

# Visión estética de la cerámica de Quinchamalí

LUIS GUZMAN MOLINA\*

## *INTRODUCCION*

Las culturas revelan su estructura profunda a través de documentos y monumentos. Los documentos son testigos. Los monumentos son testimonios. Los primeros son referenciales. Los segundos son experienciales. Una vertiente de la acción humana en donde el carácter de documento es asumido por el de monumento es la actividad artística. Esta objetiva el instinto estético inherente a la naturaleza humana en cualquier estado cultural en que haya desplegado su existencia.

La experiencia estética es connatural al hombre y se traduce en su comportamiento cotidiano que aspira a encarar el ritmo, la armonía y el sentido que se instituye en lo constitutivo del arte de vivir. Se traduce

\*Licenciado en Artes, Mención Pintura, de la Universidad de Concepción. Pedagogo en Artes Plásticas, Universidad de Chile. Ha ejercido la docencia en las Universidades de Chile y de Concepción y actualmente en la Universidad del Biobío, Sede Chillán. Ha recibido numerosos premios en exposiciones realizadas en diversas ciudades del país, Mención de Honor en el Salón Nacional Sur, 1982, Concepción y Segunda Medalla, acuarela, en el Salón Nacional de Bellas Artes, 1988. Ha presentado exposiciones individuales en Santiago, San Francisco (California), Brasilia, Caracas, Barcelona y Bruselas.

también en quehaceres concretos que buscan la concreción de este sentimiento de perfección y belleza en que consiste el arte.

Es posible asomarse a este quehacer siguiendo dos caminos: uno es el del arte docto de creación individual y que se postula en un arte acabado, perfecto, insuperable. Otro es el arte tradicional de "creación sucesiva y comunitaria"<sup>1</sup> que está permanentemente reformulando su programa desde la influencia remota e inminente de la tradición.

En este aspecto es válido auscultar el fenómeno cultural de la artesanía, por concretar, ejemplarmente esta creación artística "sucesiva y comunitaria", que hace cierto el planteamiento de que "el hombre proyecta su visión estética de una realidad en lo artístico"<sup>2</sup>.

En efecto, la artesanía tradicional proyecta la visión estética de una comunidad, si entendemos por visión estética el ver-sentir el mundo en experiencia, y el entorno internalizarlo y proyectarlo codificado, en formas, líneas y colores simbólicos. Visión estética en este sentido, involucra intuición, sentimiento, imaginación con los que se asume la existencia integral e integradoramente; y en donde lo intelectualista-conceptual no preside una cosmovisión sino que la integra como un factor más, adherente a la propuesta emergida desde las otras facultades. Visión estética, en consecuencia, se comprende mejor como arte-vida que como arte-objeto, y es aquí donde ocurre la paradoja aparente: la artesanía, la más 'objetual' de los quehaceres humanos, no es representativa del arte-objeto sino del arte-vida, lo más fluido e inasible. Sin embargo, en una artesanía que acoge las distintas especies de temporalidades con que "cambiando se mantiene" la tradición, sin duda que su carácter objetual es un significante de un significado complejo, indelimitable. Desde esta perspectiva semántica, la artesanía tradicional auténtica deja de ser sólo documento y pasa a ser un monumento, es testimonio vivo que encarna y hace patente el ver-sentir de una comunidad, pues cada una de sus formas lo está aconteciendo.

En una artesanía auténtica está la huella digital del artesano que la hizo, lo documenta y lo revela; pero además están las "continuidades y rupturas" de los modos de mirar, oír, aprehender, modelar, modular de incontables generaciones. Por eso es monumento y arte-vida. Trasciende a su época porque viene trascendiendo desde fuentes ancestrales y precisamente porque su forma de vida por sucesivas encarnaciones le imprimen el impulso vital del momento histórico en que se reencarna.

<sup>1</sup>Notas para una Estética del folclore, p. 17, *Aistesis*, 1983.

<sup>2</sup>Etnoestética: Un replanteamiento antropológico del Arte, p. 21, *Aistesis*, 1983.

Este prodigio de la imaginación simbólica que hace concurrir a las imágenes “cósmicas, oníricas y poéticas”<sup>3</sup> en tal forma que la compleja carga ideacional de una comunidad se traduzca en simples estructuras fundamentales reveladoras, lo vemos presente, por ejemplo, en la cerámica de Quinchamalí. Su permanencia y capacidad de innovación la hace susceptible de encarnar el sentido profundo de la artesanía como creación humana que objetiva la mediación entre el hombre y el mundo, entre la satisfacción de la necesidad material inmediata y la necesidad espiritual trascendente.

