

Artesanía, diseño y objetualidad

Craft, design, and objectuality

José Antonio González Alcantud

Universidad de Granada.

RESUMEN

El autor reflexiona acerca del destino seguido por la artesanía popular, que va evolucionando desde su sentido primigenio de objeto utilitario hasta alcanzar, en el capitalismo tardío, un sentido estético y casi religioso.

ABSTRACT

The author reflects on the fate of popular craft, evolving from its original sense of “utilitarianism” towards a sense that, in late capitalism, is aesthetic and almost religious.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

artesanía popular | diseño | antropología del arte | folk handicraft | design | anthropology of art

I.

Nada descubrimos (1) al relacionar las artesanías con el sistema productivo del que emergen: los gremios del medievo. No es que las hoy conceptuadas como artesanías, artes menores o industriales no tuviesen existencia con anterioridad a la edad media; poseían tal existencia objetivamente, empero aún no habían alcanzado el grado de autonomización correspondiente al desarrollo de los gremios. Para Durkheim, las cosas forman parte de la sociedad así como las personas representando un rol específico. «Luego, podemos decir que hay una solidaridad de las cosas cuya naturaleza es bastante especial como para traducirse hacia fuera en consecuencias jurídicas de un carácter particular» (2). Durkheim, por tanto, considera solidaridad real aquella que liga las cosas entre sí, siendo el gremio medieval el lugar ideal para demostrar dicha relación. Y es en el tránsito del medievo al Antiguo Régimen donde los artesanos, al margen de consideraciones económicas más específicas, adquieren, según P. Goubert, la siguiente caracterización: «El puñado de poderosos y la masa de trabajadores artesanales reunidos en el oficio tenían al menos en común un rasgo de mentalidad particularmente vivaz: un celoso amor propio profesional, una fe obtenida en el toque personal, incluso el secreto de la profesión, una oposición radical y casi enfermiza a toda transformación, a toda novedad impía, un culto ingenuo a la tradición, cuya excelencia y carácter sagrado jamás son puestos en duda» (3). Las relaciones de los objetos entre sí, en la reglamentación gremial, impiden la irrupción de la singularidad, cuánto más si consideramos la sujeción de los productos a innumerables restricciones de peso, medidas, calidad, etc., que impedían su singularización. Desde Marx, sabemos sobradamente que «la transformación en capital industrial del capital dinerario formado por medio de la usura y el comercio fue obstaculizada por la estructura feudal de la tierra y la estructura gremial de las ciudades» (4), por lo que en el caso inglés, por ejemplo, las nuevas industrias se situaron en los puertos, lejos del control corporativo de los gremios (5). No siendo lineal el desarrollo de los sistemas productivos, el artesonado tampoco desaparece automáticamente ni por igual en todos los lugares; normalmente perdura en occidente, desaparecidos ya los gremios, integrando en el nuevo sistema económico sus demandas bajo un nuevo paradigma objetual: el objeto artesano de baja calidad abastece sectores marginales de la población; el de alta calidad, parcialmente industrializado recibe la atención de quienes -los estratos superiores- ven lo meritorio y lo *artístico* de su

factura. Bien es cierto que la mecanización no se corresponde necesariamente con la desaparición de la industria manufacturera o artesanal, según quedó demostrado por Marx, en el tomo I de *El capital*; esas empresas pueden utilizar contemporáneamente las máquinas, si «a) hay fuerza mecánica motriz disponible, b) no se requiere una producción en gran escala, c) el producto final es el resultado de la multiplicidad y diversidad de procesos productivos que, por el momento, continúan en separación permanente» (6). Las transformaciones económico-productivas conciernen, por consiguiente, a las diferentes épocas históricas por las que pasa cada sector económico. «Aparece así evidente la distinción que Marx hace entre la introducción de la máquina y la introducción del sistema de máquinas o fábrica. La introducción de la máquina empuja el modo de producción hacia el sistema de máquinas, a veces inmediatamente, a menudo por *atajos*, que parecen incluso contradecir la tendencia hacia la producción en gran escala» (7).

