

38732

3-A-82-4265

3-A-82-4265

IDRC-Lib

38732

LA PRODUCCION ARTESANAL EN
AMERICA LATINA

Informe presentado al International
Development Research Center por
Mirko Lauer

Lima, 1984

IDRC-Lib
-38732

Lauer, M. Producción artesanal
de América Latina

1/2



ARCHIV
745(8)
L3,

INDICE

Introducción	1
El origen histórico de las formas de producción artesanal	7
El problema de la definición de la artesanía	23
El mapa artesanal contemporáneo	38
Producción y tecnología	58
El Estado y la artesanía	69
La comercialización	83
Exportación y turismo	96
La organización de los artesanos	113
Los estudios	124
Bibliografía	134

INTRODUCCION

El presente informe busca establecer una primera aproximación de conjunto a los diversos tipos de producción artesanal que existen en América Latina. Si bien se apoya en observaciones directas realizadas en el curso de visitas a los países del continente y en investigaciones del autor, se trata en buena medida de una revisión del material existente sobre el tema: de una puesta en perspectiva de las investigaciones y de un ordenamiento de sus datos. Estos últimos, como se verá, no son muchos, incluso diría que no son suficientes, por lo cual además de presentar un panorama, este texto desea identificar vacíos centrales en el conocimiento del tema y sugerir nuevos derroteros para su conocimiento.

Pues parejo a la dispersión y a la irregularidad del fenómeno artesanal que aquí presentamos, ha corrido el conocimiento acerca de él. Los dos mapas, el de la producción artesanal y el de los estudios acerca de la artesanía, convergen en pocos puntos. Los grandes esfuerzos colectivos o coincidentes de investigación sobre la realidad latinoamericana han eludido a estos productores y a sus productos, a los que todavía no se les encuentra un lugar adecuado en los esquemas económicos y culturales. Si bien la bibliografía sobre el tema empieza a ser frondosa, su signo todavía es la visión de detalle.

Los escasos estudios nacionales que existen han tendido a concentrarse en unas pocas facetas del fenómeno, lo cual ha contribuido a fragmentar todavía más una imagen borrosa. Durante decenios la etnografía y la antropología fueron las únicas disciplinas interesadas en la artesanía, privilegiando sus aspectos más exteriores y prescindiendo de las dimensiones productivas de la actividad. Es recién la antropología económica la que ha empezado a presentar imágenes coherentes del significado social de la ar-

tesanía, a partir de entonces como el Dr. Victoria Bonilla, en 1976.

Tales desencuentros entre la investigación y la realidad han sido en cierto modo naturales si tomamos en cuenta que hasta hace poco mantenía vigencia la idea de una artesanía confinada a los espacios tradicionales, en avanzado tránsito hacia la desaparición y con una deleznable incidencia de tipo económico y cultural. Estas ideas acerca de la tradicionalidad, precariedad y limitada presencia de lo artesanal vienen siendo revisadas por numerosos trabajos dedicados al tema. Empieza a asomar, como la punta de un iceberg, la evidencia de que la porción mayor de la producción artesanal en América Latina está vinculada a la modernidad capitalista y a sus grandes, algunas insalvables, dificultades para reproducirse.

Una de las primeras conclusiones de este trabajo es que no tiene sentido plantearse el problema de una explicación global, generalizadora, para la artesanía en América Latina. Sobre todo ahora que la teoría social desconfía de las generalizaciones y busca un mayor conocimiento de lo particular. Sin embargo el continente cultural que es América Latina está acostumbrado a pensarse como un conjunto, y este no ha sido de sus peores rasgos. Por eso mirar la artesanía como conjunto puede resultar saludable, siempre y cuando se entienda que estamos observando la coincidencia de varios fenómenos históricos profundamente diferenciados.

Esta relación entre el manejo genérico del término artesanía y sus variadas realidades concretas es hoy el problema central de la investigación en artesanía. Existe un problema de conocimiento empírico vinculado a un problema de definiciones, que conforma un círculo vicioso de los estudios. La artesanía debe dejar de ser vista como una

categoría abstracta y unitaria para todo el continente y todas las circunstancias, sino como un conjunto de espacios de producción autónomos, cada uno con sus propias características históricas, su propio proceso de evolución, su propia estructura interna de producción, y su particular manera de articularse con el capital.

Como mostramos más adelante, estas diferenciaciones existen en la perspectiva de algunos autores, pero se trata mayormente de descripciones que no han elaborado las causas más profundas de las diferencias. Es preciso empezar a contar con estas profundizaciones para establecer un objeto de estudio menos ambiguo del que tenemos en la actualidad. Este es un paso indispensable para el inicio de un ciclo de investigaciones de carácter censal en cada uno de los espacios de producción de artesanía. En la actualidad ni siquiera las encuestas específicamente concebidas para un mejor conocimiento de los artesanos cuentan con parámetros adecuados para detectar los rasgos relevantes en ese conocimiento.

Los trabajos monográficos nacionales encargados por el SELA a fines de los años 70, que son uno de los corpus mayores de datos empíricos sobre el tema, son también una buena muestra de la relativa gratuidad de las investigaciones que parten de una visión global y ambigua de lo artesanal. A la postre se obtiene siempre más evidencias acerca de las realidades que rodean a la artesanía - institucionales, legales o de cuantificaciones contables - que sobre la artesanía misma y sus productores. Estos trabajos y otros similares expresan la identidad que hoy existe entre el interés estatal y la perspectiva comercial, pero ni remotamente abordan otros intereses e identidades de la actividad.

La idea misma de un abordaje nacional se encuentra erizada de dificultades, y a la postre contribuye a opacar diferenciaciones sustantivas. Su único aporte en realidad es privilegiar una atención hacia la presencia del Estado como el gran elemento institucional de transformación capitalista de las formas artesanales de producir. Pero aun ese papel estatal, casi siempre limitado por las realidades del mercado, debe ser supeditado a una observación de las relaciones concretas entre artesanía y capitalismo.

Las páginas que siguen buscan establecer tales relaciones en una serie de niveles, pero no avanzan más allá del nivel introductorio de presentación de los problemas y de breve comentario. En términos generales es posible sintetizar las opiniones del presente informe de la siguiente manera:

1. La perspectiva histórica es determinante para comprender el mapa artesanal de América Latina y el comportamiento de sus diversas áreas. La producción artesanal no aparece ni desaparece en abstracto, sino que lo hace siguiendo patrones históricos, en buena medida diferenciados de los europeos. Existen por lo menos tres espacios históricos diferenciados en el continente: la producción artesanal de frontera, la producción artesanal de las concentraciones humanas de base agraria, y la producción artesanal urbana de origen importado.

2. La producción artesanal no es una actividad parejamente distribuida entre los países de América Latina, y existen dos factores de alocación del fenómeno. De una parte la producción artesanal de origen agrario está muchísimo más presente en los países con tradiciones estatales precolombinas (Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Perú), donde es mayor el porcentaje de la población artesanal, según

las cifras al uso. De otra parte existe un artesanado latinoamericano que se reproduce a la sombra de las características de la industrialización, como subproducto complementario. Sobre este artesanado (que sustituye al urbano tradicional en un mismo espacio histórico, pero no puede ser visto como su continuación) no existen prácticamente cifras.

3. Las cuestiones de desaparición, evolución, o de crecimiento de la artesanía deben ser vistas, como todos los problemas vinculados al fenómeno, a partir de cada uno de los espacios específicos de su producción. Estos deben ser los espacios históricos y de diferenciación a partir de las articulaciones al capital, y no tanto los nacionales que han venido siendo vistos como la unidad de estudio privilegiada. Cada uno de los espacios se comporta de manera muy distinta, según las circunstancias. Si hubiera que anotar algunas tendencias, estas serían: la tendencia de la producción artesanal vinculada a la exportación a convertirse en pequeña industria; la tendencia de la producción artesanal vinculada al turismo y al mercado urbano a evolucionar siguiendo las líneas características del propio producto; la tendencia de la producción artesanal urbana a mantenerse como tal; etc. Lo más concreto en este terreno es examinar las características de cada uno de los procesos de producción, en sus aspectos técnico, financiero, comercial, social, etc. y llegar a conclusiones por ramas de la producción.

4. El primer motor de las transformaciones en la producción artesanal es su articulación a una actividad comercial generalmente externa al sector productivo. Esto debería dirigir las futuras investigaciones hacia la comercialización de la artesanía, como la estructura que está diseñando los nuevos mapas de la producción artesanal. Las realidades más significativas en esta situación son la presencia del

Estado como regulador y controlante, y la organización de los mercados de exportación, de venta al turismo y de consumo urbano.

5. Las posibilidades de organización de los artesanos entran en conflicto con estas realidades diferenciadas y diferenciadoras que acabamos de enunciar. La poca claridad de las definiciones de lo artesanal, unida a visiones ideológicas sin base empírica, han frenado cualquier proceso de organización, al introducir indefiniciones entre lo laboral y lo empresarial. Este último camino, el de organización en virtud de su calidad de empresarios productores, parece el más fructífero por el momento, y se expresa en el éxito de algunos experimentos con fórmulas cooperativas.

6. Frente a los artesanos la presencia estatal, a pesar de los enunciados de la ideología nacionalista, no es en ningún momento la de una entidad protectora, o aun neutra, en la actividad, sino que se manifiesta como parte del proceso de expansión y explotación del capital comercial. Existe una contradicción entre los propósitos estatales del fomento artesanal (proteger la actividad, beneficiar al artesano) y los resultados de ese fomento. En la medida en que las nuevas formas de la demanda en expansión se concentran en la producción artesanal de tipo tradicional, tienden a propiciar su transformación en unidades industriales de producción. En cambio son nulos los esfuerzos para llegar a industrializar las formas más nuevas de la artesanía urbana.

1.- EL ORIGEN HISTORICO DE LAS FORMAS DE LA PRODUCCION ARTESANAL.

Lo que hoy denominamos la producción artesanal de América Latina constituye un archipiélago de centros productores de muy distinto tamaño, disperso e irregular, cuyas características varían de país a país, y de región a región. Estos centros producen objetos y servicios cuyos comunes denominadores más genéricos son provenir del pasado y no ser industriales. Sin embargo no todos llegan del mismo pasado, ni son todos producto del mismo proceso de transformación. Por eso todavía en 1983 bajo una misma denominación operan trabajadores independientes que mantienen los más ténues lazos con las civilizaciones modernas del continente, y también verdaderas fábricas en las que empiezan a desdibujarse los últimos vínculos con una cultura tradicional.

Más allá de la coincidencia en ser reconocidos como idénticamente artesanales - siempre en virtud de una abstracción económica y otra de tipo cultural - estos centros tienen historias que en muchos casos han sido diferenciadas desde la más remota antigüedad, estilos que son propios en la mayoría de las circunstancias, y cada uno de ellos tiene la más estrecha relación con los trazos de una geografía económica particular. Lo que homologa a estos centros y a quienes en ellos trabajan es coexistir fuera de los espacios dominantes ("centrales") de las economías y las culturas de América Latina.

Lo artesanal pertenece a aquel espacio llamado tradicional, en unos casos, y marginal urbano, en otros, que las ideologías del progreso vienen intentando superar desde el siglo pasado. Estas ideologías han tendido a ver lo artesanal como un continuo, relativamente inmovil, cuyos mejores destinos serían una supervivencia de tipo museográfico o la transformación hacia estructuras económicas con mayores ta-

sas de productividad. Pero el siglo y medio de esfuerzos modernizadores ha mostrado la inviabilidad de ambos destinos, y el esencial error de percepción de quienes tácitamente los formularon.

Por lo pronto no hay uno ni dos destinos para la producción artesanal, sino tantas como realidades sociales diferenciadas ha habido en la historia del continente. Por esto cualquier esfuerzo por examinar la artesanía latinoamericana como conjunto debe empezar por mirar las raíces históricas de sus profundas diferencias, que en primera instancia se encuentran en la etapa precolombina de las actuales repúblicas. Pues si bien considerar a la artesanía una mera prolongación de la producción precolombina de objetos constituye una simplificación, ignorar esas raíces resulta otra, igualmente peligrosa.

La conquista europea encontró en América Latina una gran variedad social y cultural, con imperios que se hallaban muy al comienzo de un proceso de unificación nacional por la vía militar y económica. Incluso esos procesos imperiales, aun los más avanzados como el Inca y el Azteca, estaban muy lejos de haber uniformado las características regionales del proceso productivo y de las formas culturales en su interior. En las inmensas periferias de los imperios se multiplicaban las tribus, las culturas y los repertorios tecnológicos.

Los conquistadores encuentran, pues, una difundidísima producción artesanal de objetos y de servicios, que satisface las necesidades de autoconsumo de las localidades (Gayton, 1961:270), y que también es fuente de una actividad comercial, así como de otra de acumulación estatal. No se trata, pues, exclusivamente de una "economía natural" de base agraria, o aun recolectora, sino de varios tipos de producción artesanal, según las características de cada una de las formaciones sociales.

De un lado están los imperios asentados sobre grandes concentraciones demográficas, con una implantación agraria estable y avanzado proceso de división del trabajo, en los cuales la producción artesanal es masiva, especializada, y en buena medida dirigida hacia el intercambio. Allí existe una producción local destinada a satisfacer necesidades propias de los productores, pero también una actividad en proceso de diferenciación de lo agrario. A partir de este segundo fenómeno había empezado ya un proceso de especialización.

Esta ya es una producción enmarcada dentro de las necesidades y de los mecanismos coactivos de un Estado. En relación al imperio incaico, dice Murra (1975:146) que "toda unidad doméstica entregaba tiempo y energía tejiendo para el Estado, en forma regular, anual y repetida". En efecto, en una serie de ramas artesanales, particularmente el tejido y la cerámica, el solo volumen de las reliquias conocidas da cuenta elocuente de una actividad multitudinaria y estructurada.

En el caso mexicano, Rubin de la Borbolla (1974:261) presente incluso el inicio de un proceso de enajenación mercantil de los productores de Tenochtitlan: "El artesano cayó en una supeditación desventajosa como asalariado y esclavo del comerciante. Hay datos de que este se hizo cargo de dirigir la producción, interviniendo en todos los aspectos técnicos y artísticos de ella". En ambos imperios, y en otras culturas de menor expansión como los Chibcha o Calima en la actual Colombia, o los Maya en centroamérica, puede advertirse que la especialización tuvo una direccionalidad horizontal, hacia la ampliación de la producción, y otra vertical, hacia el perfeccionamiento del estilo.

El dato de Rubín de la Borbolla sugiere que los artesanos de las altas culturas americanas no fueron un grupo disperso o "natural" sino en buena parte miembros de una capa centralmente articulada al sistema estatal. En el mismo texto de 1975 (:170), Murra señala que la intensificación de la exigencia estatal a los hogares para la producción de objetos llega a generar bajo los Inca "la emergencia de grupos gremiales, como el de las aqlla, categoría sin precedencia en la estructura social andina" (ver también, Gayton 1961:278). En un texto posterior Murra (1978:415-423) plantea los embriones de una "política artesanal" prehispánica, tomando como ejemplo el pueblo de olleros de Cupi, que habría ocupado a más de 20,000 Unidades de Producción Artesanal entre los Lupuqa. "Cuando el Tawantinsuyo decidió instalar un centro artesanal importante (más de cinco mil unidades domésticas) parece que no solo transportó allí a unidades de afuera, sino que utilizó también artesanos locales".

Un aspecto importante en este proceso de especialización en un contexto de producción masiva es el de la presencia de mercados donde se comerciaba con objetos artesanales. La tesis de Murra acerca de la difusión de la producción artesanal entre las familias trae implícita otra acerca de la decadencia del sistema de mercados en virtud del fuerte estatismo de la sociedad Inca. Hartmann (1971) discrepa de esta tesis y quiere presentar un panorama de vigorosos mercados prehispánicos, en los que se intercambia también objetos artesanales. Incluso presenta dos citas (Zamora, 1897; Rostorowski, 1970) para mostrar que había una alta especialización por pueblos y que existía una producción excedente, y por lo tanto comercializable, de artesanías.

Frente a las concentraciones de productores y productos de los

imperios americanos está el universo de la cooperación tribal, virtualmente intocada por los viejos, y aun los nuevos, imperios. Estos pueblos conforman una lista innumerable y habitan las extensiones de la Amazonía, la Orinoquia, las selvas centroamericanas y algunas islas del Caribe; y también entre ellos es posible advertir grados diversos de desarrollo tecnológico y cultural. Se ha tratado, en la mayoría de los casos, de grupos aislados de los procesos centrales de la cultura latinoamericana.

Algunos de estos grupos llegaron a tener una población considerable, y varios conocieron encuentros históricos con otras culturas. Sin embargo la característica más saltante desde el punto de vista de la producción de objetos es no haber sido tocados por la mecánica del tributo o del trabajo forzado que acompañaron a las formaciones sociales más avanzadas. No llegan, pues, a ser grupos con una necesidad social de producir o manejar excedentes. En términos productivos la línea divisoria con las concentraciones de artesanos no es tanto tecnológica, sino por el tipo de materia prima empleado y por la inserción, o más bien falta de ella, en una red económica más amplia que el espacio social de la propia comunidad.

A diferencia de la artesanía multitudinaria y de base agraria, esta es realizada por pequeños grupos étnicos, o a veces culturas algo mayores, poco articulados internamente, con muy frecuente presencia de nomadismo y de una economía recolectora. Bien podría llamársele una artesanía de frontera.

La dominación colonial siguió las grandes líneas de este panorama artesanal precolombino, en buen medida reforzando las tendencias de la integración y del aislamiento. Pues la base de las nuevas relaciones

productivas en este terreno fue una relativa homogeneidad tecnológica de las dos formas de producir (que es la que sustenta el proceso de asimilación por parte de los productores autóctonos) y la incapacidad europea para rebasar significativamente las fronteras económicas de los imperios conquistados.

Desde sus diversas perspectivas locales, los centros de producción artesanal que asimilan (o acatan) técnicas, diseños y motivos europeos, son aquellos que ya habían tenido anteriores experiencias de asimilación. Pero también muchos centros mantienen bastante incambiado su repertorio de recursos. Puede formularse como hipótesis que la producción artesanal y los objetos artesanales se transformaron más, y asimilaron mejor la influencia europea, cuanto más cerca se habían encontrado de la dinámica del Estado precolombino.

Sin embargo la presencia europea, allí donde logra influir efectivamente, empieza desde temprano a reforzar en su conjunto una direccionalidad histórica hacia la modernización, tendencia que ya había estado presente en las formaciones precolombinas. Con lo cual la diversidad cultural-territorial originaria pasa a cruzarse con una diversidad de tipo histórico, con artesanos ubicados en distintos "horizontes tecnológicos" dentro de una misma matriz precapitalista.

Los colonizadores aprovecharon la capacidad artesanal instalada de varias maneras: estableciendo un sistema de exportación hacia Europa, trasladando la producción artesanal hacia otras ramas de la producción (para vestir o pertrechar mineros, por ejemplo), integrando al artesano local a las tareas de constitución de los nuevos centros urbanos. A esta capacidad añadieron - yuxtapusieron o sobrepusieron - la europea misma, creando con ello, además de la mezcla de

técnicas y estilos, un ~~efecto~~ totalmente nuevo en la artesanía latinoamericana: las importaciones europeas de objetos y mano de obra, directamente vinculadas a las nuevas concentraciones demográficas de la Colonia.