La artesanía traduce una filosofía de vida de una forma de cultura más amplia que es el folclore en sus diferentes manifestaciones. Estos “diversos códigos expresivos están entramados entre sí por una profunda relación que nace del comportamiento. Este cohesiona en unidad su variedad, de aquí es que se puede hablar del comportamiento folclórico como de un arte-vida”<sup>4</sup>.

En efecto, esta singular acción de vida, vivencialmente la hemos experimentado en el contacto frecuente con nuestro entorno rural. En virtud de esta experiencia comunitaria, observada, con naturalidad, nace una constelación de formas de arte identificatorias de una particular forma de vivir.

En Ñuble son numerosos los testimonios de actividad artística folclórica comunitaria<sup>5</sup>. Ello acontece en varios poblados del sector rural. Por mencionar a los más importantes o representativos, tenemos a Minas del Prado, centro de una dinámica producción textil en telar nativo; Coihueco, pueblo señalado por sus tallados en madera y joyas elaboradas con técnicas prehispánicas<sup>6</sup>; Ninhue, lugar en el que se confeccionan sombreros de paja de trigo; Liucura, localidad campesina por sus objetos artesanales en fibras naturales; y Quinchamalí, antigua comunidad alfarera.

En estos lugares de arraigada práctica folclórica, es en donde buscamos el material esencial de nuestro trabajo; en ellos hemos intentado obtener la razón objetiva de sus obras artísticas, del comportamiento de sus gentes y de las “ideas que les dicta su conciencia” como dice Isabel Aretz<sup>7</sup>.

Para iniciar nuestra búsqueda interpretativa y evaluativa, hemos tenido presente el aporte de dos disciplinas: La Folclorología y la Etnoestética<sup>8</sup>. La

<sup>3</sup>Notas para una Estética del folclore p. 17 *Aistesis*, 1983.

<sup>4</sup>Notas para una Estética del folclore p. 15 *Aistesis*, 1983.

<sup>5</sup>Oficios Artesanales de Ñuble. Seminario de título Pedagogía en Artes Plásticas, 1981.

<sup>6</sup>*Artesanía folclórica de Venezuela*, p. 8, Edic. Montravila. 1979.

<sup>7</sup>*Qué es el folclore*. I. Aretz. Cuadernos. 1972. Caracas.

<sup>8</sup>*Etnoestética*. M.E. Grebe, 1983.

primera nos ha proporcionado los antecedentes de la cultura oral tradicional; y la segunda nos permite estudiar el arte en el contexto de cualquier cultura y su aplicación flexible a cualquier estrato o especie de arte.

### *QUINCHAMALI, UNA ALDEA RURAL Y ALFARERA*

Es un poblado típicamente campesino que aparece como el grupo humano de artistas populares más fortalecidamente cohesionado en una activa, genuina y permanente producción en el contexto de Arte Folclórico Chileno.

Es en esta línea de desarrollo sociocultural que la población humana de Quinchamalí merece distinguirse selectivamente de otras comunidades folclóricas, pues la práctica y cultivo de ancestrales actividades y costumbres han sido asimilados por el grupo y satisfacen sin duda necesidades materiales y espirituales.

La producción alfarera en esta aldea es de antigua data y es eminentemente femenina; obedece al hábito de labor doméstica aborígen, y su transmisión ha ocurrido sin cambios sustanciales en formas y procesos de ejecución, lo cual deja en evidencias su grado de folclorización y su categoría de objeto de arte-vida.

Si examinamos el atractivo de estas cerámicas, en su significado antropológico cultural, comprobamos que el alcance de sus valores plásticos reside en su concepción simple y esquemática, pero de una profunda e instintiva matriz estructural.

Efectivamente, al observar estas piezas y en especial las zoomorfas, advertimos que su esquema tiene como asidero una sólida y perfecta inclinación hacia formas como el huevo, la esfera, etc.; y para concebir estas formas evocadoras de la naturaleza, hacen uso de la geometría con una sutil y paradójica ausencia de "preceptos estéticos, para llevar a cabo sus modelados, en la humildad con que tratan la greda, usándola del mismo modo para hacer una olla o un jarrón"<sup>9</sup>, según las leyes más vetustas y arcaicas de la cerámica.

