayuda de nadie que le diga “mire señora así vamos a reconocer su creación”. Porque anduve investigando cómo lo tenía que hacer para poder tener algún derecho de autor en mi artesanía, y no se puede.

Es entonces María de los Ángeles quien tiene más internalizado el concepto de autoría intelectual y del esfuerzo personal que debe ser reconocido frente al mundo.

Y si bien Ana María menciona como cada una le da un toque personal al tejido, por lo cual uno nunca será igual que otro, comenta (fuera de grabación) que cuando una artesana gana un premio a la excelencia por un objeto, éste no puede ser copiado por otra. Pero parece más abierta a que realicen sus figuras, e incluso se ofrece a enseñar a hacer uno de sus clásicos canastitos que entrega en el Centro Cultural de la Moneda. De igual modo, ciertos premios o reconocimientos como el *Sello a la Excelencia* o figuras realizadas en el contexto de un proyecto FONDART les dan cierto poder de autoría, de manera que estas figuras se instalan como propias de determinada artesana y no de otra.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, se puede señalar que en la comunidad observada existe la presencia de una mirada más tradicional que encuentra su sentido fundamentalmente en lo comunitario y heredado, y una mirada más moderna, donde el objeto adquiere más importancia y el sujeto pasa a ser un autor. Un ejemplo paradigmático de ello es María de los Ángeles, quien se convierte en una especie de

bisagra entre ambas posturas, defendiendo, por una parte, su valor como autora, y por otra, disfrutando de todo el proceso.

1.6. Desapego con el trabajo finalizado

Basándonos principalmente en lo planteado por Chantal Maillard (1995), podemos identificar que, en un arte tradicional, el énfasis no está puesto en el objeto producido, sino que en el proceso de producción. Así se podría decir que el acento está puesto más en el hacer del sujeto, que en el ser del objeto.

Gracias a esta postura acerca de la preeminencia de la ejecución por sobre el objeto en sí, es que se produce la posibilidad del desapego. No se apropian de sus producciones, sino que las entregan a sus compradores con desprendimiento, aunque se trate una de sus creaciones mejor logradas. Da cuenta de ello el caso de María de los Ángeles, quien menciona su *Vía Crucis* —que se encuentra en la Parroquia de Panimávida— como un gran logro, pero no se interesa por saber el estado en que se encuentra en la actualidad, ni si será o no expuesto; lo que denota un desligamiento con el trabajo ya finalizado, aunque sí permanece en ella la satisfacción de haberlo realizado:

—¿El vía crucis dónde está?

—En la Parroquia de Panimávida.

—¿Está abierta la Parroquia?

—Sí, pero no está en exhibición.

—¿Para cuándo lo sacan? ¿Para Semana Santa?

—Ojalá (ríe).

Otro ejemplo de este desapego es que, aunque relatan con orgullo y detalle las figuras que sus madres y abuelas realizaban, no guardan ninguna de estas.

Nuevamente es María de los Ángeles quien está en una posición más ambigua, porque, aunque no guarda los objetos de su madre, ni se entera dónde están sus producciones más reconocidas, atesora alguna figura que para ella tiene un valor más trascendente:

—¿Hay algún tejido que guarde y no venda?

—No, los tengo todos ahí en la tienda, igual tengo algo exclusivo pero eso es exclusivo

—¿Lo tiene guardado?

—Sí, guardado.

—Y eso ¿cuándo lo saca o cuando lo muestra?

—No, no lo tengo para...es una pura...es o no es no más, o sea, va a ser o no va a ser, eso es...

—No sabe si lo va a guardar o lo va a sacar...

—Eso está... programado, no se puede decir programado, puede que sea programado, es una exclusividad para el Papa, y como él nos prometió que venía este año, yo como a mediados del año pasado me puse a hacerlo, y lo tengo terminado, y ahora cuando dicen que viene el próximo año, no sé qué voy a hacer con la figura (ríe) tendré que tenerla guardada no más.

—¿Eso a Usted le gustaría entregárselo a él?

—Eh... sí, sí. Que lo tome en sus manos sería una satisfacción para mí, eso sería todo (ríe).