Rubín de la Borbolla (1974:112-117) presenta una relación de los diversos objetos de la producción de artesanía en la Colonia, en la que se apunta a la existencia de una relación capilar entre diversas vertientes tecnológicas compatibles, donde los artesanos ocupan indistintamente los espacios de la tradición y los de la modernidad:

"Artículos artesanales indios, producidos por los artesanos con su equipo y técnicas, en sus talleres, en sus pueblos (...). Artículos artesanales producidos por obrajes establecidos y dirigidos por españoles o sus capataces, con materias primas indígenas, mixtas o españolas en su origen; elaborados con técnicas indígenas, mixtas o españolas, para producir artículos indígenas o españoles, para su venta interna o exportación".

Las nuevas herramientas de hierro, o máquinas nuevas como el torno, o perfeccionamientos de instrumentos pre-existentes en América, como el telar, si bien configuran un repertorio técnico nuevo, no llegan a desplazar al anterior, en cuanto la producción sigue limitada por la fuerza motriz y las habilidades del operador individual, así como por la naturaleza de un mercado donde los patrones de consumo son rígidos y conservan necesidades tradicionales. Por esto es posible seguir a Rubín de la Borbolla cuando opina que las nuevas herramientas, técnicas y materias primas fueron asimiladas por la población artesanal latinoamericana a partir de una "selección calificada", aunque es de suponer que implícitos en la calificación vienen también procesos

de coacción directa e indirecta.

La forma más conspicua de explotación del artesano autóctono sobre la base de conocimientos de origen prehispánico fue el obraje, versión colonial del sweat shop, dedicado a la producción textil para el consumo local y la exportación a Europa. En la Colonia estos grandes talleres coexisten con los productores individuales ajenos a la práctica y los volúmenes de la economía mercantil. Los obrajes son talleres compuestos, en el mejor de los casos, por numerosas máquinas simples yuxtapuestas; pero se conoce casos de obrajes que no eran más que concentraciones de artesanos individuales herramienta en mano prolongando, bajo condiciones reputadamente más duras, la actividad que ellos o sus antepasados ejercieron antes de la conquista europea.

Los especialistas hablan de obrajes que llegaron a emplear varios centenares de artesanos. Incluso Luis Millones, citado por Seligman y Zorn (1981:271) habla de reuniones hasta de 1,000 artesanos en los obrajes andinos, cifra que estima mayor que las de Europa en ese momento. La participación en esta forma de producir no excluyó en ningún momento la actividad en otras. Silva Santisteban (1964:348) menciona trabajadores que complementaban su actividad central concurriendo al obraje solo una parte de su tiempo, y Novelo (1976:93) presenta un caso mexicano del siglo XVIII donde una comunidad de artesanos vive simultáneamente la práctica de una artesanía tradicional de origen prehispánico y el reclutamiento para otras tareas económicas especializadas.

En términos generales es equivocada la visión de una producción artesanal "originaria" a la que recién la modernidad europea viene a

afectar. De una parte es preciso tomar en cuenta que el repertorio de recursos productivos llegado de Europa opera también como una tradicionalidad (al extremo de vivir su propio proceso de rearraigación en varios terrenos). La porción mayor de la artesanía nunca fue una isla histórica, económica o cultural: sus períodos de inmovilismo también lo han sido de la sociedad entera; su aislamiento rara vez ha sido absoluto.

Es posible, pues, establecer algunos ámbitos diferenciados de la actividad artesanal en la Colonia: 1) el de las concentraciones manufactureras de tipo pre-industrial, que prolongan a similares establecimientos precolombinos y que fundan su existencia sobre la necesidad social de un excedente, exportable o asignable internamente, de estos productos; 2) el de las concentraciones de artesanos urbanos, libres o esclavos, que se intentan constituir a imagen y semejanza de sus contrapartes europeas, reproduciendo incluso los sistemas de gremios; 3) el de los artesanos vinculados a las actividades agrarias que sobreviven, cuya producción va al autoconsumo local y regional, utilitario y ritual, destinos que fijan los límites de su intercambio; 4) y el de lo que hemos denominado artesanía de frontera.

La dominación colonial ignoró casi por completo esa artesanía de frontera, pero asumió los otros ámbitos de la producción artesanal como parte de su economía. Es esta decisión que obliga a pensar en la artesanía latinoamericana de los antiguos imperios hoy como una producción "precolombina recreada" (Montoya 1980:199), en la cual rastrear el componente "puro" u originario se vuelve un ejercicio impropio, más un síntoma nacionalista que un campo viable de investigación.

De un lado los colonizadores prolongan los sistemas productivos

prehispánicos: ciudades como Puebla en el norte de México, Cuzco en los andes peruanos, o Cochabamba en la actual Bolivia, son convertidas en centros manufactureros con mano de obra forzada, en los cuales no se da, por cierto la "opción tecnológica" a que alude Rubin de la Borbolla. Uno de los casos más notorios de prolongación en el tiempo de una capacidad productiva originaria es el de la célebre región de Otavalo, en la sierra ecuatoriana.

Durante unos dos mil años los otavaleños se mantuvieron como una formación social de pequeñas ciudades-Estado, históricamente conocida como la tribu Cara, que comercia con pueblos amazónicos, con los que intercambia productos varios a cambio de fibras de algodón. La conquista incaica hacia mediados del siglo XV los mantiene como tejedores, sustituyendo el algodón amazónico por la lana de auquénido, y articulando a los Cara al sistema estatal de exacción y redistribución. Menos de un siglo después los españoles asientan en el mismo lugar sus obrajes, y en consideración a la calidad de la mano de obra local declaran el área tributaria directa del Rey (Salomon, 1973).

Además de prolongar la producción precolombina, los europeos le-
sarrollan, aunque la palabra más precisa es traen, una práctica artesanal estrictamente urbana, conformada por los trabajadores de la construcción eclesiástica, y por los productores de objetos para consumo dentro de la cultura dominante (decoración, rito y usos directamente utilitarios).

Este terreno fue el más dinámico para el encuentro de las dos tradiciones artesanales, como ha escrito Rubén Vargas Ugarte (1968:68-69), "fue crecido el número de los arquitectos, alarifes, orfebres,

plateros, pintores, imagineros, orfebres, fundidores, herreros y canteros que se establecieron en nuestras ciudades y enseñaron su arte a los criollos y a los indios. Estos rápidamente se asimilaron a sus enseñanzas y en ciertos casos aventajaron a sus maestros. Algunas de estas artes ya eran conocidas por los indígenas, cuyos trabajos de plata y oro llamaron la atención de los descubridores, y lo mismo habrá que decir de la industria textil".

Aunque buena parte del nuevo artesanado urbano colonial fue esclavo, lo cual supuso una seria competencia para los gremios que empezaban a intentar establecerse a la usanza europea. En su descripción de la sociedad colonial peruana, James Lockhart (1982) estima que entre 1532 y 1560 había, de una población de entre 10 y 20 millones de habitantes, entre 800 mil y dos millones y medio de artesanos. Los más numerosos: sastres, y zapateros, con algo más de cien mil personas dedicadas a estas actividades.

Señala Lockhart que los artesanos compraban otros artesanos, esclavos, y que llegaron a estar entre sus mayores propietarios. Asimismo que el crecimiento de los gremios se debió más por la inmigración que por el sistema de los aprendices. "Nunca se llegó a encontrar una fórmula de cooperación a largo plazo entre artesanos españoles de manera individual" (:129). Si bien en algunos lugares parece haber llegado a haber una vida de gremios artesanales con cierta densidad institucional, como habría sido el caso de la Nueva Granada, hoy Colombia (Herrera, 1979:18.a 27), lo cierto es que a todo lo largo de la colonia la presencia del trabajo esclavo debilitó a los gremios de independientes.

Lo distintivo en estas manifestaciones de la artesanía en la Co-

lencia es su vinculación utilitaria con una nueva modernidad: en el caso del obraje, la de la exportación y la de la minería; en el de la artesanía urbana, la propia modernidad cultural del conquistador en relación al conquistado. Frente a ellas el tercer espacio de la artesanía en la Colonia se da en un agro descuidado, donde subsiste la necesidad comunal de autoabastecimiento de objetos directamente utilitarios, y también rituales.

Esta tercera forma de artesanía, sumamente dispersa, con una gran variedad formal y técnica, que sigue las líneas de las diferencias territoriales, también fue afectada por la influencia europea. Pero más precisamente, fue el espacio central de una confluencia, el crisol de un nuevo repertorio de objetos, claramente diferenciados de los precolombinos, en los cuales la influencia externa es común denominador y elemento de unificación, a cuya sombra sobrevive la reproducción de las diferencias entre los diversos grupos de productores (Kubler, 1961).

Vemos entonces, que la producción artesanal precolombina se mantiene en la Colonia como un fenómeno geográficamente difundido, pero se refuerzan en ella dos líneas evolutivas centrales: la de las concentraciones demográficas con mayor desarrollo socio-político, donde existen una base agraria, un desarrollo del comercio y una división social del trabajo; y la de las comunidades periféricas con un menor desarrollo social, mayor dispersión geográfica y con una expansión comercial limitada.

La forma europea de producir artesanalmente viene a constituir una línea diferenciada, con dificultades para una reproducción local, debido a la presencia del trabajo esclavo. Esta línea recoge las dos

líneas evolutivas de base autóctona y las une a variantes técnicas distintas, y también a una combinatoria con las formas locales.

Dentro de este panorama las concepciones europeas acerca de la artesanía deben ser relativizadas, en cuanto son una minoría los trabajadores que se ajustan al principio de ser propietarios de sus medios de producción, y muy pocos también los propiamente asalariados. Más adelante, al ver el problema de las definiciones de artesanía, volveremos sobre este punto.

La supervivencia y desarrollo de las diversas ramas de la producción artesanal en la Colonia están relacionados con las ramas específicas de producción, y la manera como cada una de estas corresponde a las necesidades de la dominación.

Como consecuencia de esto puede afirmarse que las invasiones europeas tuvieron como principal efecto reforzar los grandes rasgos del mapa artesanal precolombino, con un sector vinculado a la demanda de los grupos dominantes y ligado a la relación entre estos y el sistema económico mundial, y otro que se orienta en las demandas diferenciadas, y desarticuladas entre sí, de los grupos dominados.

A partir del siglo XVIII, con el dominio de los Borbones en Europa, la realidad colonial latinoamericana empieza a modificarse radicalmente. Se produce una primera promoción del libre comercio (cuya manifestación más elocuente es la venta forzada de objetos manufacturados en Europa a los habitantes de los repartimientos locales) y un desmontaje de gran porte de la producción manufacturera. Esto, unido al descalabro de la minería en dicho siglo, determina una reducción considerable de la masa de productores artesanales.

Frente a esto el siglo XIX y la Independencia no generan una

realidad nueva, sino que modifican apenas la situación heredada de la Colonia. La estructura social y administrativa colonial, con su capacidad para llegar muy abajo como presencia organizadora, no llega a ser cabalmente reemplazada en las áreas rurales de las repúblicas, lo cual propicia el aislamiento de los campesinos-artesanos y pasa a diferenciar marcadamente su proceso evolutivo. Sin embargo en el siglo XIX hubo un momento un esfuerzo por crear un mercado interno, expresado políticamente en la polémica entre proteccionismo y librecambismo. Pero el proteccionismo, impulsado en buena medida por los gremios de artesanos que quedaban de la Colonia, es barrido.

A partir de allí la República prolongará y consumará la destrucción de los obrajes y menguará al artesanado de las concentraciones urbanas. Esta etapa, que ha sido llamada de "agonía del artesanado" (Chavez Orosco, 1958; Novelo, 1974) se traduce principalmente en la destrucción de los obrajes, que no logran hacer la conversión hacia la industria (Seligman y Zorn, 1981), y en la crisis institucional de los gremios (Herrera, 1979:25). Podría describirse, entonces, como de reducción de una parte de la producción artesanal y de aislamiento de otra.

A diferencia del Europeo, el proceso de industrialización latinoamérica en el S. XIX no liquida a la artesanía, sino que entra en coexistencia con ella. En las ciudades la capacidad de importar y la de producir industrialmente reunidas no se dan abasto ante la demanda y dejan el campo libre a la producción artesanal de numerosos objetos. Desde el S. XIX los artesanos de las ciudades se quejan de una industria que les invita inexorablemente a la proletarización, si bien entonces se sobreestimaba la capacidad de las industrias locales para

crear empleo.

La debilidad industrial de las repúblicas, entendida como una incapacidad general de reproducción del capitalismo dependiente, contribuye a mantener el gran mercado de autoconsumo e intercambio limitado de la artesanía rural. En las versiones clásicas del asunto (Lenin, 1899:319), la artesanía rural pasa automáticamente de una economía natural a la concurrencia a un mercado integrado a la modernidad.

La norma latinoamericana ha tendido a ser desde el S. XIX la supervivencia de una economía de intercambio diferenciada, ni natural ni mercantil, que procede de los sistemas precolombinos y coloniales "congeladas" por la República.

En todo el vasto territorio de la artesanía rural no llega a completarse, pues, un proceso de diferenciación paulatina respecto de lo agrario, cuyo destino fuera la manufactura. Lo que se llega a dar, en realidad ya en el S. XIX, es un paulatino incremento del papel complementario de la producción artesanal respecto de las tareas agrícolas.

No es la diferenciación como avance hacia el capitalismo y embrión de una división de trabajo, como en la visión de Lenin para Rusia, sino una diferenciación como mecanismo para mantenerse dentro del precapitalismo, allí donde no existen alternativas a él.

El más reciente desarrollo histórico dentro del panorama de las formas artesanales de producir es la aparición en el siglo XX de un artesanado urbano marginal, que no puede ser considerado como sucesor de la artesanía urbana de origen europeo. Se trata de un difundidísimo espacio de producción artesanal de objetos directamente articulado a la modernidad capitalista, que no es desplazado, sino más bien promovido, por el proceso de industrialización larvaria latinoamericana.

Como señala Anibal Quijano (1977:244), "El superarse la producción industrial (en A.L.) no se erradica - como pretende la imagen convencional - la previa producción artesanal de manufacturas, sino que por el contrario tiende a expandirse y a modificarse, conformando un nuevo nivel dentro de la producción manufacturera, articulado al nivel industrial". Se trata de una producción de objetos que sobrevive en virtud de la incapacidad del capitalismo para integrar al consumo de manera total a toda la población, y a su vez incapaz de producir industrialmente la totalidad de los componentes de sus procesos.

2.- EL PROBLEMA DE LA DEFINICION DE LA ARTESANIA.

Un problema de fondo frente a la artesanía en América Latina es identificarla, lo cual no significa necesariamente la comodidad de definirla o situarla en un solo planteamiento, sino reconocer el sentido de su variedad. Lo primero es una tentación de los Estados Centrales, obligados por su estructura a planificar centrifugamente: desde un centro hacia la periferia, reduciendo las diferencias a un solo principio operativo. Este propósito se ha encontrado en América Latina con el problema de la definición y, allí donde se ha reconocido la variedad, con el problema de los criterios de prioridad.

Por lo pronto existe una contradicción de prioridades frecuente en los países: el criterio de rentabilidad económica a menudo va a contrapelo con el de la conservación de los valores tradicionales de la producción artesanal. Entre estos dos extremos hay otras contradicciones, sin duda. Todo lo cual no significa que no sea posible encontrar el criterio de unidad en la producción de objetos precapitalistas. Este existe (Lauer, 1982; Condor, 1983), pero no define un campo homogéneamente abordable por los diversos criterios estatales, o aun particulares.

Por esto entre el esfuerzo teórico y el práctico se viene dando un mecanismo de tipo "el huevo y la gallina": la teorización sobre el problema no necesariamente tiene una incidencia práctica de tipo inmediato; pero a la vez los estudios de tipo práctico no llegan a proporcionar un tipo de información cabalmente útil. De hecho carecemos en el fondo de ambos tipos de estudios, y de la base empírica que ambos requerirían: censos, levantamientos, encuestas, etc. y los pocos esfuerzos que existen en este sentido no pueden ser vistos al

margen del notable incremento de las exportaciones de artesanías ocurridas entre los años 60.

La coexistencia de diversas maneras pre-capitalistas de producir objetos, relacionadas con distintas formas de organización social en la historia, ha hecho de la palabra artesanía una generalización de la que desconfían casi todos los científicos. De hecho la palabra ha tenido un tratamiento etnográfico, económico y comercial, que alude a distintas realidades en diferentes casos (Lauer, 1977, 1978). En realidad no ha habido hasta ahora el interés, ni la necesidad, de una definición cabalmente totalizadora: casi todas han sido ideológicas (y en esa medida aprioristas, como las del nacionalismo de los años 20) u operativas (como las de los estudios de intención comercial-industrial iniciados en los años 70). En todos estos casos han quedado fuera importantes áreas y aspectos de la práctica y la producción artesanal.

Las definiciones de la teoría económica han parecido siempre excesivamente genéricas, y hasta inadecuadas para los fenómenos concretos de América Latina. Identificar artesanía con producción de objetos bajo el capitalismo puede entregar una clave histórica, pero avanza poco en la aproximación a una realidad tan variada como esta, y en la época actual choca con las visiones que reconocen la existencia de prácticas artesanales aun en un contexto capitalista, y con una estructura interna basada en el trabajo asalariado y la acumulación de capital. Además aun en el horizonte del precapitalismo, se estima necesario acoger de alguna manera las diferencias entre los diversos niveles de complejidad social en que la artesanía es producida. Existe, pues, una tendencia centrífuga en relación a

las definiciones de la artesanía.

Sin embargo a partir de los años 60 ha empezado una búsqueda de formulaciones con una validez de tipo general, adaptable a realidades nacionales o regionales. Se ha tratado mayormente de compromisos entre la teoría y los frutos de la observación directa. Por ello las descripciones con frecuencia combinan elementos de dos fuentes: los principios de la teoría económica y procesos de síntesis de descripciones particulares, en un esfuerzo por comprender la norma y la excepción. Estas modalidades mixtas tienen el problema de inquietar a los formuladores de políticas tecnocráticas, que precisan una norma rígida que compatibilizar con el resto de su diseño de la estructura productiva. En consecuencia las estadísticas de la producción manufacturera omiten, por ejemplo, lo artesanal, y en general las cuantificaciones gubernamentales prescinden de la artesanía, precisamente con el argumento que no existe una definición exacta.

Lo cierto es que esta definición exacta no existe, no tanto porque sea imposible formularla, sino porque ella requeriría de un conocimiento empírico mayor del logrado hasta ahora. La artesanía es una actividad dispersa y - comparada con otras - poco rentable, que hasta hoy prácticamente carece de encuestas y censos adecuados. El problema de la definición exacta hace a su vez que lo artesanal rara vez sea incluido en los procesos censales generales, lo cual establece un círculo vicioso del que no parece fácil salir. Romper este círculo vicioso ha sido visto como una distracción respecto de tareas gubernamentales más urgentes, para las cuales ha sido suficiente (solo en apariencia) contar con una definición operativa.