Por otra parte, su acción es lúdica, pues ellas no creen estar realizando un trabajo artístico. Sus soluciones de oficio no sólo son de un audaz practicismo, cuando agregan una tercera pata para darles estabilidad a sus pavos o gallinas (de manera que puedan conservar el equilibrio, pues con dos

<sup>9</sup>Quinchamalí, Tomás Lago, Instituto de Extensión. U. de Chile, 1956.

extremidades simplemente se caerían) sino que, además, la natural y espontánea predisposición creativa les permite a estas alfareras ejecutar desde el instinto estructuras morfológicas de acierto indiscutible. Se basan en la construcción de formas puras e inalterables que no sólo tienen vigencia en la inspiración empírica sino que han sido fundamentales para los enunciados estéticos de Cézanne, o coincidentes con el principio o *leitmotiv*, de artistas como Hans Arp, Bárbara Hepworth o C. Brangusi<sup>9a</sup>.

## HISTORIA Y GEOGRAFIA DE QUINCHAMALI

El nombre de Quinchamalí deriva de un arbusto o hierba santalácea muy vulneraria, es decir, muy apropiada para sanar heridas, según la medicina tradicional y nativa.

Su nombre científico es *Quinchamalí Un Maju*<sup>10</sup>.

La historia de este lugar es única y data de tiempos precoloniales, como se verá a continuación.

Para verificar el significado y presencia del lugar, hemos seleccionado un trozo de *La Araucana*, la célebre obra épica de Ercilla, quien en el Canto XII, dice:

“Justo a donde con recio movimiento  
baja de un monte Itata caudaloso  
atravesando aquel umbroso asiento  
con sesgo curvo grave y espacioso,  
los árboles provocan a contento  
el viento sopla allí más amoroso  
burlando con las tiernas florecillas  
rojas, azules, blancas y amarillas.  
Siete leguas de Penco justamente  
está esta deleitosa y fértil tierra  
abundante, capaz y suficiente  
para poder sufrir gente de guerra.  
Tiene cerca a la banda del oriente,  
la gran cordillera y alta sierra  
de donde el raudito Itata apresurado  
baja a dar su tributo al mar salado.”

<sup>9a</sup>*Modeología y Arte Moderno*. Edit. Omega, Barcelona, 1955.

<sup>10</sup>Quinchamalí. Instituto de Extensión. Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1956.

En las referencias históricas, la crónica nos relata lo siguiente:

“El gobernador de esa época, con el propósito de pacificar el Reino de Chile, fundó muchas ciudades y fuertes al sur del río Maule.

Para defender y asegurar la ciudad de Chillán, fundada el 26 de junio de 1580 por don Martín Ruiz de Gamboa, hizo construir tres fuertes entre los años 1601 y 1602.

Fueron estos fuertes, por orden cronológico, los de San Pedro de Ñuble, de Quinchamalí y de Santa Ana de Itata.

El fuerte de Quinchamalí lo construyó en las juntas del río Itata con el río Ñuble”.

Como se ve, Quinchamalí hacía su aparición entre los lugares y fuertes coloniales del reino de Chile a principios del siglo xvii.

Medio siglo de duración tuvo el fuerte de Quinchamalí en su oficio de centinela de Chillán, en la guerra contra los araucanos.

En los años siguientes su existencia permaneció tranquila e inalterable como cualquier poblado rural, e incluso a la gesta independentista de 1810 fue ajeno, pues los acontecimientos bélicos de la misma ocurrieron lejos de su emplazamiento.

#### *LECTURA ESTETICA EN EL ANALISIS DEL PROCESO CREATIVO EN LA ALFARERIA DE QUINCHAMALI*

El proceso creativo presente en la elaboración alfarera de Quinchamalí nos suscita algunas observaciones claves para precisar su psicogénesis artística. En primer término, las figuras alfareras obedecen al principio de motivación ideativa desde el cual se origina una forma plástica y sus variantes. En segundo término, debemos estudiarlo según la tendencia del arte actual que lo considera como “expresión de ideas que se encarnan en la forma, de manera que el lazo entre forma e idea excluye el azar como constituyente básico y principal de la obra”<sup>11</sup>.