V. Novelo, refiriéndose al caso mejicano, subrayó la eliminación que sufrían los artesanos cuyo dominio de las técnicas era menor, en el mercado, al reducirse con el triunfo del objeto industrial la población a la que tradicionalmente abastecían: «Los alfareros actuales recuerdan que sus abuelos producían alfarería *corriente*, de barro color café, vidriada (ollas, cazuelas, macetas), para los mercados locales y regionales. Hoy encontramos en Cápula, no sólo la producción tradicional de loza corriente, sino la producción de una alfarería llamada *fina*, que no tiene más de veinte años (platos, platones, vajillas, juegos de té ricamente decorados con dibujos policromos)» (8). Haciendo extensiva la idea durkheimiana de los hombres estableciendo sus lazos de solidaridad social a través de las cosas y de su reglamentación jurídica, habremos de penetrar en la conceptualización marxiana del valor de uso y el valor de cambio. Marx escribió: «En fin, lo que caracteriza al trabajo que crea valor de cambio es que las relaciones sociales de las personas aparecen, por decirlo así, invertidas, como la relación social de las cosas. Puesto que un valor de uso se relaciona con el otro como un valor de cambio, el trabajo de una persona que se relaciona con el de otra como con el trabajo igual y general. Si es, pues, correcto decir que el valor de cambio es una relación entre las personas, conviene añadir: una relación oculta bajo el velo de las cosas» (9). Sin embargo, Marx no trasciende los límites ideológicos impuestos por la sociedad industrial, en la cual los objetos reificados adquieren valor de cambio dentro de la lógica mercantilista. La escisión con la antropología se inscribe aquí: los antropólogos no pueden dar por correcta la universalidad de la lógica mercantilista. El *potlach*, o el *kula*, vinieron a desdecir a Marx. Marcel Mauss trazó las líneas maestras del *potlach*, tal que proceso de autodestrucción económica cuyo fin último reside en la detentación de prestigio frente al rival. El *kula* descrito por B. Malinowski atacaba asimismo la teoría del valor de cambio y de forma parcial la del de uso, ya que éste en el intercambio se volverá ante todo simbólico o ceremonial. En el fondo de éstas y otras reflexiones de los antropólogos late el problema de la *cosidad*, que parcialmente fue reificado en el totemismo. El estructuralismo modificó la relación tradicional que iba del objeto a la idea, extraídos del materialismo decimonónico, para invertir dicha relación. M. Douglas, v. gr., se identifica plenamente con D. Hume, cuando dice: «La necesidad es algo que existe en la mente, no en los objetos» (10). Siéndonos estas reflexiones familiares, nos era imprescindible volver sobre ellas para resituar la línea divisoria marxismo / antropología, en la teoría del valor, dado que en la idea global de artesanías destacamos objetos funcionales donde el ornato es secundario y viceversa, dependiendo de su localización en el campo de lo mercantil y/o ceremonial. Por eso, las artesanías, en definitiva, escapan al reduccionismo económico y deben ser observadas hasta en su versión diacrónica con la rejilla antropológica. Hoy, sobreponiéndose a la concepción del marxismo vulgar, se ha observado desde una semiótica englobadora de la economía tradicional, la tendencia a trazar un puente con la antropología: «El economista puede omitir el examen de lo que sucede dentro de los procesos de producción y consumo de los objetos útiles; para él, los valores de uso de los cuerpos de las mercancías tienen importancia sólo como portadores de determinados valores de cambio. Como estudioso del mensaje, el economista analiza sólo los modos en que, *después* de su producción, un objeto útil se convierte en mercancía y luego, *antes* del consumo o en el *momento* de ser consumido, vuelve a su condición de objeto útil» (11). Acá comienza el discurso antropológico, en la falla del económico-semiótico. En otro orden, Lévi-Strauss apostó por un acercamiento distinto; las artes «primitivas», bien cerca de nuestras recientes artesanías, en su factura, que no en su ubicación simbólica, deben ser abordadas desde la etnología comparada. Sólo ella nos explica satisfactoriamente así el significado de la

máscara Tao T'ieh de los bronceos chinos, agotando un paso más su significado simbólico, de forma que «aun cuando no supiéramos nada de la sociedad china arcaica, la sola inspección de su arte permitiría entonces reconocer la lucha de los prestigios, las rivalidades entre las jerarquías, la competencia entre los privilegios sociales y económicos, fundados todos en el testimonio de las máscaras y en la veneración de los linajes» (12). La antropología cultural se muestra, pues, especialmente apta para analizar las artesanías.

II.

«En otro tiempo, existía un *trait d'union* entre los consumidores de una determinada forma de arte «popular» y esta misma forma, y este nexo estaba constituido por el artista (o por el artesano...). La presencia, la necesaria presencia del artista en una sociedad primitiva, era constantemente reconocida. Hoy en cambio la producción en serie parece haber quitado todo derecho a la autonomía creativa del individuo singular: el público consumidor ignora, en la mayor parte de los casos, quién es el disecador que da vida a las nuevas formas del producto (...), de modo que el producto parece haber surgido casi por *generación espontánea*. ¿Cómo hemos de considerar entonces la relación entre *popularidad* de la fruición y popularidad de la creación?» (13). He aquí el inicio de una problemática que interesó a la estética contemporánea y que hoy comienza a interesar a la antropología *d'avant-garde*, pues en ella se conjugan factores culturales de difícil apreciación por la estética o la sociología por sí solas.