Las definiciones operativas han combinado, como se dijo, crite-

rios teóricos con descripciones prácticas. Estos últimos han elegido ejes de tipo cultural (indígena, no indígena; autóctono, importado; tradicional, transformado), demográfico-geográfico (urbano, rural sobre todo) o económico-práctico (por el volumen de la empresa o de la producción). En la mayoría de estos casos el propósito central no es la diferenciación, sino la identificación de un núcleo central coherente a partir del cual se va produciendo - como en ondas concéntricas - la indiferenciación. Evidentemente la modalidad descriptiva de aproximación a la artesanía tiene problemas para insumir las sinámicas del cambio en la propia artesanía y en el resto de la formación económica y social. En el fondo se trata de primeras aproximaciones a una tarea central irrealizada, cuyo primer motor, sobre todo en lo que siguen el eje cultural, es la ideología.

Pero el establecimiento de políticas artesanales, como lo han pretendido los gobiernos latinoamericanos desde el pasado decenio, requiere de diferenciaciones: saber quién es artesano, y quién no, es fundamental para los objetivos de protección, promoción y transformación que han sido formulados, así como conocer las características de lo que el artesano identificado hace. El más difundido criterio de diferenciación es el carácter manual, o predominantemente manual, del trabajo artesanal (CIDAP, 1973; CONADE-ILDIS, 1982; DGA-PERU, 1976; ONU-UNCTAD, 1969; PNDA-BRASIL, ; SELA, 1978), como manera de contrastarlo con el predominio de la máquina (aunque rara vez se precisa o qué tipo de máquina se tiene en mente). Sin embargo este criterio es complementado en la mayoría de las definiciones con la referencia a la presencia de herramientas y máquinas, siempre como un factor subordinado al manual.

Para la Carta Interamericana de Artesanías y Artes Populares del CIDAP, "en el momento en que la máquina prevalece, se sale del marco artesanal". La definición del Comité de Artesanías del SELA tolera la presencia de pequeñas maquinarias o implementos, con la condición de que sean "manejados directamente por el artesano", y precisa: "generalmente con la mano o con el pie" (?). Evidentemente en ambos casos la definición se beneficiaría con la caracterización previa de las máquinas, sus características o sus dimensiones. Herrera (1975:153) contribuye con la precisión de que las máquinas y herramientas que ayudan al hombre en el proceso artesanal han de ser simples, supongamos que en el sentido de la definición que aporta Marx (1977:1,460): no emancipadas de las barreras inherentes a la fuerza humana. Este tipo de definición traslada el problema de la especialidad de lo artesanal a la naturaleza de la máquina empleada en su producción, y de allí naturalmente a las características del proceso productivo y de su estructura tecnológica.

El significado de la presencia de la máquina en un proceso productivo tiene todo que ver con el tipo de relaciones de producción que ella permite o impide. En este sentido sus efectos potenciales son dos: posibilita la uniformización de la producción y/o posibilita su incremento más allá de la fuerza humana. La presencia de máquinas simples no impide la formación de capital comercial en torno a la actividad, en cuanto la multiplicación de estas puede aumentar el volumen de la producción y concentrar ganancia en el lado comercial del proceso de producción, distribución y consumo. Lo que sí impide es la formación de capital en el polo propiamente productivo, i.e. no hay manera de trasladar el valor del trabajo al capital

constante (la propia maquinaria). Este elemento puede ser el pivote para iniciar un proceso coherente de identificación y clasificación de lo artesanal en América Latina, y es el que tácitamente subyace a algunas de las definiciones más sofisticadas de la actividad. Si bien se trata de un elemento teórico no empíricos, de definición, dentro de un determinado contexto tecnológico sirve para explicar a los demás.

Por ejemplo, los documentos de los gobiernos del Ecuador y de Guatemala abordan la definición de lo artesanal también a partir del volumen total de la inversión en el taller: se reconoce (se acepta, en términos legales) hasta un máximo de seis, número que parece vinculado a consideraciones tecnológicas, sino a una apreciación de los límites de la unidad productiva familiar. En ambos casos el criterio básico subyacente es que existe un límite a partir del cual lo artesanal se convierte en otra cosa. Hay definiciones que asumen el criterio del límite en otros aspectos: el volumen de las ventas, la presencia física del productor en la producción y/o la venta del objeto. Sin embargo estos criterios por su cuenta sirven poco para la identificación: una unidad productiva puede multiplicar a los artesanos y todavía no ser industrial; o, por el contrario, un individuo dejar de ser artesano y pasar a ser artista, sin dejar de lado una producción predominantemente manual.

Por esto, el criterio manual y el de la máquina simple no llegan a identificar del todo a los artesanos dentro del universo productivo latinoamericano; y si bien el criterio de la transición hacia la industria por presencia de trabajadores asalariados y acumulación de capital por esa vía es teóricamente coherente (y nos mantenemos cercano a él en el curso de este informe), le falta también fuerza ex-

plicativa frente a lo específico. Esto se debe a que el espacio de existencia histórica de lo artesanal no es exclusivamente económico, sino cultural en el amplio sentido de la palabra. Elementos de definición con una coherencia interna, como que el artesano a diferencia del proletario posee los medios por los que realiza su producción, o que hace un producto cuyo precio en el mercado es equivalente al tiempo de trabajo socialmente necesario para producirlo, se estreñan contra realidades específicas del continente.

El grueso de las definiciones de base económica ubican tácitamente a la artesanía como una antesala del capitalismo industrial, y de alguna manera "abstraen hacia atrás": la relación salarial con el valor producido, la relación tecnológica con la máquina, la relación de intercambio con el mercado, y la relación de lo individual con la norma cultural, son fijados en el estadio anterior a la industria y el capital, y proceden de un exclusivo examen de esa transición, que por cierto es muy generalizada, y acaso la principal en términos tendenciales. De allí el énfasis en lo manual, en el autoconsumismo y en el tradicionalismo, de la mayor parte de definiciones. Si bien este es el criterio en apariencia más práctico para quienes tienen que llevar adelante políticas en el sector, también es el que mantiene la vigencia del ya mencionado círculo vicioso, sobre todo en la medida en que conserva la ilusión de que es posible definir antes de un conocimiento fáctico cabal.

Puesto en otros términos: la definición de lo artesanal exige una visión total y totalizadora del proceso entero. Novelo (1976:7) precisa, con razón, que uno de los factores que multiplica los criterios es que "para definir las artesanías de ellas se habla como

resultado y no como proceso". En efecto, y hablar de ellas como proceso supone no verlas tampoco como fenómeno exclusivo de, y aislado en, la esfera de la producción, con exclusión de los aspectos de la distribución y el consumo. Un ejemplo clásico de esta perspectiva casi exclusivamente centrada en la naturaleza de la producción lo da Lenin (1950:319 y ss.). Su análisis acerca de la evolución de la artesanía como parte de un proceso de diferenciación de la fábrica de objetos respecto a la actividad agrícola es fundamentalmente correcto, pero solo de un modo genérico. Trasladado a América Latina - lo cual no fue su propósito, estoy seguro - el planteamiento omitiría aspectos claves de la actividad artesanal: la heterogeneidad interna de las economías nacionales, las diferencias culturales, el papel de la artesanía en los proyectos nacionales, su incidencia económica, etc.

Frente a los problemas de las definiciones de base económica, que solo asumen un aspecto del ciclo de PDC, están las geográficas culturales, que constituyen en el fondo clasificaciones descriptivas, hasta el momento con pocas posibilidades de explicar más allá de lo nacional. Las grandes líneas divisorias han sido presentadas más arriba. Lo que interesa ahora es examinar alguno de los criterios subyacentes a las clasificaciones. El más importante de ellos es la proclividad a considerar a los diversos espacios diferenciados de producción de artesanías como compartimientos estancos, y separados por diferencias esenciales, y al mismo tiempo no consignar los cursos de las diferencias reales, que están en diversas formas de articulación al capital. Esto es particularmente notorio frente a las llamadas "artesanías indígenas", que en esta perspectiva corren

riesgo de desaparecer a la menor modernización de las formas del producto final o de algunos elementos del proceso productivo. Otro criterio importante es que la circunstancia externa, la apariencia del producto o el signo cultural del productor, definen el carácter en la artesanía. Este es el caso de las clasificaciones que integran los conceptos de arte, artesanía e industria dentro de un mismo complejo productivo.

En consecuencia la variedad de lo artesanal se multiplica artificialmente: hay arte popular, entendido como producción de formas estéticamente apreciables por parte de los sectores populares; arte indígena, cuando estos sectores son indígenas; artesanía, cuando esos objetos no son estéticamente estimables (o estimados); industria artesanal, cuando el volumen de esta producción alcanza dimensiones considerables; artesanía urbana, cuando cualquiera de los anteriores procesos se da en las ciudades; arte de aeropuertos, cuando el componente estético se considera devaluado por la modernidad. En Colombia se considera tradicional-popular a la artesanía de origen europeo y contemporánea a la que produce la cultura de los migrantes. En una práctica marcada por la variedad y la difusión, este tipo de clasificación pueden multiplicarse indefinidamente.

Definiciones como las expuestas no entran en contradicción con aquellas de tipo económico discutidas al comienzo de este texto. Más aun, las formulaciones de política gubernamental suelen acogerlas como complementarias, a pesar de su lógica interna parece conducir a otros destinos. El objetivo de esta coexistencia de dos criterios de definición (que no llegan a constituir partes armónicas de una nueva definición, tan compleja) parece ser el mantenimiento de la vigencia

de una visión de lo artesanal como tradicional, diferenciando a partir de allí las diversas manifestaciones modernas y urbanas del fenómeno, y estableciendo una barrera conceptual para el oportuno reconocimiento de las manifestaciones industriales en la producción de formas de origen autóctono.

En general las definiciones que combinan los dos tipos de lineamientos para satisfacer a la mayoría de los entes gubernamentales interesados en el sector. Esto en buena medida porque operan como profesías que se cumplen solas: definen los límites de la curiosidad de quienes deben actuar a partir de ellas. Pero su problema es que se trata de definiciones o clasificaciones montadas sobre una realidad - artesanal y gubernamental - parcial y en evolución, en consecuencia envejecen, i.e. pierden capacidad de explicar. En términos generales no satisfacen o porque son estrechamente economicistas, o por ser de un culturalismo restrictivo, que omite lo histórico y lo económico.

En su ya célebre libro de 1976, Novelo inicia un camino nuevo frente al problema de definir la artesanía, eludiendo la definición y optando por identificar un conjunto de formas de producir, como parte de un complejo más vasto dentro de la estructura productiva nacional: la producción familiar, el pequeño taller capitalista, el maestro independiente, y la manufactura. Aquí el énfasis se traslada hacia un examen de cuales son las condiciones de producción de los objetos en el contexto mexicano. A partir de la posición de Novelo es notoria entre los estudiosos la resistencia a establecer definiciones de tipo específico. Esto corresponde, pensamos, a un reconocimiento de que por ese camino ha resultado difícil expandir los conocimientos existentes sobre el fenómeno. El reconocimiento de la importancia de las

condiciones de producción, supone aceptar un planteamiento genérico e importante: lo artesanal es una entre varias otras formas de producir objetos en la sociedad contemporánea latinoamericana. Es indispensable así mismo aceptar que esta forma de producir entre muchas está articulada con todo el resto, en los varios planos de la estructura de su producción, distribución y consumo.

Es a esto que apunta Becerril (1981) cuando señala que para él "la única posibilidad de abreviar el camino (hacia la precisión de conceptos) es entender lo artesanal como un modo de producción, es decir que la artesanía es una categoría histórica, de validéz particular, cuyas peculiaridades están determinadas por el carácter de las relaciones de producción que le son propias, y no tanto por el tipo de productos a que da lugar". Meier (1982b) asume una posición similar: "la artesanía es ante todo una forma de organización social que implica cierto proceso productivo, determinadas relaciones sociales de producción y cierto tipo de articulación socioeconómica considerada en su conjunto".

Las nuevas aproximaciones al problema de la definición de la artesanía (Novelo, 1976, 1979; Lauer, 1977, 1978, 1982; Becerril, 1981; Meier, 1982) no buscan una fórmula cerrada para calificar una realidad unívoca, sino más bien una fórmula abierta, cuyo primer objetivo es sentar las bases para un acopio de datos empíricos y para una práctica capaz de ir más allá del inmediatismo pragmático que a veces caracteriza a las entidades gubernamentales. En ellas viene implícito que la definición no puede ser un punto de partida, sino la conclusión de un ciclo de investigaciones que recién empieza en el continente. Esejante ciclo en toda una etapa deberá apuntar más bien a la

indefinición: el creciente reconocimiento de que aquello que llamamos artesanía es una realidad de bordes poco definidos, en la que a menudo es más fácil (más útil también) apreciar la diferencia interna que su especificidad como conjunto. Hasta el momento prácticamente todos los avances en el proceso de definición han pivotado sobre modificaciones de la concepción teórica (y dentro de ello ideológica) de lo artesanal. Este proceso podría describirse también como el de sustitución de las visiones etnográficas, antropológicas y folcloristas, por visiones correspondientes a otras disciplinas sociales, sobre todo la psicología y la economía.

Peter Meier y Edgar Pita (CONADE-ILDIS, 1983:10) han abordado el problema de la definición buscando "integrar a todos aquellos aspectos definicionales que se refieren a la problemática artesanal que están desperdigados y tratar de juntarlos...". Este planteamiento parte de la convicción de que por ese camino se llegará a "la construcción de un concepto integral". Se trata, pues, de otro ejercicio de definición. Aquí los "aspectos definicionales" vienen a ser rasgos característicos, entendidos como realidad previa y autónoma a su articulación en la forma (o lo que algunos llaman "modo") artesanal de producir.

Este estudio reconoce en lo artesanal características estructurales y rasgos secundarios. Las primeras vienen a ser los parámetros de diferenciación con la otra forma, industrial, de producir objetos: los contrastes con el trabajador asalariado y con el empresario industrial. Los rasgos secundarios vienen a ser todos aquellos elementos de una definición más detallada: división simple del trabajo, equipo técnico rudimentario, habilidad y productividad de la mano de obra,

volumen de producción muy reducido, planta productiva muy descentralizada.

La descripción del fenómeno, pues, parece en esta etapa de su conocimiento un camino más seguro que su definición, que está condenada a ser apriorística. Esta descripción tiene mejores posibilidades de no tropezar contra algunos fenómenos internos contradictorios en la actividad, entre los cuales el más importante es la disolución de aquellos aspectos definicionales centrales de lo artesanal.

El proceso de cambio del proceso de definición ha seguido esta evolución: de un énfasis en la forma del producto acabado, a un énfasis en las características del proceso de producción restringido (en la banca o el taller). Hoy se avanza hacia una consideración de producción en un sentido más amplio que incluye los factores comerciales, culturales e ideológico. Un importante aporte en este sentido es el trabajo de García Canclini (1982) que intenta reconstruir críticamente la totalidad de un ciclo de producción, distribución y consumo de artesanía, como manifestación total de una cultura popular en crisis.

No quisiera concluir esta reseña de definiciones y clasificaciones sin proponer un camino adicional, que está presente en varios de los textos comentados, pero que no ha sido suficientemente explicitado: las diversas formas de articulación a los tipos de capitalismo que opera hoy en América Latina. Esta es una realidad matriz, capaz de establecer diferenciaciones sustantivas, con una gran capacidad operativa, en la medida en que estas articulaciones penetran las estructuras productivas y contribuyen a la explicación de sus dinámicas internas.

En primera instancia hay un tipo de producción artesanal en que el proceso productivo (tecnológico, económico) se mantiene como tal y

donde el producto puede circular indistintamente en todos los niveles del mercado. Esto supone una relación exterior (permanente o eventual, pero siempre parcial) con el capital comercial. En el sentido de que los comerciantes compran lo que hay y los artesanos venden lo que tienen, sin otro nexo que cada uno de los actos individuales de compra-venta.

Los trabajadores de esta producción, que se da en todos los espacios históricos antes presentados, enfrentan las presiones de la supervivencia (precios bajos, mercados reducidos, poca capacidad de producción) a través del concurso de otras fuentes de ingreso, predominantemente las agrarias. El caso más notorio de esto son los artesanos-campesinos, pero también se da en la práctica artesanal urbana a tiempo parcial.

Existe un segundo tipo de artesanía, en la cual el capital comercial pasa a formar parte del proceso productivo mismo, a través del establecimiento de relaciones internas y estables, que dan pie a diversos mecanismos: la intervención como capital de trabajo, mediante las compras adelantadas; el establecimiento de una relación monopólica, mediante precios privativos, o contratos de compra para volúmenes que arrinconan cualquier oferta posible; la asociación para la comercialización sobre la base de una participación porcentual. Este capital puede venir de fuera de la actividad, o constituirse desde el interior de las propias UPAs, por un proceso de diferenciación en el sistema de asignación de recursos.

Las diversas fórmulas varían según el tipo de capital, pero siempre su presencia se expresa en una transformación de la estructura del proceso mismo, y en su actuación como capital de trabajo de-

sencadenador de un proceso de acumulación forzada en bienes de capital (sin perjuicio de que el mismo capitalista participe luego, a través de la compra y venta de lo producido, en un segundo proceso de acumulación, ya sin el socio "artesanal"). Un examen de los diversos tipos de capital comercial puede dar la pauta de los caminos posibles para las UPAs vinculadas a él.

Aquí participan desde los propios artesanos que montan un proyecto autónomo de expansión y transformación, hasta entidades del capital monopólico internacional como son las grandes cadenas de venta al menudeo en los países desarrollados. Entre ambos extremos están los comerciantes locales del turismo y la exportación, e el propio Estado actuando como habilitador de la producción y acaparador de una porción de lo producido.

3.- EL MAPA ARTESANAL CONTEMPORANEO.

Como se ha visto en la primera parte, el mapa artesanal contemporáneo de América Latina procede de una evolución histórica anclada en factores demográficos, y como se vió en la segunda, también de diversas relaciones con la tecnología y el capital. El enfoque por países impuesto por los Estados ha buscado la perspectiva nacional en este problema, pero lo ha logrado muy a medias. Practicamente no hay país que se prive de señalar que la artesanía de su territorio es un reflejo fiel de esencias nacionales, y en cierto modo esto es cierto; pero en el fondo más allá de la ideología nacionalista, estas dos realidades carecen de muchos puntos de contacto fuera de las políticas estatales. Se trata de realidades pre-nacionales (o, si se prefiere, extra-nacionales).

No existen cifras exactas acerca del volumen de la producción y del empleo en la artesanía latinoamericana. Sin embargo su sola condición de forma pre-industrial de producir, en un continente donde la industria se encuentra concentrada en unos cuantos polos modernos de acumulación, es prueba elocuente de la magnitud del fenómeno. Esta magnitud difusa es uno de los factores para la imprecisión de las cifras: un sector de la producción que comprende todo lo que no es industrial, y que por añadidura tiende a ocupar los espacios donde es menor la presencia del Estado y del capital, resulta un desafío para cualquier esfuerzo de conocimiento. A lo cual puede añadirse que las políticas de desarrollo de los países latinoamericanos han buscado la familiaridad con actividades de alta tasa de rentabilidad, cuya ausencia es una de las características de la producción artesanal. Esta situación se relaciona con el incremento del turismo, del comercio interno y de la artesanía, de la exportación, y con la...

nización de los sectores rurales de las sociedades, todos procesos relativamente recientes en América Latina. Pero aun en este caso, las cifras han empezado a aparecer vinculadas a estos cuatro fenómenos, que no afectan a la totalidad de la producción artesanal.