La expresión, por lo tanto, depende de los elementos figurados en la obra, los que se organizan, convertidos por la voluntad del artista, en un lenguaje sígnico. Al hablar de lenguaje sígnico nos estamos refiriendo a los significados visuales y formales objetivados en elementos plásticos determinantes de las formas estructuradas, y de la decoración incisa o superpuesta de la figura cerámica.

<sup>11</sup>Simbolismo de la Alfarería Mapuche, p. 13.

En la representación plástica, "el signo es un medio o instrumento que por su naturaleza implica el conocimiento de algo debido a un nexo que los une. Ese nexo puede efectuarse a nivel de apariencias formales o puede ser producto de un acuerdo entre quienes hacen uso del signo"<sup>12</sup>.

En el caso específico de la alfarera el signo es una "especie de reconocimiento y a la vez manifiesta algo, cosa, idea sentimiento, etc.". Por ejemplo, un signo natural ya codificado, presente en la alfarería de Quinchamalí, es la forma geométrica pura de huevos, esferas o cilindros, que forman la base estructural de las figuras construidas de todos los objetos cerámicos, sean éstos zoomorfos o utilitarios. Observamos las bases ovoidales en chivos, yuntas, chanchos, o bien las formas globulares, en guitarreras, fuentes, cántaros o tinajas.

Se deduce por lo tanto que el signo, a través de este ejemplo, se convierte en patrón constructivo de formas esenciales. Del mismo modo, el uso que las alfareras hacen de la decoración de las piezas de dibujos lineales representativos de formas vegetales, pues siempre las figuras que se contrastarían blancas sobre el negro serán ramas, esquemas florales, gavillas, guirnaldas, etcétera.

Desde esta perspectiva, entonces, interpretamos la presencia de signos en el lenguaje alfarero de Quinchamalí y esta designación luego la verificamos en la entrevista que le hacemos a algunas alfareras, con el propósito de aproximarnos al concepto estético-empírico que les induce a crear estas piezas cerámicas.

## RESULTADOS DE LAS ENTREVISTAS

1. Al preguntarles por qué hacen las piezas, varias loceras respondieron que, en primer lugar, porque les agrada trabajar con las gredas; luego "porque podemos hacer las formas que nosotras conocemos en las aves, peces, ranas o los monos de figuras humanas que viven junto a nosotras".

2. Otra razón es que les permite un ingreso para ayudar al marido a sostener la casa. En este punto, veladamente queda en evidencia que el dinero obtenido por la venta de sus piezas les sirve para vivir, pues lo que el marido obtiene en su trabajo prácticamente no llega al hogar, ya que él comúnmente lo gasta fuera de él. Se deduce por lo tanto que la generación de este ingreso refleja un mecanismo de autodefensa de la mujer y de sus hijos.

<sup>12</sup>*Tratado de Semiótica General*, Humberto Eco, p. 366, 1977, Barcelona.

De esta manera, nos parece un ejemplo del arte vivir, que equilibra la necesidad pragmática y la necesidad estética, es decir, se crea un área de autonomía femenina sin lesionar la relación de pareja, integrándose en esta actitud la condición de dueña de casa con la de proveedora del hogar.

3. En otras se patentiza la inquietud al señalar que “ellas pueden hacer otra cosa, pero cuando las mandan a hacer”. Esto significa que los encargos pueden ocasionar graves perturbaciones en las constantes tradicionales de la forma (las excepciones afortunadamente son escasas).

Al formularles la pregunta acerca de si hacen lo que ven, lo que les divierte, lo que les admira, nos responden lo siguiente:

“Los animalitos del lugar sirven para modelarlos. Por eso hacemos los que están en la casa primero: chanchos, chivos, pavos, etcétera.

Cuando salimos a alguna parte de visita, sobre todo los días domingos, ‘vemos hombres borrachos’ o ‘curados’ afirmados en sus caballos orinando”. Estas escenas también son cogidas por la imaginación festiva de las loceras. De estas respuestas nos parece legítimo inferir que su creatividad se nutre no sólo de su entorno doméstico inmediato, sino de un área ambiental más amplia y compleja: el “arte-vida de la comunidad”<sup>13</sup>, que no es otra cosa que la coherencia armónica del individuo y su entorno, es decir, con la naturaleza y su prójimo.