Intuimos que la apreciación de los objetos de nuestro entorno se halla mediatizada por la *forma*, la cual le fue dada en la producción industrial, donde a su vez el diseño alcanza un lugar preponderante. Conocido el papel del *Bauhaus* como núcleo inspirador de la funcionalidad despiadada y pensada con base a necesidades predeterminadas, quizá fuese de mayor interés tratar de sus más conspicuos adláteres: El Constructivismo soviético y la Escuela de Ulm; el primero por cuanto realización triunfal del proyecto, él segundo por sus implicaciones en la modernidad. El Constructivismo separa lo ornamental de la estructura, identificando ornamentación con falsedad derivada de los historicismos burgueses más crepusculares. Recordemos que la diferenciación entre belleza adherente y belleza pura se halla ya presente en Kant. «Las oposiciones entre los juicios puros y los impuros, la belleza pura o la adherente, no solamente traslucen principios fundantes, sino que se han extrapolado a lo artístico y promueven dicotomías, que atraviesan nuestra modernidad, entre las *artes puras* y las *artes aplicadas* (...), entre el *arte abstracto* o puro y el *representativo*... La belleza pura se aplica metafóricamente a las artes y se inscribe en la conquista de éstas de su autonomía desde finales del siglo ilustrado. En realidad, es asociada con el estatuto autónomo del arte en nuestra sociedad y la estética le ha concedido el monopolio de lo estético por antonomasia. A las bellezas adherentes se les ha confiado el cometido ingrato de justificar la actividad artística en las sociedades industriales» (14). Forma y función se reenvían. B. Arvatov, líder del productivismo, pensaba que «la liberación del formalismo (esteticismo) implicará la liberación de la forma (estética) y la invención de la forma (arte) como profesión» (15), inaugurando un futuro en el que Técnica, Forma y Arte se implicarían permanentemente. En el fin moderno del ornamento, la vanguardia será central: es la avanzadilla de lo moderno futurista, lejos del costumbrismo ligado al mundo del ornato. Modificando las cosas modificamos las conciencias, vendrían a decir los funcionalistas de todas las vertientes. El objeto, al mismo tiempo, había sido celebrado por el surrealismo, siendo su versión más arquetípica los *ready-made* de Duchamp, o las distintas exposiciones de objetos surreales.

La Escuela de Ulm, dirigida por el argentino T. Maldonado, intenta llevar a término el programa bauhausiano-constructivista en el ambiente menos propicio, en el industrialismo neocapitalista post segunda guerra mundial. El parcial fracaso de los programas de diseño, no frente a la realidad económica, lo cual es un apriori insalvable, sino frente a su en sí, les lleva a replantearse el lugar de aquél. «Diseño -nos dicen- no es una realidad autónoma. No es ni en cuanto acción ni en cuanto a resultado de una acción. Lo que hace del diseño una realidad heterónoma es su dependencia de lo que no es diseño. O, para ser más exactos, de esa forma adventicia del no-diseño que es el antidiseño» (16). El

entorno, el medio ambiente, pasan a constituirse en el lugar de aplicación del diseño, donde ha de introducirse probabilísticamente el antidiseño que pueda generarse; en definitiva, asistimos a un perfeccionamiento del propio diseño: ahora introduciendo su antítesis está en mejores condiciones para desarrollarse en su finalidad. Añadámosle que para Maldonado, muy consciente de la reificación intelectual, «lo cierto es que, para el historiador del diseño industrial (...), los únicos hechos admisibles, los únicos hechos realmente existentes, son los que se dejan dócilmente explicar por medio de las categorías de la historia (o de la crítica) del arte» (17). Diseño es aquello que ha sido programado/realizado sin conciencia de tal, sin «artisticidad». El diseño se confunde con el universo de los objetos cotidianos, por lo que queda desprovisto en buena medida de aquel halo bauhausiano de transformación del entorno objetual. Concluye Tomás Maldonado: «La industria, como entidad abstracta y monolítica, ha sido uno de los mitos del siglo XIX. En realidad, lo que verdaderamente existe son las industrias. Por este motivo, no hay un solo *industrial design*, sino muchos, muy diferentes unos de otros. La concepción monista de *industrial design* ha de ser sustituida por una concepción pluralista» (18). Los objetos industriales son fabricados ahora de una determinada forma que no admite variaciones más que tangenciales: el frigorífico deberá ser de ésta y no de otra manera, vertical y blanco. Mas el gusto popular puede variar el acento: en el ejemplo anterior, el frigorífico puede estar tanto en el salón como en la cocina, dependiendo de aquél.

Por encima de todo, el diseño ha permanecido como factor de prestigiación de aquellos productos «especiales» de la cotidianeidad que son dotados de artisticidad.