Se muestra más reservada para entregar información en torno a esta figura, y prefiere no mostrarla. En una ocasión anterior también esta misma artesana se mostró hermética con una figura de San Sebastián pidiéndome que no la fotografiara. Eso demuestra el valor de lo sagrado, que siempre va asociado a al secreto, como si la mirada de los demás lo profanaran e incluso, pareciera que de eso no se puede hablar.

CONCLUSIONES

A través de esta investigación se ha podido observar que, desde el comienzo de la actividad, lo que se dio como norma fue la reproducción de objetos de la cotidianidad, como las teteras y juegos de té, con lo que a través del arte tradicional de estas mujeres este pueblo va revelando su mundo y mostrando a la vez, la capacidad de estas precursoras, de encontrar lo bello en lo cotidiano. Esto que en principio podría parecer banal, finalmente se manifiesta como una capacidad de apreciar y posicionar en tanto bello, aquello que se utiliza de forma diaria, reivindicando así la potencialidad de la estética en lo cotidiano, y de acercarse a experiencias significativas, fuera del ámbito del museo y las galerías.

En Rari se da una comunidad de artesanas que han hecho de su actividad tradicional de cestería en crin, un modo de vida, entremezclando arte y vida, tal como lo plantea Fidel Sepúlveda como aspiración humana. A través de las entrevistas y por medio de lo observado en las experiencias de visitas a Rari y de las mismas figuras, se puede ver que hay una real conexión entre el arte y la vida, que tiene alcances religiosos (en el sentido de *religare*). A la vez, el hecho de que el origen de la actividad se funde en una necesidad económica, no le quita validez a lo anterior: siempre se ha tejido por este motivo, pero siempre también se ha hecho a partir de un modo de vida tradicional y popular en el



que se inscribe el principio del juego. Es decir, esta actividad, y como lo manifiestan las entrevistadas, se hace por amor, por conexión y en un sentido lúdico, todas estas características no van opuestas al sentido económico, ya que como lo menciona Ticio Escobar, una de las características del arte tradicional es este aspecto referido a la capacidad de que los objetos simbólicos no pierdan funcionalidad, es decir, no hay una separación de lo estético de la función. Como se menciona, en el caso de este arte tradicional del crin, la manufactura estética que ellas crean es también la base de la economía del hogar de las artesanas.

Hay algunos aspectos que sí se oponen a este modo de vida y que están en eterna pugna con este arte tradicional, pero de modo menos frecuente: se atisban algunos casos donde existe esta amenaza a la tradición del crin cuando personas hacen transformaciones radicales para vender en un país capitalista y de características modernas, que está dado al juego de las imágenes a nivel contemporáneo. Así es como hay ideas que no vienen del núcleo mismo de Rari, como cuando se teje con cobre, no son ideas propias, sino más bien han aparecido por diseñadores ajenos a la comunidad que han hecho pedidos de este tipo y que así se han ido popularizando entre las artesanas, y es acá donde aparecen ciertas oposiciones que tienen que ver con las diferentes posturas que encontramos en relación a la innovación con nuevos materiales, ya que es este aspecto el que genera “conflicto”. Si bien la creación de nuevos objetos manteniendo la técnica tradicional es requisito para que una artesana adquiera tal estatus, no ocurre así con la integración de nuevos materiales como hilos de cobre, plata u otras alteraciones, lo cual en ocasiones es rechazado por algunas de ellas, quienes plantean que la tradición es con crin e ixtle. De todas formas, las artesanas conviven con esto y de alguna u otra manera lo comienzan a entender como parte del proceso, sabiendo que siempre se entenderá que el crin del caballo es la materia fundamental para que este arte de Rari sea “el arte del crin”. A pesar de toda esta dialéctica de oposiciones, sigue triunfando hasta el día de hoy, la visión más tradicional porque las tejedoras siguen teniendo este modo de vida y visión de mundo, se sigue educando de la misma manera, continúan creando en este ambiente y tienen una identificación como rarinas.

De esta manera, el arte rarino se constituye en arte latinoamericano tradicional que está bajo la influencia de lo moderno, lo indígena, lo campesino, de un modo de vida ligado a la tierra, a la naturaleza, por lo que es híbrido en sí mismo, una característica del arte latinoamericano popular, y que a la vez tiene un núcleo tradicional, que se va heredando, pero también tiene mucho de creativo: tradición y herencia se mezcla con creación e innovación, tal como lo plantea Ticio Escobar. Su planteamiento tiene que ver con que si las comunidades se apropian de nuevos mecanismos, herramientas e innovan en sus modos de hacer arte, es un proceso en que ellos eligen y mezclan según su apreciación y propias necesidades, no así cuando hay una imposición de parte de

agentes externos que irrumpen y plantean nuevas formas de hacer este arte, es decir, acá no estaría presente el agente de la apropiación, que es necesaria para que el arte continúe de forma genuina, aunque hayan cambios en él.