En el campo demográfico un problema serio es que los censos de población rara vez especifican lo artesanal como un rubro del empleo, lo cual ha sido justificado en virtud de la complejidad de aquello que se sintetiza como "lo artesanal" y por la dispersión territorial de las personas que se dedican a tal actividad. Sin embargo en la mayoría de los países se ha llegado a una cifra aproximada, generalmente obtenida por el método deductivo. Así, el Comité de Artesanías del SELA llegó a la cifra de 9,398,200 para catorce países del continente. Este cálculo deja fuera a los países que no pertenecen al SELA, pero de ellos el único artesanalmente significativo es Brasil, donde los cómputos oscilan entre los 338,833 reconocidos por el Ministerio de Trabajo y el millón y medio que dan los cálculos de las Naciones Unidas. En el cálculo del SELA los artesanos representan el 5.99 por ciento de la población general de los catorce países, y el 18.02 por ciento de la población económicamente activa.

Los criterios con que se llegó a estas cifras parciales son sumamente variados. Las entidades estatales que concurrieron a los trabajos del SELA reunieron sus cifras de la siguiente manera: Bolivia, Costa Rica, Honduras, Ecuador, Panamá y Perú contaron con información directa obtenida de sus censos generales de población, o la dedujeron de allí. Barbados, Cuba, Guayana y Venezuela establecieron un cálculo porcentual que toma en cuenta el grado de desarrollo del país y el porcentaje supponible de artesanos (2% en el caso vene-

CUADRO No. 1-4
POBLACION ARTESANAL Y SU RELACION CON LA
POBLACION GENERAL

PAISES	RELACION GENERAL MILES	POBLACION ARTESANAL MILES	RELACION 100 POBLACION GENERAL
1. Barbados	250	7.5	3.00
2. Bolivia	5,285	197.8	3.74
3. Colombia	25,614	1,500.0	5.85
4. Costa Rica	2,111	81.3	3.85
5. Cuba	9,718	291.0	3.00
6. Ecuador	7,543	300.	3.97
7. Guatemala	6,839	166.4	2.43
8. Guyana	830	24.9	3.00
9. Haití	5,534	221.3	4.00
10. Honduras	3,439	57.6	1.67
11. México	65,421	6,000.	9.17
12. Panamá	1,823	70.7	3.87
13. Perú	16,821	700.	4.16
14. Venezuela	13,789	279.7	2.00
TOTAL	165,217	9,898.2	5.99

FUENTE: -Cuadro No. 1-3

-CIESPAL, 1978, Servicios de Información, Datos y Proyecciones de CELADE.

CUADRO No. 1-5
RELACION ENTRE POBLACION ARTESANAL Y
POBLACION ECONOMICAMENTE ACTIVA

PAISES	POBLACION ECONOMICAMENTE ACTIVA MILES	POBLACION ARTESANAL MILES	RELACION 100 POBLACION ECO- NOMICAMENTE ACTIVA
1. Barbados	106.	7.5	7.07
2. Bolivia	1,805.	197.8	10.95
3. Colombia	11,067	1,500.	13.55
4. Costa Rica	690.	81.3	11.78
5. Cuba	—	—	—
6. Ecuador	2,222.	300.0	13.50
7. Guatemala	2,297	166.4	7.24
8. Guyana	244.	24.9	10.20
9. Haití	2,894.	211.3	7.64
10. Honduras	1,062	57.6	5.42
11. México	20,803	6,000.0	28.84
12. Panamá	577.	70.7	12.25
13. Perú	5,265.	700.	13.04
14. Venezuela	4,174	279.7	6.70
TOTAL	53,306	9,607.2	18.02
		Cuba + 291.	
		9,898.2	

zolano, 3% en los demás). En otros casos se ha contado con censos artesanales (que por lo general dan lugar a las cifras deducidas por

otros métodos, siendo mucho menores). En el caso de México, la cifra se presenta como un simple aproximado realizado por FONART.

Es interesante advertir algunas discrepancias existentes en la información que circula. En el caso de Colombia, por ejemplo, el millón y medio de artesanos consignado por Artesanías de Colombia en 1978 es preciso por un estimado mucho más conservador de Miguel Urrutia y Clara Elsa Villalba (1971), quienes fijan la población ocupada en el sector artesanal, a partir de cifras del DANE, en 290,634 para 1953 y 372,120 para 1964. En Ecuador los 300 mil proyectados sobre cálculos de 1973 de la Junta de Planificación, son reducidos por la misma entidad a 225,400 en 1978. En su trabajo de 1982a, Peter Meier ubica la cifra entre 250 y 300 mil. En Guatemala el Censo Artesanal de 1978 reduce la cifra de Roberto Díaz Castillo para el SELA, 166,400, a 66,232. En el Perú el censo de 1972 arrojó una población artesanal de 265,399, pero dos años más tarde el gobierno llega a cálculos que arrojan 600,000, y en el trabajo de la DGA (1977/78) la cifra es fijada en 700 mil. En su trabajo sobre artesanía e información en el Brasil, Carla Milano hace notar las discrepancias entre las cifras que siguen los criterios de la ONU (1,500,000), y los del PNDA en el Ministerio de Trabajo (338,833).

Mencionamos estas cifras prácticamente por ser las únicas existentes, y porque a su modo confirman un fenómeno constatable a simple vista: la importancia demográfica de la actividad. Sin embargo la variedad de los criterios nacionales para llegar a sus respectivas poblaciones artesanales hace que una cifra de este tipo pueda ser duplicada o reducida a la mitad en diversos sistemas de cómputo. Una primera corrección del criterio demográfico es que aquí el con-

cepto mismo de población artesanal de América Latina resulta una abstracción poco operante a la luz de las diversas realidades nacionales. De los catorce países que se presenta, cuatro de ellos (Colombia, Ecuador, México y Perú) contendrían la cifra redonda de 8 millones y medio de artesanos. México solo tendría 6 millones de estos, que representarían el 28.84 por ciento de su PEA: más del doble que los otros tres países.

Los países con una mayor población, densidad y presencia cultural de la artesanía hoy son aquellos donde mayor "desarrollo" conocieron las civilizaciones precolombinas, donde preexistían a la conquista concentraciones de artesanos y donde una base agraria ha dado densidad y cohesión al proceso social. Estos países son Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Perú. No nos parece casual que sean cuatro países ordenados en torno a los espacios centrales del Imperio Inka, y dos protagónicos en el proceso Maya-Azteca.

El segundo espacio geográfico de la artesanía actual es "la amazónica-orinóquia", donde tribus predominantemente pertenecientes al sustrato lingüístico tupi producen la artesanía selvática de Brasil, Paraguay, Venezuela, y los países amazónicos del área andina. En estos casos es todavía más difícil vincular el proceso artesanal con el nacional.

El tercer espacio de reproducción artesanal es la tradición urbana de origen europeo, en el cual a diferencia de los dos anteriores no es fundamental el elemento étnico y cultural, ni lo es el carácter comunitario de la producción. No hay ciudad, grande o mediana, de la implantación europea que no conozca manifestaciones de este tipo, y en el caso de algunos países, el caso más saltante es Uruguay,

puede decirse que se trata de la única manifestación artesanal significativa.

Existe por último, un conjunto de espacios menores constituidos por las creaciones artesanales individuales o las de los grupos culturales más reducidos, que sin embargo pueden tener una gran importancia si se les considera desde el punto de vista nacional. El caso más difundido de esta artesanía especializada es el de los objetos para los rituales de origen africano, en todas aquellas zonas latinoamericanas donde hubo este tipo de migración. Los ejemplos descollantes se encuentran en Haití, Brasil y Cuba, pero también es posible encontrar este tipo de producción en la costa de Colombia, Venezuela, y en numerosas islas del Caribe.

Las realidades artesanales nacionales están compuestas por la combinación de dos o más de estos espacios, cada uno con sus procesos de diferenciación interna, en formas variadas que en cada caso la modernidad capitalista intenta articular por fuera, a través de un perfeccionamiento y una densificación de la red comercial; o por dentro, a través de una adecuación de las características de la estructura productiva artesanal a las de dicha red. Pues la dimensión nacional ha sido un elemento de confusión para comprender el sentido del proceso artesanal, pero esto ha empezado a perder validez, a medida que el Estado nacional ha empezado a mostrar un interés por participar activamente en la producción de artesanía.

Los países propiamente "artesanales", i.e. vinculados al primer espacio, lo son porque concentran una porción importante de la población artesanal. En los cálculos del SELA (1980) México solo contiene a los países del artesanado de los catorce países afiliados a

dicho organismo, y junto con los demás países artesanales llega a representar el 80 por ciento de la población especializada de estos países que - con la excepción de Brasil - son los más densos del continente. Se trata, asimismo, de los países donde es mayor la densidad de artesanos:

Bolivia	3.74	por ciento
Colombia	5.85	"
Ecuador	3.97	"
Guatemala	2.43	"
México	9.17	"
Perú	4.16	"

Podría eventualmente incluirse en esta lista a Costa Rica (3.85%), Panamá (3.87) y Haití (4.00), donde la densidad es alta, pero la población en términos demográficos poca, y, en los primeros dos casos, la significación cultural muy relativa (el fenómeno panameño de las molas ocurre como instancia muy claramente diferenciada del proceso nacional en lo cultural y en lo socio-político).

El cuadro anterior apunta a la presencia de una cantidad demográficamente importante de productores artesanales, que no es posible encontrar en los otros países. Este hecho unido a la tradición histórico-productiva, que hemos visto antes, de una dinámica particular a la artesanía, y obliga a mirarla como un conjunto de fenómenos diferenciados. Pues de la confluencia de estos factores se desprenden muchas realidades más en el terreno de las exportaciones, el comercio interno, y la estructura productiva de la artesanía.

Demografía y densidad juntas dan la medida de la masa crítica cultural y económica dentro de la que se da la actividad artesanal, y son - junto al examen de las relaciones de producción - una clave para entender las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, pues apuntan a las posibilidades de la cultura material dominada de establecer un sistema o varios de intercambio para reproducir su diferencia en la fabricación de objetos.

Se ha planteado dos maneras en que la demografía ha incidido en la crisis artesanal más de lo que multiplica su mercado, y la ampliación geográfica del mercado priva a los artesanos del control de su producto (Mandel, 1969:I, 150-151). Lo primero vincula la crisis a la demanda, y lo segundo al transporte como elemento generador de una capa comercial.

Al lado de estos países artesanales tenemos a Brasil, cuya población artesanal ha sido calculada entre medio millón y millón y medio (Milano, 1982), lo cual da una densidad de un 0.5 a 1.5 por ciento de la población, menor que la de cualquier país del SELA. En términos demográficos la propia presencia indígena es deleznable, pues no pasa de unas centenas de miles, y estos repartidos por todo el territorio (Ribeyro, 1971). En todos los demás tipos de artesanía la población es similarmente reducida en términos porcentuales, con parecidas características de dispersión.

Allí donde no hay concentraciones indígenas significativas, el criterio para ubicar la proporción de los artesanos es un cálculo a partir de las dimensiones de la Unidad de Producción Artesanal (UPA). Por lo general se estima que las unidades con menos de cuatro, cinco o seis trabajadores son de carácter artesanal, mientras

que de allí a la veintena se trataría de pequeñas industrias. Se trata, como se ve, de un criterio algo mecánico y externo, y donde el cálculo supone un determinado horizonte tecnológico, para el cual la media docena de trabajadores sea un límite significativo. (Pacto Andino, 1982).

El punto anterior nos lleva a la cuestión de la estructura interna de la UPA en América Latina, como criterio de clarificación complementario del enfoque contextual que hemos venido mirando hasta aquí. Además de los cuatro espacios histórico-sociales que hemos visto, es necesario tomar en cuenta los diversos sentidos de artesanal con que se viene trabajando en los estudios del continente, y que hemos visto al abordar las definiciones.

Si se acepta lo artesanal como lo empresarial pre-industrial a pequeña escala, entonces estamos ante una suerte de antesala de la modernidad capitalista que en efecto existe de manera bastante pareja por toda América Latina, y se da más allí donde más difundida se encuentra la industria, y viene a ser el escalón más bajo de un proceso de concentración industrial en marcha.

Para este enfoque la atención se concentra en la creciente desaparición del trabajador artesanal frente al incremento de los trabajadores fabriles en la manufactura. A mediados de los años 70 este porcentaje de artesanos todavía era relativamente alto en muchos países. Sobre un cien por ciento de empleados en la manufactura, los artesanos, según el SELA (1980:) eran:

Bolivia 1975	85.4%
Colombia 1975	75.4%

Guatemala 1974	69.5%
Guyana 1975	48.8%
Haití 1976	91.9%
Honduras 1975	59.2%
México 1975	76.1%
Panamá 1975	70.7%
Venezuela 1975	43.6%
Paraguay 1973	61 %
Perú 1971	80.2%
Ecuador 1970	80. %

Estas cifras incluyen, aunque lo declaren o no, a los establecimientos de pequeña industria que pueden ubicarse por debajo de los límites de empleo vistos más arriba. Pero si se les sigue en la historia reciente, es evidente en los diversos países una modificación, a veces acelerada, de estos porcentajes, en la línea de los siguientes ejemplos:

ECUADOR	ARTESANAL	FABRIL
1950	90.2%	9.8%
1965	80.9%	19.1%
1970	80.8%	19.2%
1978	70.0%	30.0%

Fuente: CONADE 1980; JUANPLA. El crecimiento del sector artesanal fue entre 1965 y 1970 de 1.8% anual; en el estrato fabril fue de 6.6%; sin embargo en relación al plazo 1950-1978, el crecimiento de la producción artesanal fue más rápido.

PERU	Artesanal	Fabril
1925	94%	6%
1940	84%	16%
1950	71%	28%
1960	62%	38%
1970	52%	48%

Fuente: Vela 1980:72. El informe del SELA (1980) da la relación 80.2 - 19.8 para 1971, que seguramente corresponde a otro criterio de medición.

COLOMBIA	Artesanal	Fabril
1953	290,634 personas	199,126
1964	372,120 "	283,841

Fuente: URRUTIA y VILLALBA, 1971:6

Este enfoque de lo artesanal, similar a las concepciones meramente cuantificadoras de la clase social, sirve para resolver problemas estadísticos, pero no llega a enfrentar el núcleo del problema a escala latinoamericana y en sus varios contextos nacionales. Este núcleo es precisamente el de la variedad, i.e. el del cruce de numerosas variables, incluida la "pre-industrial", sobre el eje de la producción precapitalista de objetos, que iremos revisando a medida que avanzamos. Sin embargo frente a esta relación con la modernidad es interesante advertir la situación de los países artesanales

en el porcentaje de población artesanal en la población económicamente activa:

Bolivia	10.95
Colombia	13.55
Ecuador	13.50
Guatemala	7.24
México	28.84
Perú	13.04

Otros países con menor población artesanal se encuentran por encima del 10 por ciento (Costa Rica 11.78; Guyana, 10.20; Panamá, 12.25). La relación inversa entre industria y artesanía no es, pues, mecánica. México, con el primer producto industrial de América Latina en relación a su PBI, mantiene la mayor densidad artesanal y el mayor porcentaje de artesanos dentro de su PEA. Brasil, que le sigue en el terreno industrial, virtualmente no contiene artesanos, y son incluso escasos los trabajadores de lo que su sistema censal llama "industrias de origen artesanal" (Bataglia, 1982).

El principio de que en los países de estructura socio-económica más avanzada debería ser menor la proporción de artesanos, y menor el porcentaje de artesanos dentro de la PEA, y aun menor en relación con los trabajadores fabriles, debe ser tomado con pinzas. No tanto porque el principio sea falso, sino porque se aplica una manera distinta en cada uno de los diversos ámbitos socio-culturales de la artesanía. En la artesanía urbana de origen europeo efectivamente existe una relación umbilical con la modernidad productiva, expresada en cuadros como

los que hemos presentados para Colombia, Ecuador y Perú.

Pero la artesanía en el ámbito rural tiene una dinámica diferenciada en lo demográfico y lo productivo. Allí el encuentro con la modernidad multiplica a los productores artesanales, o por lo menos les impide reducirse, a partir de la necesidad de transformarse en un contexto de crisis agraria. Por esto si bien los artesanos contrapuesto a los obreros van disminuyendo porcentualmente, en terminos globales van aumentando en practicamente en todos los países, al mismo tiempo que aumentan las cifras de la producción global, en una contradicción que en realidad está vinculada a que la cifras recogen datos de dos espacios de producción artesanal distintos.

La teoría dice que los artesanos deberían disminuir a medida que se expande la industria. en los hechos en América Latina esto sucede solo porcentualment en relación a los obreros; pero los artesanos siguen siendo cada vez más, y mayor el producto de su actividad. Refiriéndose al caso ecuatoriano, donde los artesanos pasaron de 189 mil en 1966 a ser 225 mil en 1978, Meier y Pita (1983: 3) afirman que allí "Mientras su peso relativo ha disminuído, el número absoluto de talleres artesanales continúa creciendo.(...)Pero a pesar de todo el artesano se mantiene y las actividades que desarrollan les proporcionan ingresos suficientes como para vivir (o mejor dicho "sobrevivir") en condiciones precarias, sin transformarse en asalariados en sentido estricto y si caer en la desocupación abierta!"

El que este crecimiento de la población artesanal coincida con sostenidos aumentos de la población hace pensar que desde un punto de vista estricto, no todos los nuevos trabajadores de las estadísticas son artesanos, sino que hay allí también asalariados o semiasalariados

de pequeñas industrias. En todo caso el crecimiento de las cifras de exportación, venta al turismo y comercialización interna se ha dado en los últimos quince años a ritmos muy superiores a los demográficos, dado que no puede ser atribuido exclusiva ni principalmente a la expansión del comercio. Aun si se considera que una parte del comercio local y regional se ha trasladado hacia los circuitos modernos, tampoco eso podría explicar del todo un crecimiento de la oferta capaz de sustentar incrementos de más de mil y mil quinientos por ciento en el comercio de la artesanía.

Lo anterior podría implicar varias cosas: que el crecimiento de la producción artesanal expresado en el comercio no debe estarse dando en el espacio urbano tradicional, que viene definiendo sus relaciones con la modernidad de la época colonial de una manera menguante pero estable, sino en el espacio urbano marginal, que fuera de la artesanía de servicios subsiste como un sistema de producción de objetos "paralelo" al rural, i.e. como una parte de ese sistema trasladado a la ciudad aunque con una división propia (Lauer, 1982).