Un objeto diseñado por X constituye en el presente un elemento de ornato de primer orden, tanto o más que un cuadro. A ello no son ajenas las incursiones en el campo del *diseño artístico*, realizadas en cerámica o tejidos, de los más importantes artistas del siglo. El diseño constituye la impronta de la originalidad y la singularidad de un objeto, en el que prevalece su valor mercantil por encima de cualquier otro. A pesar de lo cual, el objeto se ha reintegrado a la existencia *común* (la seriación numerada es la mayor falacia de quien pretende equipararla a «popularización»; la seriación indiscriminada se acerca, por su propia masificación, al *Kitsch*). Las artesanías acaban por perder el carácter utilitario que las había caracterizado por encima de cualquier otro, para pasar a convertirse en obra de artistas.

III.

En el capitalismo tardío se ha desarrollado una tendencia en estética, que implica directamente la teoría antropológica y que ha puesto su mirada en el estudio objetual, sean sus componentes mercantiles o de uso. Para el estudio de las artesanías en ese marco teórico, se parte de un apriori: La objetualización del producto, que A. Moles, uno de los principales teóricos de la objetualidad, analiza así: «Gracias a este juego intuitivo de tensiones, que el artesano captaba más por su talento que como resultado de un razonamiento, los objetos estaban dotados de una función principal a la que subordinaban todas las demás. Desde el advenimiento de la civilización industrial y sobre todo desde la fabricación en grandes series, la profesión de creador de objetos, llamada diseño, ha adquirido una importancia considerable. Ella se encarga de organizar la estructura de un objeto, sea nuevo o tradicional, de un modo que se pretende racional y en función de cierto número de objetivos que vienen dictados tanto por el usuario como por el mercado. Ella efectúa análisis de la función generalizada que se atribuye a un objeto, análisis en los que hace entrar no sólo el objetivo general, sino también el aspecto, la manejabilidad, la durabilidad, la separación, la limpieza, etc., en un complejo juego de funciones parciales del que construye un organigrama que expresa escalonadamente un diseño automático, en el que las funciones estéticas o estilísticas están situadas en el mismo nivel que la función tradicional» (19). Luego, las interrogantes surgen inevitables: ¿Se ha transformado la artesanía en una categoría sin más de la objetualidad? ¿Qué es un objeto?

A este último interrogante se ha respondido contemporáneamente (20) desde dos lugares, desde la

fenomenología y desde la semiótica. La primera pone el acento en la negación del objeto en-sí, tratamiento de la fenomenología tradicional, para implicarlo en el entorno, en el recorte figura/fondo. Para Moles, «la *complejidad funcional* -diversidad de actos elementales que el hombre puede combinar en la utilización de un objeto- y la *complejidad estructural* -diversidad de montajes de órganos que se pueden hacer para obtener un objeto o un organismo complejo- aparecen ante nosotros como las longitudes y las latitudes del mapamundi de los objetos, del que conocemos ya un cierto número de regiones» (21). La *complejidad* aparece básica en el sistema de los objetos. La semiología, en la versión de C. Maltese, considera la complejidad dentro del campo comunicacional implicando al sujeto; de esta forma amplía el concepto de objeto y adopta las siguientes conclusiones: «1) No se puede hablar simplemente de orden 'lineal', aunque sí de orden 'uni- y plurilineal' (...). 2) No se puede hablar de 'atemporalidad' en el caso del mensaje objetual (físico) y de 'temporalidad' en el caso del mensaje secuencial (incluso físico), aunque sí se debe hablar -si se quiere emplear una terminología correcta- a) de separación (...), b) de sincronización (...); 3) todos los objetos producidos por las artes plásticas y gráficas (comprendidas las arquitectónicas son mensajes objetuales, ya sea intencionalmente o preterintencionalmente, pero no todos los mensajes objetuales son productos artísticos» (22). Esa objetualización, a pesar de no ser exclusivamente física, acerca el arte-artesanía al mito, para alcanzar su máxima cosificación en el sistema museístico y en la apropiación libresca.