Se puede concluir que en Rari se da el desarrollo de este arte tradicional del crin, teniendo como pilar fundamental la enseñanza traspasada de modo generacional, que tiene ciertas características específicas de transmisión y una metodología que implica diversos pasos con un orden específico. De acá se derivan ciertas pautas de elaboración de un objeto que se traduce en la valoración de este, es decir un objeto debe tener ciertas características particulares para que sea considerado por la comunidad como bien logrado. También se observa una tradición en torno al proceso técnico que se constituye en factor clave para determinar el estatus de una artesana, al igual que su capacidad creativa para contribuir a la iconografía. De este modo, se observa que en Rari coexisten estas características propias de un arte tradicional, en convivencia con factores más propios de una sociedad moderna. Esto se observa, especialmente, en las apreciaciones que realizan las propias artesanas en torno a temas clave: la introducción de nuevos materiales en la confección de este arte, el tema de la autoría de una figura creada por alguna artesana, y la valoración de ciertos reconocimientos como el *Sello a la Excelencia* y los proyectos FONDART. Con esto nuevamente vemos la presencia de lo híbrido, al tener las propias artesanas la apreciación de que este tipo de reconocimientos por parte de los estamentos gubernamentales, les otorgan mayor valor a sus creaciones y así ellas lo han integrado en sus sistemas de ventas de forma voluntaria.

Otro aspecto a concluir, es que el entorno resulta clave para que este arte tenga las características que tiene. La población de Rari vive de cierto modo apartada, lo que genera una vida serena que gira en torno al cuidado del campo, los animales, y al tejido. A Rari es posible llegar únicamente entrando a Panimávida, de allí se desprende una calle larga hacia la cordillera, que comenzando un puente —el “Puente de Rari”— da inicio al pueblo. Estas características geográficas hacen que permanezca relativamente aislado, y que los habitantes vayan con poca frecuencia a los pueblos y ciudades más cercanas, aproximadamente una vez a la semana, y que en el resto del tiempo la vida se desarrolle en las casas y el campo. Este entorno, genera una vida contemplativa, vista bajo el prisma del *prendamiento* constante, durante los quehaceres diarios y principalmente en relación al tejido, que tal como lo manifiestan las entrevistadas: “el crin es la vida”.

En este sentido cabe una reflexión: ¿es debido al apartamiento de la localidad que se ha podido preservar el carácter tradicional de éste arte, o es su carácter comunitario y el hecho de que se sientan orgullosas de su trabajo, lo que inhibe búsquedas más modernas de vida, o más conectadas con la civilización? Acá se sigue tendiendo a vivir de un modo más tradicional que otros pueblos en similares situaciones geográficas, a

pesar de que ya van varias generaciones de procesos migratorios en busca de oportunidades de estudio y laborales, como también hay retornos, como el caso de la artesana entrevistada Ana María.

Podemos observar que no hay una ruptura en las distintas áreas de la vida: entre los quehaceres del hogar, la crianza de los hijos, el cuidado del campo, y esta actividad que les anima el día a día y las sustenta económicamente. Todos estos aspectos conforman un todo, una vida llena de sentido, donde un área de la vida conecta con la otra, un lineamiento común basado en esta tradición. Es esto lo que se pretende destacar y reivindicar un modo de vida donde está todo interconectado, donde existe un orgullo por la construcción de un arte que las identifica como artesanas y como comunidad, una satisfacción por el simple hecho de saber que la tradición puede continuar en las manos de sus descendientes. Son probablemente estas características, que la hace una comunidad feliz y plena, lo que se percibe al interactuar con sus habitantes, su cortesía, amabilidad y risa constante, la forma en como manifiestan el ser feliz con lo que hacen. Es por esto que esta tesis se apropia en gran medida de la perspectiva de Katya Mandoki, dando relevancia a la impronta de este “todo” que rodea a las mujeres que sostienen esta actividad. Uno de los aspectos de ese todo, refiere a las relaciones de género e intergeneracionales que se dan a partir de la observación y la acción, el traspaso de información, la colaboración, y otras relaciones que se ponen en juego cuando de tejer el crin se trata.