También implicaría que el crecimiento de la producción en los ámbitos rurales es un crecimiento de UPAs para la exportación, lo cual no es contradictorio con una contradicción de la masa artesanal propiamente dicha, que se va diluyendo en un proletariado creciente. Este proceso no acaba en un momento dado sino que constituye una constante liberación de mano de obra artesanal hacia una industria localmente asentada o que migra a las ciudades. Sin duda este proceso de liberación tiene una larga primera fase de simple incremento de la capacidad productiva estrictamente artesanal, a través de formas de especialización de las unidades productivas.

Persiste, pues, una tendencia global hacia la modernización que ha empezado a modificar sustantivamente el mapa artesanal de América Latina. Esta tendencia parte desde cada uno de los espacios históricos y se manifiesta en consecuencia de manera diferenciada. Pues la diferencia de la Colonia y la República, la modernidad capitalista se presenta como una propuesta tecnológica radicalmente distinta, vinculada a formas sustantivamente diferentes de la demanda.

En uno de sus niveles, la migración a las ciudades, el auge de la exportación y del turismo, la formación de mercados internos de tipo urbano y la paulatina transformación de las sociedades tradicionales han desgeografizado la cuestión de la producción de artesanía. Es decir, han empezado a convertir el mapa geográfico-cultural cada vez más en uno económico, que altera el sentido profundo de la producción de la artesanía. La característica saltante de dicho mapa es un traslado del peso mayor de la producción a zonas urbanas.

Pero la producción artesanal también se mantiene como fabricación para el autoconsumo (sobre todo en el caso de las artesanías de frontera, en los pueblos relativamente aislados) y como liberación gradual de mano de obra para la constitución de una industria local, que en parte produce los mismos objetos a través de distintos medios técnicos.

Estos dos fenómenos, la desgeografización y la liberación hacia una industria local, son los dos polos más dinámicos de la evolución de la artesanía en estos tiempos, a los cuales solo escapan hoy los grupos productores efectivamente aislados, sobre todo en las zonas centrales de la amazonía, y los productores individuales que han pasado de formas artesanales a formas artísticas de valorización y

realización de su producto.

Las dos principales fuerzas articuladoras de estos polos son el comercio y el Estado, y a menudo el propio Estado como comerciante. También en esto se hace patente una larga tradición histórica en la artesanía. Posiblemente el Estado contemporáneo no es tan crudo esos métodos, ni tiene la misma urgencia de apropiarse de producto de los artesanos; pero es similar la necesidad de integrar esta forma de producción a un diseño económico más amplio.

¿Cómo es la multitud artesanal hoy en América Latina? Las cifras existentes (SELA, 1980) no establecen diferencias entre ámbitos de la producción, espacios geográficos-culturales u orígenes históricos. Presentan el volúmen, la magnitud, pero no detallan el rostro, cuyos rasgos más precisos guardan estudios empíricos detallados.

La naturaleza de la estructura social de los países artesanales permite sostener que el grueso de los artesanos del continente no son ni los de frontera ni los urbanos (tradicionales o marginales), sino los vinculados de diversas maneras a la agricultura y a la ruralidad. Es cierto que la tendencia es a que esto se modifique y a que los artesanos se distancien cada vez más de lo agrario. Sin embargo el proceso de reproducción de la modernidad capitalista en América Latina tiene características y dificultades que impiden condenar a la artesanía de plano a la desaparición.

Este artesano rural tiene un tipo de relación particular con la modernidad. Las artesanías de frontera no han mostrado hasta el momento una capacidad y una necesidad de transformar su sistema social de producción, y la artesanía marginal urbana solo mantiene, y a veces amplía su volúmen demográfico en la artesanía de servicios. La

incidencia de estas formas en la sociedad moderna es sobre todo en el plano estético, mientras que en la artesanía de base campesina hay posibilidades de una incidencia de tipo económico.

El artesano urbano en sus diversas formas mantiene formas individuales de trabajo, y corresponde de manera más o menos fiel a las descripciones teóricas del fenómeno. A partir de las experiencias mutualistas que lleguen hasta mediados de los años 20, ellos no han conocido formas significativas de asociación: su desvinculación de la base productiva industrial le s cierra la posibilidad del sindicalismo, y el carácter técnico de su oficio les impide evolucionar hacia formas empresariales.

En cambio los grupos artesanales con una base campesina y comunitaria han vivido una serie de experiencias profundamente novedosas. La principal de ellas ha sido la modificación del estatuto mismo de la producción de artesanía en dichas sociedades. Así como el libre comercio del siglo XIX liquida la dimensión extra-comunitaria de esta producción las nuevas formas de la demanda en el siglo XX la reinstauran sobre nuevas bases, en los dos sentidos de lo extra-comunitario: el destino de la producción y la naturaleza de su estructura, que empieza a ir a contrapelo de la organización existente de la comunidad.

Este artesano latinoamericano genera una capa de comerciantes intermediarios, en parte surgidos de entre sus propias filas de grupo especializado, y en parte llegados de fuera y articulados a esta producción. También a través de esta capa el artesanado empieza a dejar de serlo a partir de sus relaciones con el capital comercial, primero, y luego a través de la modificación de sus propias relaciones sociales en la producción, al rediseñarse las UPAs en función de una nueva de-

manda. El carácter masivo de este proceso le da una importancia considerable.

Tenemos así un proceso de modernización que es más complejo que una simple destrucción capitalista de un ordenamiento no capitalista, el cual, se da paralelo, más diferenciado, respecto a la modernización agraria propiamente dicha, y en términos generales con resultados más exitosos, a juzgar por las cifras de la producción y del comercio en la actividad. Este tránsito hacia una modernidad va más allá de la experiencia de otros continentes.

Un enfoque difundido es el del desarrollo del artesanado como grupo económico autónomo por diferenciación respecto de la actividad agrícola. Este planteamiento ya está presente en Lenin (1905) y corresponde a una visión que contrapone agricultura e industria, campo y ciudad, y estudia los fenómenos intermedios como realidades en tránsito de un espacio a otro. Esto es aplicable en América Latina solo a muy grandes rasgos, pues aquí el fenómeno artesanal se desarrolla simultáneamente como tránsito a la proletarianización (Lauer, 1982), como esquema de mantenimiento de la producción y la propiedad agrícola (Meier, 1982), como embrión de una industria local larvaria, (Novelo, 1971) y como vivero de una capa de artistas de origen campesino (Lauer, 1982). Una de sus constantes es la capacidad de crecer dentro de un contexto de diferenciación respecto de lo agrario y de desplazamiento hacia lo urbano, pero sin por ello llegar a disolverse cabalmente en la industria.

Estas características del proceso de transición se aplican de maneras distintas a los diversos espacios artesanales:

1. El marcado desplazamiento hacia regiones urbanas está mucho más

presente en las artesanías vinculadas al turismo y al consumo urbano, allí donde lo que prima es la variedad y donde no hay el peligro de que la dependencia respecto de la materia prima no termine simplemente ubicando al comerciante intermediario en el otro extremo del proceso productivo.

2. En cambio la formación de grupos de productores altamente especializados se da en casos de una implantación regional directamente vinculada con el abastecimiento de la materia prima, coincidente con el mantenimiento de una presencia en el trabajo agrario, y allí donde se trata de producir grandes volúmenes de productos. Sin duda las relaciones con la mano de obra son un factor importante en la decisión de permanecer en la localidad o migrar.

3. En ambos casos un factor decisivo es la posibilidad que cada uno de los espacios (ciudad/campo) ofrece a la expansión de la producción o al incremento del margen de ganancia en los mismos volúmenes de producción. La ciudad será atractiva al artesano individual que mantiene una relación monopólica (i.e. artística) con un producto, y que tiene posibilidades de mantener una similar estructura familiar de producción en el nuevo contexto. No así para quienes ya empleaban trabajo asalariado en el campo, pues los costos de la ciudad demostrarían ser excesivos para las tasas de ganancia de la actividad.

4. El impulso promotor de los Estados ha sido relativamente indiferente a la naturaleza de la UPA, pero de hecho los programas de capacitación y ayuda crediticia prefieren las concentraciones de artesanos capaces de entregar volúmenes significativos de producción. No es causal que la promoción estatal haga frecuente hincapié en la necesidad de que los artesanos formen entidades asociativas.

Sin embargo estos cuatro rasgos de la transición hacia la modernidad no hacen "desaparecer" a la producción artesanal en una producción industrial, sino que mantienen a una porción importante de la actividad en una relación particular con el capital comercial, que les exige una "lealtad al producto", que es también una limitación tecnológica artificial a la luz de la expansión de la demanda.

Para comprender mejor la realidad artesanal del continente hoy es indispensable contar con un conocimiento más detallado de las particularidades regional-territoriales de los grupos productores, pero también de las instituciones que hoy intentan articular esa diversidad. Las principales, como se dijo más arriba, son el Estado y el comercio, cuya dinámica en muchos casos se sobreponen a la realidad de la artesanía como producción específica, y la modifica.

4.- PRODUCCION Y TECNOLOGIA.

La problemática tecnológica de la artesanía latinoamericana se centra en las características de la Unidad de Producción Artesanal (UPA), que es el núcleo de análisis para la fase productiva de esta actividad. Estas características son muy variadas, y prácticamente todas las descripciones económicas de la producción artesanal toman como punto de partida un ordenamiento de esta variedad.

Novelo (1976) reconoce en su estudio sobre México cuatro tipos básicos de UPAs: "la forma familiar de producción, el pequeño taller capitalista, el taller del maestro artesano independiente y la manufactura" (:9). El estudio de la DGA (1978) para el Perú da una versión diferente de esta clasificación, reconociendo una producción doméstica, que puede ser individual o familiar, y una producción manufacturera, que puede ser mixta o empresarial. El trabajo de CONADE-ILDIS (1983) sobre la realidad artesanal ecuatoriana da una tercera visión: el taller individual o familiar, el taller con obreros no familiares, las cooperativas de producción artesanal y el trabajo artesanal a domicilio (:12-13).

En prácticamente todos los intentos de clasificar UPAs encontramos los mismos criterios para la diferenciación: 1. la identificación de una producción doméstica, familiar o individual alude en última instancia a la ausencia de trabajadores asalariados, y en consecuencia una relación orgánica de los productores con la producción como tarea total, no desagregada en sub-procesos; 2. el reconocimiento de que fuera del anterior esquema productivo la actividad llamada artesanal conoce un cambio sustantivo, que no depende de variaciones en el volumen de producción o de empleo, y se expresa en un

aumento del potencial productivo.

Estos cambios pueden ser observados desde muy diversas perspectivas: como tránsitos de la "economía nacional" de la UPA hacia una modernidad articulada al capitalismo, como desarticulaciones de la estructura productiva tradicional de las comunidades, o como la efectiva sustitución de unas formas de producir por otras, camuflada por una continuidad relativa en la forma del objeto producido. El nervio sensible de todas estas transformaciones, y el núcleo de análisis de la propia UPA, es el proceso tecnológico.

Se reconoce que la artesanía, por su propio carácter precapitalista, se ubica en el horizonte de las tecnologías "atrasadas" o, visto positivamente, intermedias, con baja densidad de capital, baja productividad, y empleo intensivo de la mano de obra. Vistas dentro del contexto de sus sociedades de origen, estas características resultan un "no dato", puesto que se mimetizan con similares rasgos de toda su estructura de producción. Por ello la problemática tecnológica de la artesanía, tal como ella se da hoy en los diversos estudios existentes, se produce de cara al mundo exterior a dichas sociedades y, principalmente, de cara a la transformación de la actividad.

En otras palabras, aquí la perspectiva central es la del cambio tecnológico, más precisamente la direccionalidad de los cambios que van ocurriendo en los procesos de producción dentro del propio horizonte precapitalista y preindustrial. Esto supone de partida una indagación acerca de las diferencias tecnológicas entre los diversos tipos de UPAs, ya que son unas que se transforman en otras. Para esto es interesante considerar la dinámica interna de la innovación, así como la comprende el estudio de la DGA (1978):

"1. Un cambio de técnica manteniendo constante el nivel de producción y la tecnología (...). 2. Un cambio de técnica y del nivel de producción, manteniendo constante la tecnología. 3. Un cambio de la tecnología utilizada por otra y que implica un cambio radical en la intensidad de los factores (capital y trabajo)". (:III,6). Los primeros dos casos corresponden en el fondo a una simple intensificación de la jornada de trabajo, mientras que en el tercero se da un aspecto nuevo.

En la medida en que los grados de intensidad de factores en cada tipo de UPA están diferenciados, la innovación asumirá características distintas en cada caso. El mismo estudio presenta una diferenciación encuestada entre el conjunto de UPAs peruanas en 1976, que da una idea de estas variaciones:

TIPO DE UPA	% del VBP	% del Empleo	% del Capital	% de UPA
Individual	22.2	30.2	22.5	57.8
Familiar	24.2	34.3	22.5	24.9
Mixta	31.2	20.2	33.0	7.4
Empresarial	22.4	15.3	22.0	9.9
T O T A L	100.0	100.0	100.0	100.0

La historia de un cuadro como el anterior es bastante elocuente: las unidades empresariales emplean la mitad de la gente que las individuales para producir en conjunto lo mismo, con el añadido de que estas UPAs empresariales son muchas menos. La moraleja, asimismo, no

es nueva: la modernización tiene tasas de rendimiento mucho más altas, que irán aumentando a medida que se va haciendo más intensiva en empleo de capital, i.e. mecanizándose, en este caso.

El estudio llega a la conclusión de que "la producción artesanal se caracteriza tanto por una reducida disposición al cambio técnico y tecnológico, como porque la innovación tecnológica se efectúa con miras a mantener la competencia mediante mejoras en la calidad del producto o con el fin de aprovechar aumentos en el precio del producto, siendo el aumento del volumen de la producción un interés secundario (:III, 61-62)".

Nuestra explicación para esto es que la frontera tecnológica se encuentra precisamente en la incorporación de trabajo asalariado y el fraccionamiento de la unidad del proceso de producción del objeto. Mientras este proceso se mantiene unitario, se mantiene también "tecnológicamente cerrado", y son las formas las que determinan las técnicas y no al revés, y el productor solo concibe su trabajo como una única operación modelada por las características del objeto. Aunque pueda ser paulatino y gradual, el proceso del aprendizaje, de formación de los aprendices que serán maestros, logra su objetivo a través de la reconstitución de la unidad interna del proceso productivo. Esta unidad descansa en la persona, sus habilidades y sus talentos, y solo puede ser trasladada a otra persona, a través de un sistema monopólico en relación a las características del objeto. Al igual que en los procesos artísticos, aquí "el objeto es el hombre".

En consecuencia la innovación técnica en la artesanía tiene un límite muy claro: no debe trasladar a la máquina las habilidades del productor individual, ya que ello supone por él la pérdida de con-

control del proceso productivo. Este es el otro lado de la frontera tecnológica a que nos hemos referido más arriba. Una vez que ella es cruzada, entonces el control del proceso productivo ya no puede ser "desde dentro" (literalmente desde la interioridad del productor, manifestada como oficio, talentos, etc.), sino por fuera: a través de la propiedad, de los medios de producción primero, y del capital después.

A la luz de esto la resistencia al cambio por parte de los artesanos se revela como algo más que "criterio atrasado". Se trata en realidad de una cierta lucidez respecto del cambio de habilidades que esa transformación supone. Por eso la idea artesanal de innovación tiende a una mejora de la calidad de las herramientas y a un perfeccionamiento del proceso integral, pero resiste su desintegración en partes, condición indispensable para que se de en efecto un incremento de los volúmenes producidos en relación al tamaño de la unidad productiva.

Este debe movernos a reflexión acerca de qué significan los procesos de capacitación en relación a los objetivos que ellos se proponen. No es lo mismo entrenar a un productor para que mejore su dominio del oficio, que ayudarlo para que incremente su productividad, o aumente sus volúmenes de producción. Se trata, evidentemente, de dos procesos radicalmente distintos, y contradictorios. Y una reflexión similar podría hacerse acerca de los programas de concesión de créditos para la producción artesanal.

Tanto en la cuestión de la capacitación como en la del crédito viene implícita la pregunta acerca de los motivos por los que cambian (innovan) las UPAs artesanales. Pero si bien es real la reticencia

constatada por la DGA respecto al incremento de la producción, es un hecho que este se produce. Existe un "momento de quiebre" en que la unidad de la producción artesanal efectivamente se fragmenta, con su secuela de transformaciones que llegan hasta la forma final del producto.

Este quiebre está dado por la necesidad de incrementar la producción y la productividad, que se manifiesta como una necesidad externa. El caso más difundido en el contexto rural, sería, por ejemplo, en el momento en el cual la artesanía pasa de ser una actividad complementaria de la agricultura a ser una actividad directamente sustitutoria. Si hubiera que buscar una norma genérica para este quiebre tecnológico, habría que decir que se produce en el momento en que el precio y el volumen de venta de los objetos no permiten la supervivencia del artesano individual (o doméstico) y para mejorar su situación frente al mercado este carece de recursos que no sean un incremento de la producción.

¿Significa esto que todo incremento de la producción y la productividad supone un quiebre tecnológico? En efecto, y por lo tanto las primeras claves del cambio técnico deben ser buscadas en el mercado, antes que en la estructura interna de la UPA. Y las segundas claves se encuentran decididamente en las características de cada rama específica de la producción, que van marcando diversas formas de relación entre capital y trabajo, y que tienen muy distintos procesos productivos.

Pues existen objetos finales que por sus características propician procesos más fáciles de fragmentar que otros. Quizás el caso más evidente sea el de la textilera, que no en vano ha sido una rama

clave de la revolución industrial europea. Allí la multiplicación de un número limitado de actos técnicos permite mucho mejor una disolución de la techné en la máquina, mientras que el modelado hace esta misma disolución mucho más difícil. Tenemos pues que la forma misma del objeto resulta una barrera complementaria de la frontera tecnológica en artesanía, y es demostrable que el proceso de paso a UPAs empresariales se encuentra mucho más avanzado en unas ramas de la producción que en otras.

Una vez que las UPAs cruzan el umbral tecnológico hacia la estructura llamada empresarial, se produce un desdibujamiento de las diferencias con la pequeña industria. La innovación tecnológica se acelera a medida que se hace más intensiva la presencia del capital, y se produce un proceso de crecimiento determinado por las características del mercado, por el acceso a fuentes de financiamiento y por los rasgos centrales del objeto final producido.

Lauer (1982:86) señala al respecto que "el sector artesanal no es el paraíso de las tecnologías intermedias, o apropiadas, que se supone, y no es por allí que se podrá revestir las tendencias generales de la economía dentro de la que éste sector se desarrolla. Además, en muchos casos el "perfil propio" de una línea de producción está dado precisamente por un conjunto de limitaciones técnicas que, una vez superadas, empiezan a presionar sobre una transformación de las formas. Es sabido, pero quizás sea preciso repetirlo: la innovación es enemiga de la tradición (sobre todo cuando la tradición es enemiga de las tasas de productividad y de ganancia). Pensamos que todas las políticas en este terreno que piensan poder realizar cambios sustantivos en la forma de producción sin alterar sustantivamente la forma

externa, el sentido cultural, de lo producido, no actúan sinceramente, y en general nos permitimos dudar del sentido de los impulsos conservacionistas de la práctica precapitalista que no sean al mismo tiempo impulsos de búsqueda de alternativas económicas al capitalismo".