T. W. Adorno, desde otra óptica, consideró integrados al sujeto y al objeto, pero siempre bajo la preponderancia del último. La preeminencia del objeto se impone estéticamente de forma inconsciente, mientras muestra su preeminencia frente al dominio de los otros objetos como su libertad. «Si en el arte podemos captar su contenido, al mismo tiempo que también en lo otro respecto de él, esto otro, a su vez, le pertenece, pero sólo en su contexto inmanente, y no hay que imputárselo. El arte niega la negatividad que hay en la preeminencia del objeto, su irreconciliabilidad, su heteronomía, que hace exteriorizarse gracias a la apariencia de reconciliación de sus obras» (23). Observemos que en todo el proceso descrito la acentuación ha pasado de la polémica arte/*téchne*, donde se ubicaba la artesanía, a la localización objetual de ésta y de la Obra de Arte en el marco de su reducción- apertura: el cuadro, la cerámica, serán vistos en su entorno. De hecho, las «nuevas artesanías» ocupando hoy las salas de las galerías de arte prefiguran su futura museificación; las viejas ocuparon su lugar convenientemente, tras haber pasado por el desván y el anticuario. El objeto se ha convertido en un mediador social: «El objeto -nos dice Moles-, mediador funcional, se convierte en *verdadero testimonio* de la existencia de una sociedad (industrial) en la esfera personal, reemplazando simultáneamente al espíritu colectivo y al otro individual. Ahora es mediador de la sociedad en su totalidad, un mediador personalizado en la artesanía obsoleta, estrictamente impersonalizado en los productos plásticos del supermercado, o seudopersonalizado en el objeto único del anticuario o de la colección» (24). Aquí pierde su razón de ser la dicotomía valor de uso / valor de cambio. En el discurrir, el objeto pasa de uno a otro, dependiendo del lugar que ocupe en el circuito simbólico. El paso de su utilización al desván eclipsa parcialmente su valor de uso; el anticuario, sin embargo, lo dota de valor de cambio, valor que adquiere su máxima expresión con su entrada en el museo. No podemos olvidar el desgaste que sufre el objeto artesanal contemporáneamente con la aparición del objeto seriado, construido con materiales más aptos desde el punto de vista funcional: la vajilla de barro cocido es sustituida ineludiblemente por el *duralex*. El objeto recibe una traslación funcional, además de subjetiva, en una significación de referencia que es teorizada por C. Maltese como una operación ambiental en la cual también «un *signo* así concebido también puede *trasponer* antes que representar, y alejarse con mucho de la *operación de referencia*» (25).

La manufactura artesana, o el artesano, más o menos «artistizados» en una gradación cuya taxonomía debiéramos pormenorizar, teniendo en consideración la extensión horizontal (aculturación e intercambio universal, iniciado con la fabricación de piezas Ming, en el XVIII europeo), acaban por arribar al museo, lugar de lo neutro, sincronía del en-sí, sin contacto con lo que le es exterior. Surge la idea de museo universal, que iniciado en la *excavación*, en su más extenso sentido, y en el registro arqueológico, hoy es «*musée de la consommation*» (26). Para E. Alleyn, si «*chez Duchamp l'objet accédait au statut d'oeuvre d'art, avec Alleyn l'hypermarché devient Musée*» (27). Vendría a ser el museo etnológico de nuestro tiempo, descontextualizados en él los objetos de su uso cotidiano, recuperados del desván, anticuario,

acaso contruidos expresamente... Catalogación sin precedentes: «*Au catalogue se substituent ici les objets inférés et igualés par le catalogue, objets qui se figurent désormais eux-mêmes, modèles, archétypes. Signes auto-référents. N'existe plus alors la surface de séparation instaurée l'écran plastique. Déconnecté du désir marchand, élidé de la consommation, l'objet est froidement mis en suspens, référé à sa seule représentation. Ainsi se trouve réalisé le fantasme kantien d'une relation pure et désintéressée*» (28). Nos hallamos ante un proceso universal de reificación, de forma tal que podemos pasar, por ejemplo, a través de los objetos transaccionales «*de la femme objet à l'objet-femme*» (29). Más todavía, para los etnógrafos (30), el «autoabastecimiento campesino» en su totalidad -recolección, prácticas culinarias, etc.- es reificable como artesanía. Museo, lugar privilegiado de la perduración humana, donde envitrinado lo efímero es eternizado, mitologizado de nuevo.