Hemos observado cómo este arte tradicional opera como elemento que da sentido y cohesión a la vida de este pueblo, y también cómo el entorno funciona como estímulo para nutrir el arte mismo. De este modo podemos concluir, que esta actividad constituye el eje en la vida de estas artesanas, en una continuidad de *prendamientos*, que podemos vislumbrar al entrar en la vida de ellas y en los relatos que realizan al mencionar que el crin para ellas es la vida entera: cómo manifiestan vivir en una sensación de relajación al momento de tejer, cómo nutren el imaginario a partir de lo observado en el entorno, también al descubrir cómo combinan los colores y ver que estos están presentes en sus jardines. Es decir, vemos a estas artesanas mantener una sensibilidad abierta a estas experiencias de *prendamiento* que otorga el medio que les rodea, y las experiencias que marcan su infancia motivando el aprendizaje inicial y el posterior desarrollo en relación a este arte tradicional.

Acá toma relevancia la idea de juego, ya que, a partir de estas experiencias primigenias lúdicas en torno al tejido, es que se determina su disposición posterior en el desarrollo de éste. Los colores de los crines, las figuras de pequeños insectos miniaturizados, tienen una fuerte impronta infantilizada, que a cualquier niño o niña llama la atención, dando una primera motivación para iniciarse en la actividad del tejido, que observan por lo demás, realizar a sus madres y abuelas. La actividad en torno al crin provee de solvencia económica a las familias, por ello las niñas que se inician, también se

relacionan con el aporte económico que significa el hecho de vender sus primeras figuras y recibir la respectiva ganancia económica.

Vale destacar que en ocasiones he percibido lo desconocido que es este arte tradicional. Los chilenos ajenos a la zona, algunas veces reconocen sus figuras, pero no están al tanto de la antigüedad de la tradición, de la técnica desplegada, de la historia acerca de las variaciones del material, ni del trabajo y la entrega que esta actividad requiere.

Por lo tanto, la labor de difusión y rescate de la tradición en su contexto, tiene una gran relevancia para la reivindicación y el resguardo de la diversidad cultural dentro de nuestro país. En este sentido he querido hacer un aporte a través de un anexo fotográfico que muestra las variaciones de motivos y materiales a través del tiempo, como una forma de apoyo documental para investigadores futuros y público interesado en nuestro patrimonio cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Dannemann, Manuel. *Artesanía Chilena*. Santiago, Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1975.
- Escobar, Ticio. *La Belleza de los Otros, Arte Indígena del Paraguay*. Paraguay: Asunción, 1993.
- Galilea, Pilar. *Rari, Artesanas del Crin*. Santiago, Chile: Editorial Contrapunto, 2008.
- Lira, Claudia. “La vida de los dioses, reflexiones en torno al pensamiento oriental”, *Aisthesis* n° 36, Santiago, Chile: Instituto de Estética PUC, 2003.
- Lago, Tomás. *Arte Popular Chileno*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- Maillard, Chantal. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Ediciones Akal, 1995.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1*. México DF, editorial: Siglo XXI, 2008.
- Olea, Paz. *Artesanía de Rari*. Linares, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1985.

- 
- Panikkar, Raimon. *Estética y religión. El discurso del cuerpo y los sentidos*. España: Er, Revista de filosofía documentos, editores: Vega, Amador. Rodríguez, Juan Antonio. Bouso, Raquel, 1988.
- Plath, Oreste. *Arte Popular y Artesanías de Chile*. Santiago, Chile: Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile, 1972.
- Puchi, Myriam. “La cestería de Rari y su aplicación pedagógica” Memoria de Prueba. Universidad Católica de Chile, 1961.
- Rebolledo, Loreto. *Artesanas de Rari, Tramas en Crin*. Santiago, Chile. CEDEM, Colección Artes y Oficios N° 2, 1991.
- San Martín, Slavia y Acevedo, Patricio. *Rari, las manos que vuelan*. Linares, Chile: AAGRAF Service, 1999.
- Sepúlveda, Fidel. *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2010.