En la medida en que la reproducción general del capitalismo va minando las demás formas de producir, es cada vez más frecuente una situación en la cual los artesanos deben incrementar su producción y su productividad a toda costa. Lo cual apunta a una paulatina desaparición de la artesanía cua forma de producción, o por lo menos su congelamiento como actividad complementaria de la agrícola en algunas situaciones privilegiadas (Meier, 1982).

¿Significa esto que la artesanía está condenada a desaparecer en América Latina? Puesta en tales términos esta pregunta, que no es infrecuente, resulta algo vacía, sobre todo porque son numerosísimas las circunstancias de esa artesanía, y muy variadas sus suertes posibles. Algunas pueden de hecho desaparecer, siguiendo la dinámica de las que ya han desaparecido. Otras requerirían para dejar de existir condiciones improbables en el futuro del continente. Nos referimos a cambios sociales que eliminen del todo las sociedades tradicionales o marginales en que se asienta hoy la producción artesanal. Sin embargo esta pregunta tan drástica es el tácito punto de partida para numerosas especulaciones y políticas sobre el particular, y contiene una preocupación que sí es fundamental para comprender el problema: ¿cuáles son el sentido y la dinámica del cambio en la producción artesanal?

Es imposible aceptar que existe una suerte de ley de entropía

social por la cual la reproducción del capitalismo va desplazando las formas artesanales de producir. Pero esta noción precisa ser calificada por varias realidades concretas.

La primera es el carácter desigual y limitado de esa reproducción del capitalismo. El argumento de la modernización es irrelevante allí donde ella no se produce, cabalmente y solo afecta de manera parcial el proceso social y productivo. En el caso de las tribus selváticas la disminución del volumen de producción está más vinculada al etnocidio que al cambio de las formas de producir, y en consecuencia no corresponde a una dinámica interna de la propia artesanía. En los lugares donde no se ha logrado modernizar la producción agrícola, el capitalismo puede ser una presencia como oferta de productos para el consumo, pero no como reorganizador de la producción. En las grandes concentraciones marginales urbanas y en las zonas rurales modernizadas con endémicas crisis agrarias, la producción de artesanía opera como complemento para la supervivencia. En la medida en que el capitalismo no se manifiesta como un fenómeno uniforme, la artesanía sobrevivirá para llenar sus huecas y aun para compensar sus efectos.

Pero quienes postulan la desaparición de la artesanía en el continente rara vez han acudido en primera instancia al argumento económico, sino que han concentrado su atención en aspectos etnográficos y antropológicos. Este es el enfoque más antiguo del problema que existe, y toma el objeto acabado como centro de su preocupación. En un primer nivel (etnográfico) cataloga los diseños y las formas, constata las transformaciones que ellos vienen sufriendo, e intentando a través de la recopilación dotar al diseño artesanal de una "memoria" histórica. En el segundo nivel se ocupa de la reproducción de los diseños y las

formas. En un segundo nivel (antropológico) explora el sentido de los contenidos de las representaciones para el proceso de reproducción social de las comunidades productoras. Este segundo nivel de la preocupación ha evolucionado en los últimos años, hacia una similar atención respecto de los protagonistas de la producción, en los cuales se advierten similares distorsiones respecto de una forma originaria de existencia.

El punto de partida de este enfoque es el reconocimiento de la existencia de un contexto socio-cultural popular diferenciado, al que los diseños, formas, contenidos, representaciones y productores pertenecen. La importancia de la artesanía aquí es que completa, y en secuencia permite la reproducción, de estos contextos. Es lo que Guillermo Bonfil llama "la reproducción de la diferencia". Y en consecuencia el eje problemático reside en el proceso de transformación de dicho contexto: su modernización o "desaparición". La antropología verifica en primera instancia una ruptura de la "relación funcional entre el arte y la cultura", y también entre la cultura y la existencia social. Lo que suele haber en la base de este tratamiento es una visión del objeto producido y del contexto cultural como realidades diferenciables. Aunque con cada vez más las ramas de la antropología que entienden a la artesanía como una actividad, que incluso puede trascender los límites de la cultura popular en sí.

Lo que preocupa, entonces, no es tanto la desaparición de los objetos mismos (que, como se ha visto, proliferan), sino de un sentido y un significado, la pérdida de ciertos valores estéticos y culturales en general. A su vez el contexto de esta preocupación de los antropólogos no es necesariamente el cambio en sí (que es aceptado

cada vez más como una realidad de lo autóctono), sino el que este cambio se da en un proceso de articulación con el capitalismo, sus valores y sus efectos. Este es aquí el sentido de pérdida: asimilación de lo externo en detrimento de lo propio. Esta es una dimensión inevitable de lo artesanal, desde los tiempos más remotos. Por lo cual la mejor preocupación en este sentido debe ser entendida como temor por el sentido del cambio, como la convicción de que los agentes de la modernidad no proporcionan un nuevo espacio para la reproducción social de las comunidades afectadas. Pensamos que esto es efectivamente así, pero que aquí la artesanía no es el polo principal de este tipo de transformación, sino el espacio de sus consecuencias.

5.- EL ESTADO Y LA ARTESANIA.

El Estado contemporáneo en América Latina empieza a interesarse por la artesanía y los artesanos a partir del auge de la ideología nacionalista de los años 20 y 30. Desde entonces este componente ideológico está siempre presente en las formulaciones de política en el sector, aun cuando los móviles puedan haberse trasladado hacia consideraciones de carácter práctico, como ha sido efectivamente el caso. Este impulso nacionalista se da en variadas intensidades en los diversos países, desde los Estados que consideran a la artesanía un componente fundamental de la imagen nacional, como México o Perú, hasta los que simplemente estiman que se trata de valores positivos que es preciso proteger.

Este interés llega a ser sintetizado y homologado para todo el continente a partir del Panamericanismo que se inicia a raíz de la Segunda Guerra Mundial. El programa panamericanista asume lo artesanal dentro del rubro general de la protección a lo indígena. Es así que el Primer Congreso Indigenista de 1940, en su Resolución XIII, acuerda proteger las artes populares indígenas, crear organismos nacionales de capacitación técnica, económica y administrativa, y canalizar la acción oficial de los gobiernos. (Rubin, 1959).

El país precursor de esta postura es México, donde como recuerda Novelo (1976:34) ya en 1921 la Secretaría de Industria y Comercio hizo un explícito homenaje a las artesanías, y donde desde entonces han proliferado las entidades dedicadas a concretar esta actitud, al extremo de ser unas 50 en los años 70, dato que recoge Novelo en su mismo texto. En México coinciden la fuerza del nacionalismo surgido de la revolución de 1910 y la presencia de la mayor masa artesanal

del continente.

Ningún otro país ha vivido esta coincidencia, pero a todos se fue filtrando la idea de que la artesanía es un componente de la identidad nacional, concepto transmitido sobre todo por los intelectuales con cierta influencia en las políticas del Estado. Prácticamente no existe documento oficial dedicado al tema que no postule, con variantes esta idea central, que ha sustentado a la mayoría de las políticas frente al sector.

Un documento de la Fundacao Nacional de Arte, del Brasil, sostiene que la artesanía es "el acervo que asegura la memoria nacional en sus expresiones creadoras y espontáneas en el panorama popular" (1981:5). En Consejo Nacional de Desarrollo ecuatoriano plantea que "el Ecuador siempre ha sido un país de artesanos" (1983:1). Un folleto de divulgación del Centro de Madres-CEMA, entidad chilena de fomento artesanal, opina que "cada uno de estos trabajos artesanales constituye la auténtica expresión de la cultura e idiosincracia del hombre y la mujer chilenos" (s/f:1).

En el Art.135 de la Constitución del Estado Peruano, de 1979, este se compromete explícitamente a promover la artesanía. Y aun en los países donde no se ha llegado tan lejos, el ordenamiento legal es claro en su deseo de privilegiar la actividad artesanal, por considerarla saludable para los fines del país. La posibilidad de una incompatibilidad entre la artesanía y formas más modernas de producción no aparece mencionada en ninguna parte. En momento alguno de estos decenios de esperanzas modernizadoras ha surgido una voz como la del empresario español que opinaba a fines de 1983 que "la maquinaria vieja y los procesos artesanales son un cáncer que corroe a la industria en

el país" (Cambio 16, 1983:42).

Muy por el contrario, los Estados latinoamericanos han montado organismos dedicados a promover la artesanía y comercializarla, generalmente como síntesis de una frondosa y difusa red de atribuciones de diversos organismos especializados en crédito, capacitación, comercialización, y fiscalización. Dicha red ha sido hasta ahora síntoma y reflejo de las dificultades para llegar a una definición unívoca de artesanía, procedentes de un predominio de la ideología sobre los intereses concretos, del Estado, de los propios artesanos, y de los propios intermediarios.

Quienes más han avanzado, por lo menos en términos formales, han sido Ecuador y Perú, que han dedicado Direcciones Generales al problema artesanal dentro de sus Ministerios de Industrias. De los otros países artesanales, México ha dividido la responsabilidad entre la mencionada media centena de organizaciones, que por cierto incluyen organismos estatales que compiten en las mismas funciones con los centrales. Guatemala y Bolivia han formado una Comisión Nacional de Artes, Artesanías e Industrias Populares, independiente del organigrama del Estado central. Bolivia cuenta con un Instituto Boliviano de Pequeñas Industrias y Artesanías. En Colombia es una empresa, Artesanías de Colombia, la que coordina los planes estatales en el sector.

Detrás de todos los organigramas (SELA, 1980) hay una similar actividad: proteger y promover la producción y el comercio de artesanía, para la cual existen disposiciones legales, cuyo objetivo adicional es que los beneficios concedidos efectivamente lleguen a su destino. Todo supone en primera instancia una definición clara de

quiénes son los artesanos. Aquí las líneas divisorias son vagas, con la amplitud descrita en nuestras páginas sobre el tema más arriba, y tiende a englobarse artesanos con pequeños industriales, y con pequeños agentes económicos en general.

El requerimiento básico sobre el papel es que se trate efectivamente de productores y no de intermediarios. La legislación panameña va más allá, al exigir que no se utilice trabajo asalariado de terceros, y la legislación ecuatoriana fija montos máximos al capital de las empresas para que conserven el carácter de artesanales. En algunos países se insiste en que los objetos producidos tengan un efectivo sello folklórico, dado que la política artesanal es vista como parte del tratamiento de los grupos indígenas, además de como elemento de la política turística.

Pero más allá de las variaciones nacionales, que 10 son sustantivas en términos jurídicos, el común denominador de la legislación es la exoneración tributaria (Ecuador llega a extenderla a las importaciones de materiales y herramientas), la presentación de servicios de capacitación, y créditos preferenciales. Varios países han buscado instituir un sistema meritocrático de premios y reconocimientos de la labor de artesanos distinguidos.

En el fondo estas políticas no se diferencian mucho de las prácticas proteccionistas de la industria, al extremo de que en un par de países se prohíbe las importaciones de productos similares a los locales, medida que tiene su explicación en la contigüidad de dos o más países con parecidos repertorios de productos artesanales. De lo que se trata es no solo de proteger la artesanía, sino a la vez de incentivar el aumento de su producción sin demasiada preocupación respec-

to de las posibles contradicciones entre los dos propósitos.

Esta similitud con las políticas industriales, hace de las legislaciones artesanales instrumentos idóneos únicamente para una porción limitada del artesanado: aquella que no solo se ha trasladado del agro a la manufactura, sino además del sector informal hacia el sector formal. Pues evidentemente la idea misma de capacitar a un artesano supone entrenamiento para elaborar un producto o desarrollar un proceso de características diferentes de las originales. Y la concesión de créditos supone de por sí la puesta en marcha de un mecanismo productivo de tipo diferente.

Es por esto que, aun sin saberlo, el sentido de las legislaciones en los diversos países es hacia la modernización de la artesanía, siguiendo líneas de homologación con la pequeña industria. En algunos casos, como en las actividades de la Dirección General de Artesanía peruana bajo el régimen militar 1968-1975, este fue un deliberado objetivo desarrollista. En el caso de México, esto se cumple embozadamente, a causa de la fuerte presión política e ideológica del establishment nacionalista formado en principios antropológicos conservacionistas. En muchos otros casos parece ser un mero desconocimiento de la relación entre los fines y los medios en este terreno.

Pues los organigramas estatales revelan que la actitud del Estado no es unívoca: diversas entidades tienen distintos intereses y diferentes perspectivas. Allí donde el componente nacionalista es más fuerte se da un cierto componente ideológico a la tarea de promoción artesanal (Novelo, 1976). Pero incluso en esos casos la resultante final de las relaciones, incluso legales, entre el Estado y la artesanía está dada por las características y necesidades del comercio de

artesanía, antes que de su producción.

Existe, sin embargo, una línea argumental paralela según la cual la artesanía debe ser promovida porque ella crea empleo, planteamiento que también figura en numerosos discursos oficiales sobre el tema. Brasil ha llegado en esta convicción al grado de colocar su Programa Nacional de Desarrollo del Artesanado (PNDA) bajo la coordinación del Ministerio de Trabajo. Y en efecto se considera que proteger la artesanía rural es una forma de mantener a una parte del campesinado, en endémica crisis, fuera de las ciudades.

Esta argumentación es muy relativa. Pues si bien es cierto que en la teoría el costo de producir un puesto de trabajo artesanal es muy inferior a producir uno en otros sectores de la economía, la deriva del capitalismo en el sector muestra que las leyes de la tasa de ganancia obligan al artesanado para mantenerse a coexistir con una propiedad agraria productiva, (Meyer, 1982) en cuyo caso es el agro, no la artesanía, lo que crea y mantiene el puesto de trabajo, o a participar en formas incipientes de industria, con empleo de trabajo asalariado, esquema en el cual los empleos se reducen en lugar de aumentar (Lauer, 1982).

Quizás concientes de las dificultades para alcanzar los objetivos más ilustrados, muchos Estados latinoamericanos han asociado sus roles de promoción y protección a la práctica abierta de un comercio intermediario vinculado al turismo y a la exportación. Este ha sido un impulso de realpolitik, que implica el

reconocimiento de que es el comercio, más que la antropología, el espacio regulador de la actividad artesanal en los países del continente.

Por esto es que el mismo Estado interesado en contrarrestar la crisis agraria y avanzar en el desarrollo de pequeñas industrias en base a la artesanía, ha montado estructuras comerciales de carácter regulador, a través de las cuales se ha buscado, en la mayoría de los casos, alcanzar los objetivos trazados. No es una exageración decir que la actividad del Estado en el sector artesanal ha pasado a articularse en torno a estas empresas, que en la actualidad nacen mucho más que vender artesanía, y son de hecho los centros promotores estatales de una forma particular de la producción artesanal.

Son pocos los países que hoy carecen de una empresa estatal en esta actividad: Artesanías Bolivianas, Artesanías de Colombia, Artesanías del Perú, Artesanías Nacionales de Panamá, OFASA en Ecuador, CEMA-Chile, CCTI- Honduras o FONART en México. En la mayoría de los casos se trata de instituciones líderes en la actividad, que combinan la venta de objetos con los designios proteccionistas, promotores y de salvaguarda cultural formulados por el Estado. En prácticamente todos los casos se trata de historias sumamente exitosas durante el pasado decenio, y de un área donde el Estado ha demostrado una mayor eficacia que sus contrapartes privadas.

Las historias son relativamente similares, y Rodolfo Becerra (1983), director de FONART, ha sintetizado la suya con exa-

titud: "es importante analizar que en el origen en vez de crearse una empresa o instituto, se creó un fideicomiso para resolver un problema de peticiones de créditos, de diversos grupos de artesanos y se suponía que una vez que se les dieran créditos, ellos podrían producir y vender, y que cubrirían sus créditos, que ya no habría necesidad de seguirlos apoyando".

Sin embargo esta necesidad de conceder créditos, que en otros casos, como el de las empresas de Colombia y Perú, se ha traducido en importantes préstamos internacionales con este propósito, se ha convertido en un tipo de presencia más compleja. De una parte las estructuras comerciales se empezaron a expandir y a tener necesidades propias de abastecimiento, con lo cual el crédito (principalmente expresado en la compra adelantada de productos) más que un apostolado artesanal pasó rápidamente a ser, parte de una necesidad empresarial, concretamente la de captar la porción de mayor calidad en la producción de artesanías.

Jaime Vela (1981) comenta esta desviación de rumbo en el caso de la actual empresa Artesanías del Perú (antes Empresa Peruana de Promoción Artesanal). Señala que si bien el esfuerzo conjunto con AID fue el de formar un organismo promotor, la empresa terminó orientando ese trabajo de promoción a través de la comercialización. "Los resultados promocionales no son los esperados, notándose que se pasa con los años de una rotación de capital de 5 veces a 3, a volúmenes de venta estáticos". Esta visión contrasta con la de Hamelinck (1976), quien da cifras de gran crecimiento para las exportaciones de la empresa:

1973	U.S.\$	211,000
1974		375,000
1975		585,000
1976		1,000,000

En términos generales las empresas coinciden en presentar cifras de ventas crecientes, y más bien lo que se les critica, siguiendo la línea de Vela, es el tipo de relación establecida con su original destino promocional. Evidentemente lo que se produce en muchos casos es un deseo de compensar las pérdidas de los fideicomisos, por la naturaleza del crédito otorgado a los artesanos a través de las utilidades de las ventas en los locales urbanos.

Becerril relata la historia de FONART desde su perspectiva: "cuando llegué aquí...en menos de ocho meses todo el subsidio que recibíamos se iba a dedicar a gastos de operación y lo único que podía mover la institución sería el sacar sus inventarios, pero ya no tenía capacidad ni de dar créditos, ni de comprar productos artesanales ni de nada... Se estaba comprando en las comunidades a precios buenos, favorables, pero que no guardaban relación con todo el circuito, con la producción, con el mercado".

Los límites de la capacidad promocional del Estado por esta vía están, pues, en la posibilidad de competir ventajosamente en el mercado de los compradores de artesanía, pero sin llegar a pagar precios ruinosos para la propia empresa, es decir sin llegar realmente al subsidio. El Estado se vuelve así un competidor en el mercado de artesanías, con una economía de escala que le permite

mantener los precios de compra algo, nunca demasiado, por encima de los demás comerciantes. Se establece de esta manera un amplio circuito de producción, distribución y consumo articulado por el Estado, que además pasa a encarnar una imagen nacionalista de las relaciones con el sector artesanal.

Esta estructura, hoy bastante difundida en América Latina, se concentra, pues, en la promoción del tipo de artesanía comercializable en los mercados de exportación, del turismo y de los públicos urbanos. Pero no incide mayormente en las demás formas de circulación y producción de artesanías. De otra parte lo que se promueve es la calidad de lo producido y la capacidad de producir volúmenes acordes a la demanda, pero no necesariamente el carácter artesanal de la producción. Tenemos así un microcosmos que constituye un polo especial de modernización de una parte menor de la producción artesanal, en el cual incluso empiezan a producirse algunos procesos de asociación productiva entre el Estado y los artesanos.