4. ¿Por qué les ponen tres patas a los chanchos o pavos? La contestación es: “si le ponemos a un chanco cuatro patas quedan bien, pero aparecen muchas; en cambio si le ponemos tres aparece más ‘afirmadito’”. El mismo ejemplo nos describen en el caso del pavo: “si le pusiéramos dos patas se caería con facilidad; en cambio con tres ‘queda más firme’”. De esta manera se ejerce la libertad creadora. La transfiguración estética como proceso de “apropiación y desapropiación”<sup>14</sup> determinado por la anatomía del objeto artístico, se ejerce con audaz naturalidad. Podemos afirmar con propiedad que las esculturas de Quinchamalí formulan su propuesta estética de mundo, instalada sobre la magia-eficacia del número tres.

5. ¿Por qué usan las formas de huevo, pelota y cilindro? Bueno, nos dicen, “éstas son las formas que nosotras hemos visto desde antes, y como no somos capaces de usar otras repetimos las de siempre. Así las hacían las mamás y las abuelas de nosotras. Ellas quizás les agregaban más ‘dibujitos o detalles’”.

<sup>13</sup>Notas para una Estética del Folklore. Fidel Sepúlveda. 1983.

<sup>14</sup>La Transfiguración del Arte. Iván Ivelic, p. 105.



En efecto, en algunas piezas antiguas elaboradas en el lugar, la representación es más naturalista y descriptiva.

Otras nos dicen que el huevo, la esfera o cilindro, son mucho más fáciles de trabajar, "porque nosotras hacemos varias de ellas y después vamos armando no más"<sup>15</sup>.

La conclusión después de esta entrevista es la siguiente: los términos de su estilo formal para explicar su concepción estética están basados en la creación sencilla de gente ligada a la tierra y a los animales domésticos de manera inmediata. "Sus espíritus aman la paz y sólo anhelan la paz aún a costa de su existencia"<sup>16</sup>.

Viven en el respeto de los sentimientos puros y la naturaleza es la madre todopoderosa de todas las acciones que ellas emprenden. Por ello en sus determinantes estéticas instintivo-dialécticas se puede hablar de un arte modular que equilibra lo figurativo y lo abstracto, que fisonomiza lo geométrico y esencializa lo apariencial. Es un arte como de viaje a las raíces, a las formas originarias y de seguimiento de su impulso combinario, diversificador. Arte integrador de matrices estructurales del reino animal con las evoluciones ornamentales desprendidas de lo vegetal. Pero, además, en este juego integrador de polaridades está la "tradición y la contemporaneidad"<sup>17</sup>, el blanco sobre el negro; el dibujo sobre el modelado, la figura sobre el fondo, ambos diferentes, pero más entrañados.

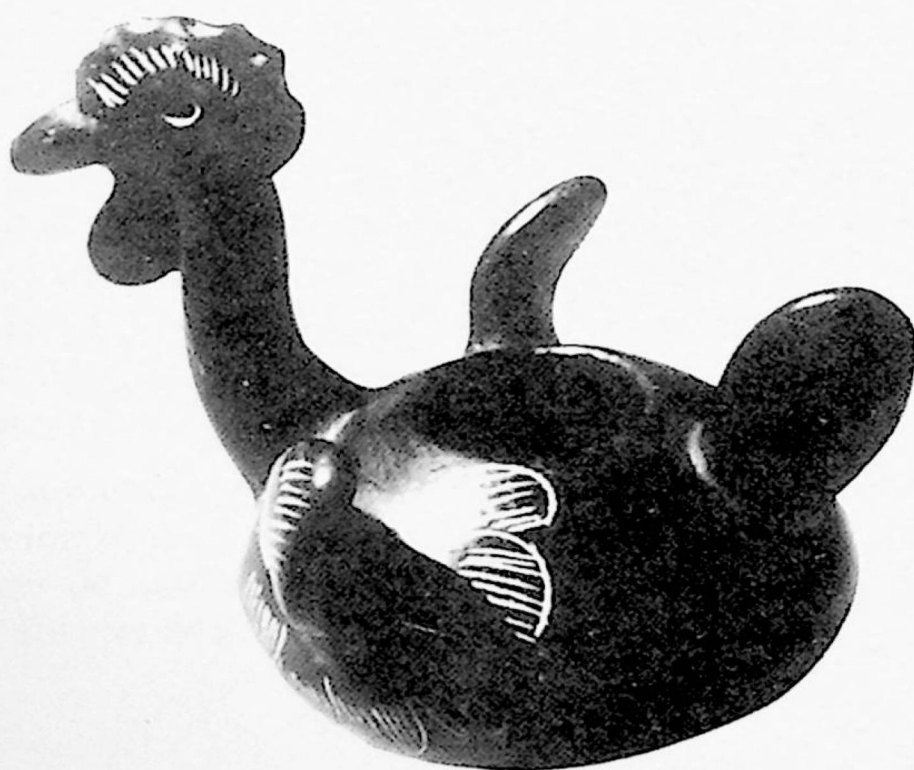
<sup>15</sup>Lenguaje de las artesanas, del autor.