Sigamos con los efectos de la museificación: En el Museo del Hombre parisino, un gran panel ha fijado las gradaciones armónicas a las distintas culturas. Para Lévi-Strauss, la Música había sido caracterizada, junto al mito, dentro del cuadro estructural: «Las entidades matemáticas, las lenguas naturales, las obras musicales y los mitos (...). En efecto, los seres matemáticos, que consisten en estructuras totalmente desencarnadas, y los hechos de la lengua, que no existen, según las enseñanzas de Saussure, más que encarnados a la vez en el sonido y en el sentido, serían casos extremos, frente a los cuales la música y los mitos ocupan posiciones intermedias e inversas entre ellas: en la música, la estructura, 'de algún modo desprendida del sentido, se adhiere al sonido', mientras que en los mitos, la estructura, 'desprendida del sonido' (a diferencia, recordémoslo, de la poesía), 'se adhiere al sentido'» (31). La cuantificación cosificante de la música participa de la descontextualización del sonido y del sentido primigenios. Si consideramos el arte como *mónada* (Adorno), hemos de convenir que «la obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo. Es lo que un estudio tradicionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, es mónada, cosa y centro de la fuerza» (32). Occidente triunfante se trasciende en mónada-cosa-objeto. Merquior dice interpretando a Lévi-Strauss: «Esos pueblos (los primitivos) consideraron (y consideran aún) el mundo como algo *sobrenatural*. Ahora bien, los objetos comparten esa cualidad, llegan a ser 'irrepresentables por definición'. En estas condiciones, 'el modelo desborda siempre a su imagen' (...); si el arte de los primitivos no es figurativo, es porque está impregnado del sentimiento de un verdadero 'exceso de objeto' (...). El artista moderno, en cambio, parte de la convicción 'de que se puede no sólo con el ser, sino incluso apropiárselo a través de la efigie' (...). En esa 'posesividad frente al objeto', que es 'una especie de concupiscencia mágica' (...) Lévi-Strauss discierne 'una de las grandes originalidades del arte de nuestra civilización'» (33). La producción individualizada, en muchas ocasiones, es posterior a la individuación del propio artesano-artista, saliéndose fuera del marco del estilo. Empero, ¿qué es el estilo? Es claro que en la respuesta reencontramos a Heidegger y a todos los que apostaron por cierto relativismo, ya que el estilo no sería un apriori, una cualidad invariable, sino que estaría determinado por los momentos históricos cambiantes, por el tiempo y el lugar. Los objetos se encontrarían en ese estado de flotación que permanentemente buscamos fijar.

IV.

Ciríaco, alfarero de Cúllar Baza, pueblo de la provincia de Granada, distante de la capital 130 kilómetros, recibió cierta atención por parte de los etnógrafos en la elaboración de inventarios de alfares españoles y andaluces (cfr. A. Limón y otros, *Cerámica popular de Andalucía*. E. Sempere, *Rutas de los alfares*. Seseña y otros, *Guía de los alfares de España*). Tiene sesenta y cinco años, habiendo aprendido la profesión de su padre, quien a su vez la aprendió del suyo. Utiliza un horno de leña, dos pilones para filtrar el barro, y torno manual. Considera su trabajo pesado, pero muy «bonito»; término que se traduce en conciencia de su distinción cultural frente a los demás trabajadores manuales, conciencia de la antigüedad de su oficio y de lo inevitable del fin («antes había hasta veintidós alfareros en Cúllar»). El consumo de su producción tradicionalmente fue realizado por los cortijeros (el pueblo posee un importante número de cortijos y anejos). «Hoy, nos dice, los cortijos están cerrados y los anejos medio vacíos; ya sólo vendemos algunos cántaros, cantimploras y macetas, pero en poca cantidad.» El mercado,

lógicamente, ha variado: «Ahora volvemos a vender algo; a un intermediario que viene con un camión. Luego vende la mercancía en buenas tiendas de Barcelona». A raíz de este cambio, la tipología de su producción ha sufrido variaciones. En el pasado sólo se hacían cántaros y cantimploras, además de macetas; los primeros para guardar el agua en los cortijos, las segundas para ser llevadas en los costados de los animales de carga -de ahí su forma plana por una cara, la que daría en el animal, y abombada, con una tetilla central por la otra-. En la actualidad, a esta producción tradicional, Ciríaco ha añadido unos nuevos pipos, imitados, según su propia confesión, de Albox (Almería), otros pipos «para el frigorífico» (achataados para que puedan entrar en éste), y objetos de miniatura para los bares («ventas») de la carretera nacional que pasa por el pueblo y para «el turismo» (pipillos, palmatorias, palilleros, etc.); esta última producción, de menor tono, la realiza uno de sus nietos.