En el caso de FONART, que por declaración de su director ha empezado a establecer virtuales empresas mixtas asociadas a su gran red de distribución, donde sin embargo la institucionalidad sigue siendo la de la relación comprador-vendedor. Pero es un hecho que el Estado ha demostrado una mayor capacidad que los empresarios para establecer una relación estable con los artesanos y para proceder a un proceso de acumulación de capital comercial especializado en la actividad, a la vez que para responder a la triple presión de la eficiencia empresarial, el respeto

antropológico y las necesidades de supervivencia, o aun de expansión, de algunos artesanos.

Pero la situación de las empresas también apunta en otro sentido: hacia la incapacidad estatal de articular políticas artesanales globales, capaces de cubrir todos los ámbitos y los niveles de la actividad. Las empresas artesanales de los Estados, y a través de ellas los organismos internacionales interesados en el ramo, han actuado a la postre con un criterio empresarial restringido, dirigiendo su atención y su actividad allí donde se producen las mejores oportunidades de ganancia. Algunos Estados han visto la limitación de este proceso, y han buscado complementarlo con una atención a la artesanía desde la perspectiva de la pequeña industria.

Esta tarea ha estado en manos de los Ministerios de Industria de los países, en los cuales existen direcciones dedicadas a la Pequeña y Mediana Industria junto con la artesanía. El foco de esta preocupación no es tanto la situación intrínseca de la artesanía, sino el hecho de que muchas pequeñas industrias tengan un origen artesanal, sean producto de un proceso evolutivo. De lo que se trata, en consecuencia es de incentivar este proceso de evolución, como una manera de coadyuvar el desarrollo industrial.

El mecanismo en este ámbito no es tanto la capacitación o el crédito, sino el incentivo, tal como se le emplea en la promoción industrial. Esto supone desde la partida la conversión de un sector esencialmente informal como la artesanía en uno formal, y además supone que la expansión del artesano tiene exigencias

milares al crecimiento de la pequeña industria ya constituida. En realidad estas políticas se estrellan contra un hecho concreto, como lo señala un informe de CONADE-ILDIS sobre el tema: "La transformación de tal unidad productiva (artesanal) en una pequeña industria implica por lo tanto la reestructuración de cada una de sus características fundamentales" (1980:18).

Mariana Mora (1982) ha hecho notar la manera como los incentivos en el caso ecuatoriano afectan de manera desigual a las PI de origen artesanal y a las que han sido originalmente constituidas como industrias, con un marcado beneficio en favor de las segundas. Este tipo de argumentación abre un debate acerca del significado y sentido de buscar la conversión de lo artesanal en industrial.

En términos generales la preocupación del Estado por la artesanía tiene diversos problemas y limitaciones, y lo que la mantiene vigente en última instancia no es un cálculo de costo-beneficio entre las iniciativas y los logros, sino la importancia cultural e ideológica de la actividad en América Latina. Pues se trata de la porción más visible y aceptable de la particularidad étnica subordinada de los diversos países, y a través de la relación con ella se procesa de manera simbólica todo el sistema de relaciones con una idea integradora de lo nacional.

Por esto si bien la producción artesanal se da en muy variados ámbitos sociales y geográficos de los países, el discurso y la prácticas oficiales privilegian aquella con un origen étnicamente diferenciado, y dentro de esto las más susceptibles de ser

estéticamente valorados y valorizadas. Por lo tanto la importancia concedida a la artesanía siempre ha sido mayor que su incidencia económica, y este peso ideológico tiende a reflejarse en la mayoría de los planes y proyectos. Ahora bien, aunque esta importancia ideológica y cultural actúa como elemento de distorsión frente a las realidades económicas del sector, ello no significa que no se trate de una importancia real.

Esta importancia no solo ha llevado a la preocupación estatal por el tema que hemos expuesto más arriba, sino además a la búsqueda de articulaciones latinoamericanas, originalmente signadas por el panamericanismo mencionado antes. Pero ya en 1959 Rubín de la Borbolla se queja de la perspectiva de dichas iniciativas antropologizantes, al señalar que "los estudios económicos son sumamente escasos, por no decir desconocidos, salvo algunas ecepciones aisladas. El problema principal para emprender estos estudios es que no se han creado las técnicas de investigación adecuadas, ni se han hecho esfuerzos por ensayar algunos métodos propuestos (1959:11).

Esto empieza a cambiar a principios de los años 70, en que a instancias de la Corporación Andina de Fomento se realiza una "Reunión de expertos sobre fomento de la comercialización artesanal", en la que se propone la formación de un Consejo Andino de Artesanía. Sin embargo esta iniciativa no cuajó, y en su lugar los países andinos concurren a la formación de un Centro Interamericano de las Artes Populares (CIDAP) en Cuenca, dedicado a capacitar artesanos, y con una perspectiva más bien etno-

gráfica en sus investigaciones.

Un primer paso concreto para articular una acción internacional de los Estados latinoamericanos fue la formación, en marzo de 1977, del Comité de Acción de Artesanías del SELA, con sede en Panamá, cuyos objetivos iniciales fueron: 1. Formar una empresa multinacional de exportación de artesanías de América Latina; 2. formar un centro internacional de capacitación de artesanía; 3. formar una Asociación Latinoamericana de Artesanos (ALA); 4. establecer un organismo de cooperación horizontal; 5. establecer un centro de información comercial.

El primero de los propósitos no se cumplió por resistencia de algunos de los países miembros del SELA. La Asociación Latinoamericana de Artesanos llegó a ser constituida en marzo de 1983; y los demás proyectos se encuentran en marcha. El fracaso de la empresa multinacional de exportación ha dado un sesgo algo más culturalista al proyecto.

Sin embargo todavía en el mes de marzo de 1982 los ministros y secretarios de Estado de las carteras vinculadas a la artesanía de 9 países acordaron en un documento "aunar los esfuerzos en cada uno de nuestros países y conjuntamente, a través de los mecanismos de cooperación latinoamericana, para procurar atender debidamente las justas aspiraciones (...) de los artesanos de la región" (SELA 1982:13). Lo que se saca en limpio de este proceso de declaraciones e iniciativas colectivas es que los países del continente no encuentran todavía las bases para una acción conjunta en este terreno, y que los esfuerzos unitarios todavía son solo de tipo ideológico latinoamericano.

6.- LA COMERCIALIZACION.

La comercialización de artesanías en América Latina comprende numerosos planos y compartimientos estancos (lo cual refleja la naturaleza misma de esta producción) y una cierta tendencia a la unificación de todos estos mercados. La principal fuerza unificadora se encuentra en el proceso de concentración económica y geográfica de la demanda, que va homogenizando y concentrando a la propia producción. Sin embargo este es un proceso paulatino y relativamente lento, que actúa de manera distinta en cada latitud. Pero virtualmente todos los estudios coinciden en identificar a la comercialización como la faceta más dinámica en la actividad, aquella a través de la cual la modernidad va imponiendo sus leyes a lo tradicional, sobre todo allí donde es perceptible una expansión considerable de la demanda.

Esta demanda concentrada y multiplicada se manifiesta en tres aspectos principales: la de los exportadores, que precisan para abastecer a los circuitos de venta de los países industrializados volúmenes y ritmos de producción insólitos entre los productores; la de los turistas, que concentran su demanda dentro de los estrictos límites de sus circuitos e introducen criterios inéditos de valoración de los objetos; la del público urbano, que aleja las transacciones del espacio geográfico y social originario de la producción. El común denominador de estas tres demandas es la exterioridad respecto de las formas tradicionales de circulación de las artesanías, y su efectiva capacidad para sustituirla, concurriendo de esta manera al desencadenamiento del proceso de modificación de la sociedad tradicional en su conjunto.

Estas nuevas formas de la demanda (que examinaremos más detalladamente más adelante) coexisten con las anteriores, que son constelaciones de mercados locales y regionales cuyo principal propósito es atender las necesidades prácticas y culturales de su ámbito. En los hechos esta coexistencia es también una forma de articulación, ya que en estos últimos mercados empieza a operar de hecho una red de intermediarios y a manifestarse también una demanda turística. Este es el caso toda vez que la producción y la oferta se dan en el contexto de una economía monetarizada y con predominio de formas de relación capitalista. Sin embargo el deseo de conocer mejor y salvaguardar lo tradicional en la actividad, y el reconocimiento de que estas transacciones tienen en sí una considerable importancia económica para los países artesanales, han concentrado considerable atención sobre todos estos mercados más próximos a lo que se denomina una "economía natural".

Se ha llegado a una situación en la cual ciertos estudios (DGA, 1978:I) no reconocen una diferenciación esencial entre tipos de mercado, y los consideran a todos como estratos de un solo espacio unificado por el comercio. Este está vinculado con la idea de que el espacio en el que es preciso actuar no es el de la comercialización, sino el de la producción. Evidentemente el mundo comercial, sobre todo el interno, es relativamente difícil de abordar por parte de los gobiernos, está incurso en las disposiciones generales sobre el comercio, y es considerado como una rama autosuficiente de la economía. En cambio se considera

que la producción de artesanías es la que constituye un fenómeno sui generis en la vida económica de los países , que es preciso promover, auxiliar, defender o conservar,

Pero si se acepta que la nueva demanda es una fuerza de transformación de lo artesanal, y que la artesanía resiste mejor el cambio allí donde se mantiene en formas tradicionales de comercialización, es interesante examinar los resultados alcanzados por la encuesta de la DGA (1978:V) para un país intensamente artesanal, campesino, turístico y exportador como el Perú. El 82.9 por ciento de los objetos eran fabricados para consumo individual (i.e. no componentes de otros procesos de fabricación), el 44.6 por ciento era comercializado en ámbito local, el 5.3 por ciento en ferias departamentales, 23,0 por ciento en ferias regionales que reúnen productos de varios departamentos, 17.8 en el ámbito nacional (grandes ciudades), y solo 8.5 por ciento salen del país directamente. (Lauer, 1982) No existen cifras similares para otros países, pero la situación de México, Ecuador, y en menor medida Colombia y Guatemala es muy similar en cuanto a los cuatro ámbitos mencionados.

Quizás no sea arriesgado opinar que la exportación y la venta en los puntos más sofisticados del circuito turístico o urbano no son, ni siquiera en los países con más artesanía y turismo, sino la punta del iceberg de la producción artesanal, la visible vitrina de un fenómeno todavía menos moderno. Una hipótesis así, relativamente segura, sugiere que una aproximación en general al problema de la artesanía no puede hacerse ni exclu-

siva ni principalmente sobre el asunto de la comercialización; y en segunda instancia que el efecto transformador de esta, si bien es intenso, no estaría tocando aún el meollo de la actividad, aunque sí creando una suerte de polo moderno de acumulación de capital a partir de lo artesanal.

El nivel de comercialización más pegado a lo tradicional es el autoconsumo de los pueblos, que salvo en el caso de las tribus que Darcy Ribeiro (1971) llama aisladas, siempre es una circulación que coexiste con la de objetos industriales "importados". En este caso es preciso fijar la atención en dos aspectos: 1. la necesidad de una mínima economía de escala para que la producción se mantenga efectivamente en el autoconsumo, ya que son limitadísimos los casos en que es posible producir solo para la propia familia o el propio pueblo. Este es el origen de la especialización por pueblos en diversas ramas artesanales. 2. la posibilidad de que esos productos puedan competir con los industriales, ya sea por precios (es el caso de muchos objetos de barro frente a los utensilios metálicos) o por la posibilidad de ser objetos de trueque. En este sentido el mercado del autoconsumo es residual: funciona como sustitutorio de lo industrial.

Esto deja de ser así únicamente en un aspecto: en aquellos productos cuya demanda y oferta se regula como mecanismos rituales. En este caso estamos ante un sistema "monopólico" que no es sustituible por la industria mientras el sistema social en que opera la virtualidad mantenga su vigencia. Esta ritualidad puede seguir funcionando como mecanismo de la reciprocidad o

la mecánica centrípeta/centrífuga de la redistribución, pero su forma más difundida, fuera del aislamiento que menciona Ribeiro, es el intercambio con sistemas de mercado y precio. Esto es lo que permite que los productores del ritual pueden ser adquiridos además, por una demanda distinta de la tradicional; así, el autoconsumo empieza a cobrar también un carácter residual (Polanyi 1957).

Este nivel ha merecido especial atención entre los antropólogos, por estar más vinculado a la especificidad de la organización social de los pueblos, y entre los conservacionistas de los valores propios del pre-capitalismo. Para la perspectiva económica lo que interesa es sobre todo el proceso de formación de lo que Polanyi llama los rasgos de la institucionalización (1957:150): estructuras simétricas, centros de alocação de recursos y mercados generadores de precios. Pero las comunidades con mayor capacidad de producción en términos de volumen se encuentran del otro lado de este proceso, y sus sistemas de mercado prácticamente todos constituyen estructuras precapitalistas yuxtapuestas a los capitalistas, con una relación capilar entre los dos tipos, i.e. toda unidad productiva está lista para pertenecer al nuevo circuito de comercialización y estar sujeta a su fuerza unificadora. Mientras que los circuitos tradicionales no tienen, por definición, impulso alguno hacia la unificación.

La causa de esto último se encuentra en la implantación cultural-territorial de los sistemas rituales de regulación del mercado, que al ser capilares por esto se expanda más allá de sus

límites históricos: aquellos en los que las unidades culturales dominadas han quedado confinadas por el sistema superpuesto por los dominadores. En el caso de las tribus originalmente aisladas se trata de una imposibilidad de articularse; pero en los antiguos imperios se trata de una verdadera balkanización económica, y todo indica que la ecuación "identidad=producción con sentido cultural" solo se abre para dar paso a otra diferente, y no necesariamente desemboca en la "desaparición" de la artesanía.

Vemos, pues que el propio autoconsumo no puede ser visto como un ámbito de comercialización diferenciado del mercado abierto. La idea misma del autoconsumo presupone una visión del grupo que autoconsume como entidad económicamente diferenciada del resto de la sociedad, lo cual es más fácil de hacer en lo cultural que en lo económico. Mantenemos, entonces, este concepto sobre todo como un polo de referencia, y debemos aceptar que los mercados locales son la primera frontera de la estructura moderna de comercialización, en los cuales el fenómeno de autoconsumo puede ser visto más bien como "autoproducción", i. e. producción que sigue siendo realizada por los mecanismos tradicionales, pero cuya demanda está compuesta por una cliente la mixta de consumidores locales, turistas alejados de los circuitos standard, e intermediarios la "autoproducción" resulta así sobre todo un momento de tránsito entre un mercado cerrado por mecanismos rituales y un mercado abierto.

Lo anterior supone la existencia de procesos de desfase

entre la oferta y la demanda. Esta última se va especializando y actuando de manera diferencial. La población local mantiene su demanda de aquellos objetos que por razones culturales o de precio no pueden ser sustituidos por la industria en ese momento; pero los procesos de reproducción del capitalismo, y de aculturación, pueden modificar, y de hecho lo hacen, las dimensiones de este público. Los turistas buscan un tipo de diseño particular, generalmente las piezas de mayor calidad, que son las que más horas de trabajo requieren para su producción, y de las cuales no existe abundancia. Los intermediarios representan en el mercado local la demanda externa y distante de las ciudades y de los exportadores; su búsqueda también está marcada por exigencias de calidad e inversión de horas de trabajo, pero su signo cardinal es el volumen de las compras.

La situación comercial en estos mercados locales es de paulatina reducción en la demanda de algunas líneas de producción dirigidas hacia los consumidores de la región, y de crecimiento de la demanda de otras líneas. Evidentemente las zonas rurales donde esto sucede rara vez producen abanicos demasiado amplios de producto, por lo cual este proceso es también de diferenciación entre localidades, en lo que equivale a un rediseño de hecho del mapa artesanal de los países. Pero también dentro de esta localidad (un valle, un pueblo) el proceso empieza a producir diferenciaciones internas, que siguen en muchos casos las líneas de la especialización para atender uno u otro aspecto de la demanda. En otras palabras: los artesanos que pueden hacerlo cam-

bían de clientela. En el caso de los turistas y ciertos intermediarios esto supone también una especialización de tipo artístico, en que el proceso de asignación de precio se va desvinculando del trabajo físico incorporado a los objetos; en el caso de los restantes intermediarios la asignación de los precios se va vinculando cada vez más a los volúmenes de producción, en una economía de escala que incide en la estructura del proceso técnico de producción.

Una manera de ver esta apertura del mercado es como un distanciamiento geográfico entre la producción y el consumo. El papel de intermediario es salvar esa distancia en beneficio propio pero esto no significa que él necesariamente venga de fuera: a menudo surge de entre los propios productores y combinan la actividad productiva con el comercio. No existe, entonces, una división neta entre productores e intermediarios en el nivel local (i.e. en los primeros eslabones de la cadena de intermediación) allí los intermediarios tienden a ser expresión de las transformaciones impuestas por la demanda. La tendencia es a que los propios productores busquen suprimir a los intermediarios externos de pequeño tamaño, a través de diversos mecanismos: establecimiento de una mayor institucionalidad de las ferias; traslado físico - esporádico o permanente - a los centros de venta; contacto directo con los grandes intermediarios, en particular los estatales. Estos movimientos apuntan a la obtención de mejores condiciones de venta para su producto.

A grandes rasgos es posible establecer cuatro grandes for-

mas de intermediación (venta de no productores de lo vendido), de las cuales todas las demás son variantes. Primero está el productor-intermediario viajero, que realiza la clásica actividad de los ejemplos económicos: ofrecen sus servicios a los colegas productores en el traslado y venta de mercadería, y así va avanzando hacia una "segunda carrera". Luego tenemos al intermediario viajero que compra una producción acabada en el mercado de su oferta original y la traslada a otro punto de venta. Luego está el intermediario que compra el producto acabado en un punto de venta distinto desde la oferta original, con la capacidad de venta al menudeo o con un mercado privativo (p.e. la exportación). Y finalmente los intermediarios que compran la producción antes de que esta se realice y la aseguran mediante precios preferenciales o financiamiento del proceso productivo.

Vemos que los primeros dos y el último dependen de un contacto directo con los productores, mientras que el tercero es un "intermediario de intermediario". Generalmente se habla de una "cadena de intermediación" como si efectivamente el sistema estuviera compuesto de eslabones que se van pasando la mercadería unos a otros. En la realidad no es exactamente así. Existen dos movimientos principales en el sistema de comercialización: la especulación con la diferencia de precios y la búsqueda del control de la producción. En ambos casos una demanda en expansión establece que la competencia sea por obtener los objetos directamente y luego maximizar la ganancia participando en una venta final.

La intermediación es hoy un rasgo central en la circulación

de la artesanía en América Latina, a menudo con características de especulación. En su viaje entre los productores y los consumidores, estos objetos cruzan varias líneas económicas: los artesanos suelen manejar economía de subsistencia y asignar a sus objetos un valor correspondiente a esa escala, mientras que los compradores finales se encuentran ubicados en sociedades de consumo donde los objetos son valorizados en virtud de lo que serían los costos de un objeto industrial similar. Es cierto que una vez fuera del espacio de la producción original los costos corresponden a la estructura comercial del capitalismo urbano, y a un internacional, pero de todas maneras existe una profunda brecha entre el precio y el origen y el último precio de venta de la artesanía.