<sup>16</sup>Quinchamalí. Instituto de Extensión. U. de Chile.

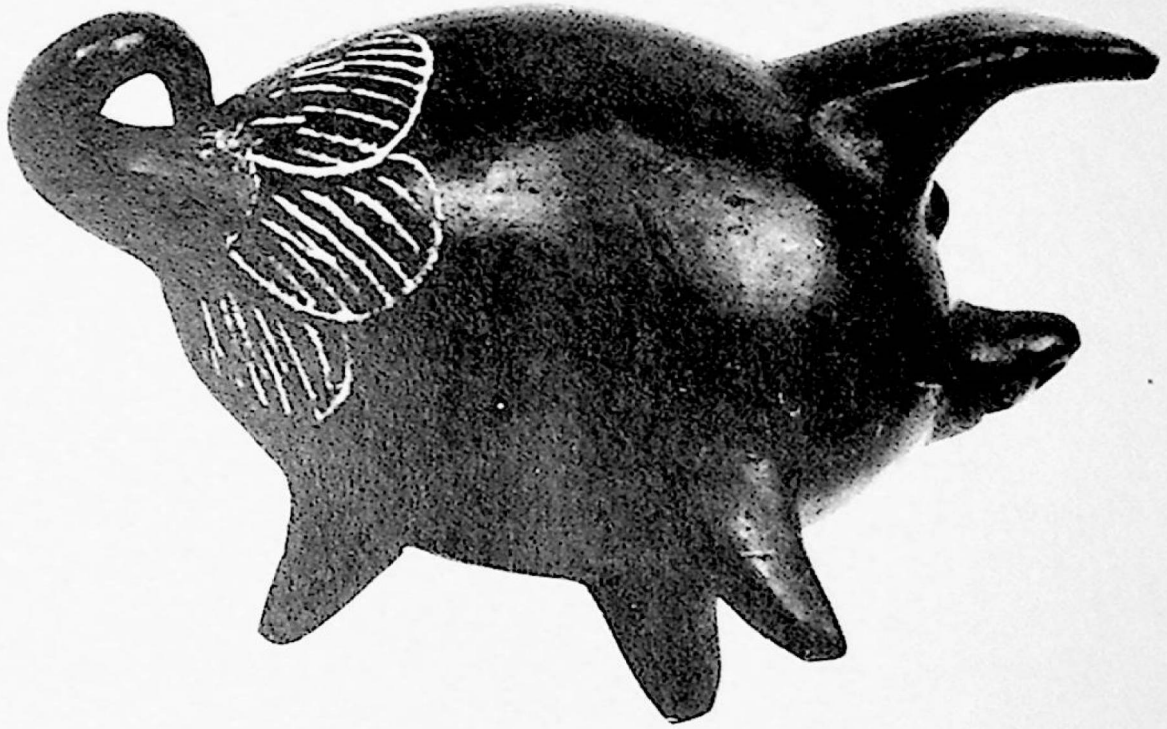
<sup>17</sup>*Un realismo del siglo XX*. R. Grandye. Edit. Siglo XXI, 1975.