Siendo la cerámica que hace basta y habiendo intentado mejorarla a plena conciencia, tanto por la presión de las fábricas de alcoholes como por la influencia de los libros arriba reseñados y que en su momento le fueron remitidos por sus autores, lo que le lleva a comparar su producción con otras «más finas», ha intentado en diversas ocasiones mejorarla, acabando en un inconfesado fracaso, sobre todo en lo que se refiere a la aplicación de alcoholes. En lo referente al torno y al horno, considera improcedente su modernización, por tradicionalismo. Integrado en su universo cultural, el barrio de las cuevas, donde fue persona prominente, hasta hace pocos años, de la Hermandad de las Ánimas, ya desaparecida, y siéndolo aún en las reuniones del atardecer de la taberna del barrio, donde tiene fama de buen *tocaor*. Su magisterio con el barro se extendió hasta Huéscar, distante 24 kilómetros, donde el alfarero, siendo familiar suyo y habiendo aprendido de él el oficio, se estableció hace una década ejecutando una tipología similar a la de él. Si bien el alfarero de Huéscar niega cualquier vinculación con el de Cúllar, debido a una vieja competencia: «Ciríaco, su padre y su tío me hacían una competencia desleal: venían con un camión a vender al mercado de Huéscar. Yo tenía que vender a tres pesetas por la competencia». En el mes de junio y durante el verano, tiene su máxima venta tanto en el mercado de los jueves, donde invariablemente se instala, como en su propio alfar, coincidiendo dicha venta con el auge de las tareas agrícolas; por eso, el grueso de su producción son cántaros similares a los de Ciríaco, con unas leves modificaciones propias, y cantimploras idénticas. Reconoce, no obstante, que su producción es de más baja calidad que la de Ciríaco, implícitamente, a pesar de una rivalidad que se extiende hasta la extracción de la propia tierra que utilizan que ambos dos realizan en Cúllar. La innovación del «pitorro» del botijo sostiene en un primer momento que lo hace de siempre; más adelante dice que lo introdujo por higiene («así no se pegan los labios cuando bebe mucha gente en el campo»); finalmente confiesa que los hacen muy parecidos en Alicante y Albox, de donde sacó su modelo. La tipología que trabaja es más amplia que la del de Cúllar y a la vez más tradicional: comederos para pavos y pollos, cántaros para aprovechar los posos del vino... Incluso los nuevos encargos no dejan de ser igualmente tradicionales, si pensamos, por ejemplo, en los maceteros que la Hermandad del Santísimo le encarga. No insistiremos en el mayor aislamiento que Huéscar tiene frente a Cúllar, y en la consiguiente variación en las tipologías de ambos alfareros, gestados originalmente dentro de un mismo horizonte de aprendizaje.

Destacable el papel de los eruditos locales en la valoración que hacen del universo objetual de la comarca, incluida alfarería. El de Cúllar colecciona innumerables cachivaches, fundamentalmente de prehistoria - la zona es rica en yacimientos de la cultura de El Argar-, con la esperanza de ver reconocida su labor por los ocasionales arqueólogos que visitan la zona. El de Galera, predica en un pueblo de presuntos «buscadores de tesoros» que violan uno tras otro los yacimientos, en el convencimiento de encontrar tesoros como el legendario de la «tía Marta», y su predicamento tiene la finalidad última de conseguir un museo local para el pueblo. En Orce, a 6 kilómetros de Galera, el museo ya fue conseguido «sobre el papel», gracias al famoso descubrimiento del homínido de ese nombre; el alcalde mezcló su reivindicación con la de los pozos de agua para el pueblo, en un discurso memorable, según quedó reflejado en la prensa granadina del momento. La videncia del alcalde no tuvo farragosidad lingüística: identificó descubrimiento = fama = turismo = valor de cambio de los objetos-útiles arqueológicos hoy y antropológicos mañana; el museo se denominó de «Artes populares».

En la distante ciudad, el diseño ha irrumpido a partir de la intelectualidad más modernizante y

variopinta: gabinete «Ciudad y diseño», taller textil «Algodón», talleres de espejos, cerámica y mimbre-caña de la comunidad musulmana... Y sin embargo, entre ellos ya hay que establecer dos vertientes. La de los que buscan un lugar bajo el sol de la producción mercantilista por medio de los mecanismos de objetualización descritos arriba, cuya etapa intermedia entre el mercado y el museo la constituye hoy la galería, y la de aquellos que reintegran, o al menos lo intentan -pues, no por casualidad son conversos-, los objetos a un universo cosmogónico y simbólico religioso, donde todo tiene su lugar. Son los musulmanes.

Nafia (el útil), artesano de la mimbre con anterioridad a su conversión al Islam, realizaba su producción dentro de la órbita de mercado en Córdoba. Desde su conversión al Islam, trabaja la mimbre porque hay que ser útil, transformar la naturaleza en nuestras manos. Su taller-tienda se encuentra en la calderería granadina, en la subida al Albaicín. «Todo lo que entra por esa puerta, nos dice, son violencias, desajustes, desarmonías. Es el mundo de los *kafirunes* (hipócritas), los que niegan a Dios» (34). Lo suyo, sin embargo, es un gueto hoy en un mundo, el occidental, dominado por las cosas, escindido. Seremos reintegrados, prometen, para ello la producción de nuestras manos debe adquirir un mayor valor de uso, pensando como economistas. Forma y función volverían a reenviarse. 'Abd al-Qadir as-Sufi: «Tenemos la oposición hombre/cosmos y la oposición interconectada pares/significados. Al expandirlo, nos encontramos con un yo que es la reunión del cosmos y un cosmos que es la separación del yo. Es decir, una realidad vista en dos sentidos. Tenemos un reino de opuestos creacionales en conflicto dinámico y predominio cambiante: Tenemos un mundo lleno de metáforas que indican significados y todos éstos son mutuamente confirmantes y consistentes.

Así, pues, por una parte, la cosa es ella misma y es opuesta a otra, mientras que por otra parte es idéntica a su opuesto. Esto nos da oposiciones en lo sensorial y unificación en el significado» (35). ¿Ante al agotamiento del modelo semiótico en el discurrir occidental, acabaremos hallando consuelo en el modelo religioso? Muchos así lo creen, y sacan la artesanía de su letargo museístico y residual, para ponerla en el centro de su estar en el mundo.

Notas

(1) En lo esencial, este artículo constituyó una comunicación al simposium «Antropología y arte», III Congreso de Antropología, San Sebastián, abril de 1984.

(2) E. Durkheim, *De la división del trabajo social*. Buenos Aires, 1967: 102.

(3) P. Goubert, *El Antiguo Régimen*, Buenos Aires, 1971, t. 1: 244.

(4) K. Marx, *La acumulación originaria del capital*. Barcelona, 1974: 90.

(5) W. Benjamin, desde su óptica de historiador de la cultura, estudió ejemplarmente en un breve pero penetrante artículo la historia cultural del juguete en Alemania, su surgimiento artesanal, las restricciones que le fueron impuestas por los gremios, hasta convertirse en una industria especializada. Cfr. W. Benjamin, *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires, 1974: 67.

(6) R. Banfi, *Significados del valor de uso en El capital*. Barcelona, 1973: 48.

- (7) *Ibídem*: 50.
- (8) V. Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*. México, 1976: 94.
- (9) K. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid, 1976: 53-54.
- (10) M. Douglas, *Sobre la naturaleza de las cosas*. Barcelona, 1975: 36 y ss.
- (11) F. Rossi-Landi, *Semiótica y estética*. Buenos Aires, 1976: 107.
- (12) C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*. Buenos Aires, 1976: 240-241.
- (13) G. Dorflès, *Naturaleza y arteificio*. Barcelona, 1972: 218.
- (14) S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*. Barcelona, 1982: 73.
- (15) B. Arvatov, «Utilitarismo y estética», en *Constructivismo*. Madrid, 1972: 162-163.
- (16) T. Maldonado, *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, 1977: 201.
- (17) *Ibídem*: 139-140.
- (18) *Ibídem*: 141.
- (19) A. Moles, *Teoría de los objetos*. Barcelona, 1975: 55.
- (20) Aclaremos que la interrogación sobre el objeto no constituye más que la fijación de la pregunta por la cosa planteada por Heidegger, quien a su vez nos remite a toda la filosofía, especialmente con referencia a la modernidad, a la de Kant; la contestación se halla en Heidegger en la propia Razón y en su historicidad, que incluiría los mecanismos perceptivos y de intelección. *Vide* M. Heidegger, *La pregunta por la cosa*. Buenos Aires, 1975.
- (21) A. Moles, *op. cit.*: 36.
- (22) C. Maltese, *Semiología del mensaje objetual*. Madrid, 1972: 79-80.
- (23) T. W. Adorno, *Teoría estética*. Barcelona, 1983: 337.
- (24) A. Moles, *op. cit.*: 22.

(25) C. Maltese, *op. cit.*: 204-205.

(26) Frente a una sociedad, la nuestra, fundada sobre el primado de la cosa mercantilizada (el Objeto), en la cual «encontramos una voluntad contraria de colocar lo esencial -lo que horroriza y encanta en el temblor- fuera del mundo de la actividad, del modo de las cosas» (G. Bataille, *La parte maldita*, Barcelona, 1974: 174), hoy debemos penetrar el objeto más significativo, el de consumo, el objeto sometido a la fragilidad organizada: «En un mundo de abundancia (relativa), es la fragilidad la que sucede a la escasez o rareza como dimensión de lo que falta. Se mantiene a la serie, su fuerza, en una sincronía breve, en un universo perecedero. El objeto no debe escapar a la muerte» (J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*. México, 1981: 165), y a su asimilación en el museo, proceso paralelo.

(27) F. De Mèredieu, «Edmund Alleyn et le Musée de la Consommation», en *Revue d'Esthétique. Pour l'objet*. (París) 1979, 3/4: 33.

(28) *Ibidem*: 37.

(29) R. Passeron, «La femme-objet», en *Revue d'Esthétique*. *cit.*: 286.

(30) Cfr. A. Limón, *La artesanía rural*. Madrid, Editora Nacional, 1982.

(31) J. Guillerme Merquior, *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona, 1978: 93-94.

(32) T. W. Adorno, *op. cit.*: 237.

(33) J. Guillerme Merquior, *op. cit.*: 60-61.

(34) *Vide* igualmente entrevista con artesanos musulmanes, en *País Islámico*, nº 0, mayo 1984, Granada.

(35) 'Abd al-Qadir as-Sufi, *Indicaciones de los signos*. Granada, 1982: 69.

Publicado: 1984-11