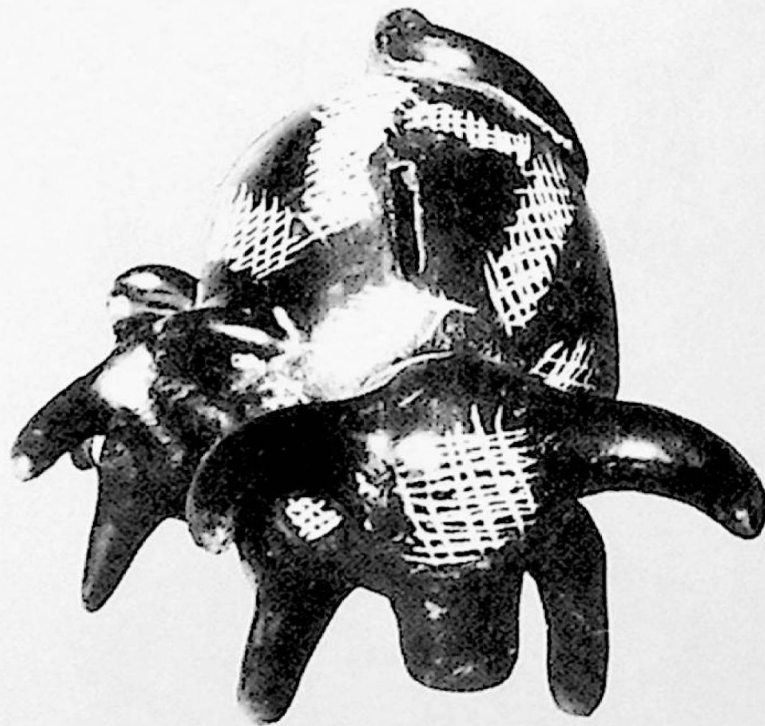
Chancho alcancía. *Altura 14 cms. Cerámica tradicional de Quinchamali. Decoración incisa.*



Gallina. *Cerámica tradicional de Quinchamali. Función: cenicero. Decoración incisa.*



Chancho. *Pieza de juguetería. Altura 8 cms. Decoración incisa.*



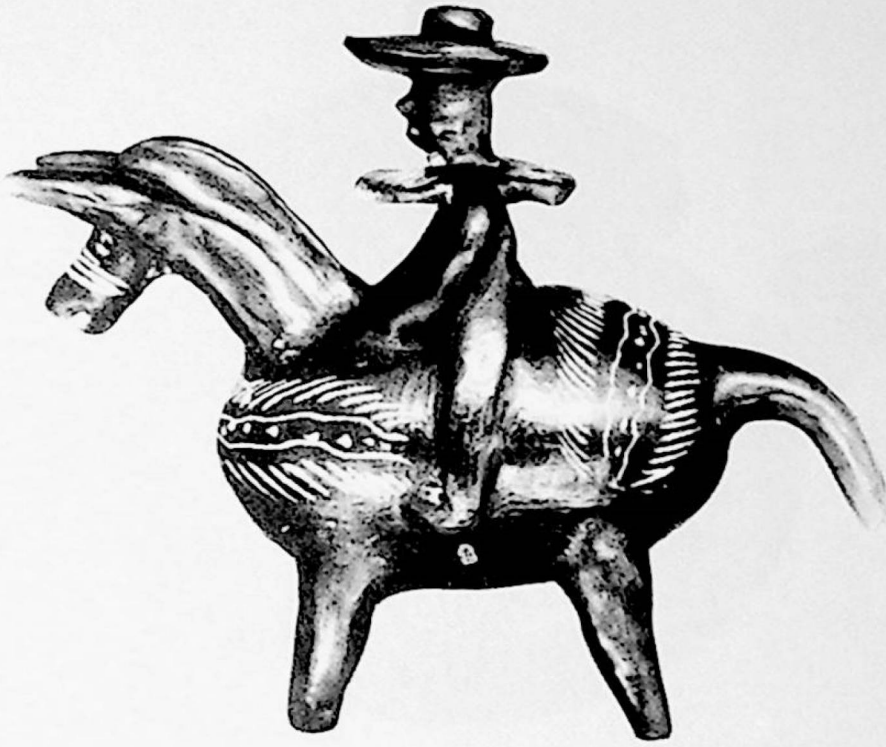
Vaca parida. *Altura 15 cms. Cerámica tradicional de Quinchamalí. Decoración incisa.*



*Cántaro. Altura 45 cms. Pieza tradicional. Decoración con engobe.*



*Mate sobre un cabrito. Altura 12 cms. Pieza tradicional. Decoración con engobe.*



Jinete al galope. *Altura 18 cms. Pieza tradicional de Quinchamalí. Decoración incisa.*



Jinete orinando. *Altura 18 cms. Pieza tradicional de Quinchamalí. Decoración incisa.*



Azucarero con guitarra. *Altura 10 cms. Cerámica tradicional de Quinchamalí. Decoración incisa.*



Azucarero con guitarra. *Altura 10 cms. Cerámica tradicional. Decoración incisa.*