Es la profundidad de esta brecha que hace de la artesanía, su venta no su producción, un excelente negocio. Hemos visto que existen numerosas historias de éxito en el terreno artesanal, pero muy pocas de ellas corresponden a unidades de producción exclusivamente dedicadas a eso. Al extremo de que han surgido en muchos países preguntas acerca de qué es exactamente lo que promueven los Estados cuando promueve la artesanía en un sentido genérico. Pues sin duda existe un tipo de promoción que consiste en multiplicar a este género de productores baratos para dinamizar en realidad al sector comercial y las divisas que el vehicula hacia el país.

En numerosos documentos estatales y privados el fenómeno de los intermediarios aparece como una lacra, responsable de

los bajos ingresos de los artesanos y de ser el agente transmisor de las deformaciones que impone la demanda a la producción . Y en efecto las actividades de los Estados declaran orientarse a la eliminación del intermediario. Esto se busca por dos procedimientos distintos: propiciando el acceso de los productores a la venta directa (i.e. cerrando el paso a quienes no lo son) y produciendo una "intermediación benigna" por parte de los propios entes estatales.

Sin embargo el fenómeno de la intermediación es algo más complejo que eso. Pues si en uno de sus extremos se trata de una actividad claramente especulativa de capitalistas comerciales que acorralan la oferta, en el otro la intermediación se funden con el propio proceso productivo, a través de los mecanismos de especialización anteriormente comentados.

Es imposible, bajo cualquier sistema, que toda la producción artesanal sea directamente vendida por los productores, y en consecuencia es necesario que esta llegue a una relación estable y mutuamente conveniente con la práctica comercial. Esto no solamente para la venta de los productos finales, sino también para la adquisición de las materias primas.

Lo que en la actualidad vicia a esta relación es la poca fuerza de negociación de los productores frente a la demanda, por lo menos en términos globales. Donde esto no es el caso, entonces el problema de los productores es la falta de recursos suficientes para asumir una ampliación de su capacidad productiva. En ambas situaciones el resultado final es que los artesanos reciben

una porción mínima de lo que su producto vale en otros espacios del mercado, pues siempre producirán demasiado sin la menor capacidad de "acumular stocks", o carecerán de recursos para atender una demanda mayor que su capacidad de producción.

El carácter estructural y de cadena de la intermediación significa que ella articula varios espacios diferenciados, i.e. varias magnitudes del mercado. Un estudio sobre la comercialización en el Perú (DGA, 1978:V) divide estas fasetas del mercado en el local, regional y nacional (que viene a ser, esta última, el mercado de la capital y de exportación), cada uno con un acceso diferenciado a los productores y a su vez con relaciones en cadena entre uno y otro. La intermediación como actividad opera entre los saltos en el precio de uno a otro espacio. En base a una encuesta de 1976, el mismo documento presenta algunos incrementos de precios detectados en dicho proceso: el mercado regional añade un 31.0 por ciento al precio del mercado local, y el mercado nacional añade un 68.2 por ciento al precio del mercado local (27.4 por ciento respecto del intermediario regional).

Se trata, empero, de una simple cifra de referencia, puesto que el incremento porcentual del precio del objeto una vez fuera de las manos del productor no tiene más límite que la competencia entre los vendedores en los puntos finales de venta. Sin embargo el estudio de la DGA hace notar que en el caso peruano el principal salto en el precio ocurre en los primeros eslabones de la intermediación, lo cual deja a los últimos en un margen de ganancia vinculado sobre todo, al volumen de las

transacciones. Si unimos esto a las características de los mercados turístico y de exportación, veremos que la intermediación viene a ser también un proceso de concentración de las operaciones de compra, una tendencia al monopolio comercial.

En los niveles local y regional existen tres canales de venta diferenciado: la venta directa del producto en su lugar de producción, la venta en las ferias y la venta en algunos centros urbanos incluso en los circuitos turísticos. A las ferias suelen concurrir por igual los productores y los intermediarios, generalmente manteniendo similares niveles de precio. Esta es una de las instancias en que el Estado suele intentar eliminar al intermediario, cerrandole el acceso al circuito de ferias, intentando asegurarse de que concurren productores bona fide. No ha demostrado ser un método muy eficaz, pues presupone una investigación exhaustiva casi impracticable.

Existen sin embargo en muchos países los registros de artesanos, a partir de los cuales los productores quedan calificados para obtener los beneficios que les otorga la legislación. Este sistema ha funcionado de cara a la producción misma, para fines de concesión de créditos preferenciales, asesoría técnica o exoneraciones tributarias, pero no frente a lo comercial. Los incentivos a la exportación, por ejemplo, son indiferentes respecto de quién es el agente exportador, y de hecho conceden beneficios a los comerciantes intermediarios, y a muy pocos artesanos. En la medida en que los Estados promueven el comercio de artesanía, de hecho están promoviendo la intermediación.

7.- EXPORTACION Y TURISMO.

La exportación, como hemos visto, no es una novedad en ciertas áreas de la producción artesanal, donde siempre una parte de los objetos fue para un consumo distante y ajeno a la comunidad productora. En un sentido las formas de intercambio constituyen a su escala modalidades de exportación, aunque en el caso de los pueblos tradicionales esta correspondiera a un sistema estable y autoregulado. En la época colonial Europa recibió grandes cantidades de productos artesanales latinoamericanos, principalmente textiles, y también hubo un intenso tráfico de este tipo de mercadería entre los centros virreynales.

Así, en un aspecto, la exportación de artesanías de América Latina a los países industrializadores en los pasados dos decenios es un fenómeno vagamente familiar, en cuanto representa otra vez un violento incremento en la demanda que incide en la estructura y la vida de numerosos grupos de productores artesanales. Pero la posibilidad de una analogía se detiene exactamente allí, pues por su escala y sus características la exportación contemporánea de artesanías es un fenómeno nuevo, que se inscribe dentro de un proceso de modernización, al que corresponden también el desarrollo del turismo y de un mercado urbano en la propia América Latina.

El interés de los países más prósperos por comprar objetos artesanales del Tercer Mundo nace y se expande en coincidencia con los movimientos juveniles de la llamada contracultura de los años 60. Por su renovado atractivo a los países de la periferia el turismo se convierte en un factor de desarrollo económico y cultural.

autenticidad que ellos supuestamente encarnan en contraposición a los industriales, y en consecuencia por las bondades de sus productos artesanales. En cierto modo se trata de la perspectiva nacionalista latinoamericana nacida en los años 20-30, pero vista desde el otro extremo.

Este interés ha devenido en un considerable movimiento comercial para muchos países del continente, y en el establecimiento de estructuras relativamente duraderas para establecer la demanda de los principales compradores del mercado internacional: Europa, Estados Unidos y Japón. América Latina no está sola en la actividad de abastecer a estos mercados: Asia y Africa también han puesto en marcha estrategias relativamente agresivas de promoción y venta de su producción artesanal, que en muchos casos se benefician de una mayor experiencia en el comercio internacional.

Nacido como una marcha hacia la novedad y el exotismo, el impulso exportador para crecer ha debido adecuarse a las características de dicha demanda y de la competencia planteada por productos de otros lugares. Esto se ha expresado en el acatamiento de diversas exigencias de calidad, originalidad, volumen de oferta y oportunidad en las transacciones. Las cuatro características han desarrollado a un grupo de empresarios, en su inmensa mayoría externos a los grupos productores, que son parte activa del sector intermediario de la artesanía. El SELA ha realizado un estudio del mercado exterior de las artesanías latinoamericanas en 1978, del cual es posible extraer algunos datos muy generales.

El primer mercado es el de los Estados Unidos, que según una

publicación especializada de 1972 importaba en ese año entre 120 y 160 millones de dólares FOB de artesanía del mundo entero. El SELA ha calculado un crecimiento anual de 20 por ciento y ubicado para 1977 en 300 millones. El centro comercial de UNCTAD-GATT la ubica entre 450 y 500 millones, cifra esta última que asume la Monografía horizontal como la más confiable. Representa el 50 por ciento de las importaciones de artesanía de los países industrializados.

El segundo mercado es Europa. El Mercado Común importó, siguiendo las mismas cifras del párrafo anterior, más de 250 millones de dólares de artesanía, seguido por Japón y Australia, con 50 millones entre los dos, y Canadá con 50 millones. De la cifra gruesa de mil millones se estima que un diez por ciento es cubierto por América Latina. El 5.7 por ciento por México y los países de menor capacidad exportadora, y el 4.3 por ciento por los países andinos. Los especialistas consideran que este diez por ciento es sumamente reducido en relación a las características de la producción latinoamericana.

Según el estudio del SELA hecho a fines de los años 70, continente proporciona un diez por ciento de las importaciones de artesanía hechas por los países desarrollados cada año, que habrían sido en total de unos mil millones de dólares. Los cien millones que correspondería a América Latina estarían distribuidos así: 43 los países artesanales andinos (Ecuador, Colombia, Perú, Bolivia, sobre todo) y 57 México y los pequeños países centroamericanos restantes. Se manejan algunas cifras sobre evo-

luciones de exportaciones en diversos países del continente:

BOLIVIA (EN US \$)

1973	157,904.=
1974	314,340.=
1975	609,557.= (665,844.=)
1976	383,094.= (1,681,753.=)
1977	(2,706,011.=)
1978	(2,769,568.=)

Las cifras anteriores fueron recogidas por Hamelinck (1976) del Instituto Boliviano de Pequeña Industria y Artesanía, para el rubro de "Artesanía típicas"; las que están entre paréntesis han sido entregadas por el mismo instituto a los autores de SELA -Bolivia (1980).

COLOMBIA (EN US \$)

1971	1,703,000.=
1972	3,761,000.=
1973	9,006,000.=
1974	20,097,000.=
1975	13,183,000.=
1976 (aprox)	23,200,000.=

Las anteriores cifras corresponden a las exportaciones de los seis rubros más importantes de la artesanía colombiana, re-

cogidas por Hamelinck (1976).

COSTA RICA (EN US \$)

1975	1,000,399
1976	1,626,766
1977	1,845,504

Cifras para los principales productos.

ECUADOR (EN US\$)

1970	3,021,000.=
1971	2,481,000.=
1972	1,991,000.=
1973	3,762,000.=
1974	5,607,000.=
1975	7,014,000.=

Estas cifras son de la SELA-Ecuador (1980), donde se precisa que el crecimiento anual de las exportaciones ha sido del 18.4%, y que le ha correspondido al 0.72% de su total. Se aclara también que el 75% de las exportaciones corresponden a sombreros.

GUATEMALA (EN US\$)

1970	674,200.=
1971	515,700.=
1972	415,300.=

1973	2,632,300.=
1974	2,989,300.=
1975	1,889,700.=
1976	2,843,000.=

1977	2,872,400.=
1978	3,179,500.=
1979	3,486,700.=
1980	3,794,800.=
1981	4,101,000.=

La primera serie de cifras ha sido presentada por Guatexpro;
la segunda por Inguat (SELA-Guatemala 1980).

HONDURAS (EN US\$)

1976	69,374.=
1977	163,575.=
1978	242,091.=
1979	318,294.=
1980	570,275.=
1981	784,307.=

Cifras tomadas de SELA-Honduras, 1980.

MEXICO (tentativo, en US\$)

1977	20,250,000.=
	21,550,000.=

1975	27,190,000.=
1976	33,990,000.=

1977	44,187,000.=
1978	46,075,000.=
1979	46,413,000.=

La primera serie ha sido realizada por el estudio SELA-México 1980; la segunda serie de cifras ha sido proporcionada por el Instituto Mexicano de Comercio Exterior (Becerril, 1981, Comercio y Desarrollo).

PERU (EN US \$)

1973	1,998,778.=
1974	2,943,306.=
1975	3,106,098.=
1976	6,384,391.=
1977	5,445,000.=

Cifras de la Dirección General de Artesanías del Ministerio de Industria y Comercio del Perú. Existe una relación interesante preparada por la Asociación de Exportaciones (ADEX), sobre el porcentaje de la exportación de artesanía dentro de las exportaciones no tradicionales:

<u>1970</u>	<u>1971</u>	<u>1972</u>	<u>1973</u>	<u>1974</u>	<u>1975</u>	<u>1976</u>	<u>1977</u>	<u>1978</u>	<u>1979</u>
3.3	3.0	2.8	2.5	1.9	1.4	4.6	2.2	0.5	4.8

COLOMBIA/EXPORTACIONES (EN US\$)

1967	415,000.=
1970	500,000.=
1971	1,000,000.=
1972	5,000,000.=
1973	10,000,000.=
1974	13,000,000.=
1975	15,000,000.=
1976	18,000,000.=
1977	22,000,000.=
1978	30,000,000.=(aprox)

Cifras de Artesanías de Colombia

Algunos estudios del SELA han llegado a determinar rasgos básicos de los mercados de exportación, que son importantes para explicar los volúmenes de ventas (o falta de ellos) y para mostrar la manera como esta demanda específica puede incidir en la producción misma de artesanías. Aparte de la calidad y el volumen mencionados más arriba, estos mercados exigen una cierta uniformidad de los productos ofrecidos (acorde con los grandes circuitos de distribución existentes en esos países), y se centran en los objetos utilitarios antes que los propiamente artísticos decorativos.

Otros rasgos detectados son: antes que un mercado de artesanías en un sentido genérico, lo que existe es un conjunto de mercados para líneas específicas. Hacia 1980 estas eran la cestería, la peletería, los textiles y los trabajos en madera, además de las joyas, artesanía en metal y piedras naturales. Sin embargo se precisa que la demanda es errática, que la guían modas y otros factores, entre ellos la competencia a través del precio, tamizada esta por una frondosa estructura de intermediarios.

Todos los estudios hacen incapié en la discrepancia entre las exigencias de la demanda de estos mercados y las características de la oferta de los países latinoamericanos. Prácticamente ningún grupo de productores está en capacidad de hacer entregas grandes y uniformes al ritmo que precisa una demanda acostumbrada a procesar productos industriales. Los cambios bruscos en la demanda le añaden a la exportación artesanal latinoamericana, un componente de desesperación, que acusa la tendencia a la especulación por parte de los intermediarios.

De otra parte, no nos parece tan errática la conducta de estos mercados: pasado el primer impulso "contracultural", la artesanía no es buscada como sustituto del arte o de la decoración, sino cada vez más como proveedora de objetos utilitarios que combinan la originalidad con el bajo precio. Esta especialización ha venido a coincidir con la porción mayor de la producción artesanal latinoamericana, que es además aquella más adecuada, por la naturaleza de los objetos, para el tránsito hacia la industria. Más adelante volveremos a ocuparnos de esto. Antes queremos examinar

qué sucede con el mercado turístico, que es en el fondo otra manera de exportación.

Existe una generalizada noción de que el turismo es un importante elemento modificador de la producción artesanal en el continente, más incluso que la propia exportación. Los elementos principales de esta idea son bastante obvios: los turistas son un público especialmente interesado en los objetos típicos de las localidades que visitan, su solvencia promedio es mucho mayor que la de los consumidores locales, y su concentración en algunos circuitos ha dado lugar a un comercio, a una producción, que se especializan en atender sus necesidades.

Se trata, pues, de un consumo intenso, y sobre todo sumamente difundido y conspicuo, uno de cuyos efectos ha sido llamar la atención de los Estados, que han montado empresas especializadas para atenderlo, y de los defensores de lo tradicional en artesanía, que atribuyen al turismo gran parte, si no toda, la responsabilidad de una desaparición de valores originales.

Esta última argumentación se apoya a su vez en algunos presupuestos no siempre sencillos de demostrar: que los turistas son portadores de un mal gusto (o cuando menos de una existencia estética diferente) y que esto influye en los productores por la vía de una demanda económicamente poderosa. José Sabogal W. (1975:I, 23) en su indignación se refiere a toda una rama de la producción artesanal para el turismo diciendo que hacen "mamarrachos en serie para los babbits" del circuito turístico. Esta concepción está relacionada con la idea, más fácil de demostrar, de

que el turismo medio llega a su punto de destino con una opinión formada acerca de los objetos que encontrará, y que esta ha sido tomada de los estereotipos más en boga acerca de esos países.

Ahora, si bien la diferenciación puede parecer académica, las imágenes de folklore y exotismo que trae el turista en la cabeza son más un producto del sistema promocional de esa industria, que un aporte personal de los viajeros. En una encuesta realizada por Anne-Lise Pietri (1982) a turistas de visita en la ciudad de México, "entre dos tercios y tres cuartos de los turistas entrevistados conocían la artesanía mexicana, ya por haberla visto, ya por haber leído sobre el tema, a menudo textos especializados o enciclopedias".

Incluso el 21 por ciento ya había comprado esos objetos en sus propios países. Menciono esta influencia del sistema promocional como una manera de señalar el origen y las características de las mistificaciones denunciadas: no corresponden únicamente a la ignorancia y el lugar común, sino también a intereses específicos vinculados a la comercialización: diferenciar los productos, concentrarse en los más aceptados, simplificar las líneas de la oferta, y presentar una imagen unitaria de lo que es, como ya se dijo, un variado y complejo archipiélago de formas y técnicas.

Pero si la influencia del turismo se da por varias vías, el signo cardinal de su presencia es a través del peso de los números. En 1977 llegaron a América Latina más de 11 millones de turistas y se gastaron en México más de 1 mil millones de dólares.

res, según cifras acopiadas por la OEA (Riegart, 1979). Los cálculos del Grupo Andino para sus países es que la tendencia es a aumentar.

Sin embargo es difícil calcular qué porcentaje de estas divisas ha sido gastado en la compra de objetos artesanales. Por lo pronto unos países incitan a este tipo de compra más que otros. Un trabajo de Mc.Elroy y Tinsley (1982) identificó el porcentaje gastado en souvenirs por el turismo en las Islas Vírgenes, en 1.75 por ciento. Este porcentaje es conservador en relación a muchos países latinoamericanos, donde los gastos de subsistencia (hoteles y comida) son proporcionalmente menores, y la oferta de artesanía va más allá del souvenir e incide en aspectos utilitarios como el vestido, el mobiliario o los utensilios domésticos. Novelo (1976:15) transmite la información de que según el Banco de México el 18 por ciento del gasto turístico está destinado a la compra de artesanías. De ser así, los turistas habrían consumido en ese país en 1977 más de 380 millones de dólares en la compra de artesanías. Evidentemente este cálculo no se sostiene para toda América Latina, y en mejor de los casos es aplicable a los países artesanales, no a los demás.

Esta estrecha unión entre turismo y artesanía ha llevado a los países ha investigar cuáles son en efecto las consecuencias de este fenómeno, sobre todo su impacto en los valores tradicionales que organizan la actividad. El trabajo más detallado sobre el particular corresponde al Ecuador, donde a partir de una serie de estudios de campo (OEA 1982) acerca del papel que

desempeña la artesanía como recurso turístico, se llegó a algunas conclusiones que contradicen las visiones negativas de esta relación.

Se señala en primer lugar la existencia de una masa importante de artesanos que hoy viven exclusivamente del mercado turístico (10,000 artesanos), para los cuales este recurso resulta, pues, indispensable. En segundo lugar que el turismo "de ninguna manera destruye la artesanía, sino que contribuye a la diversificación de la demanda y a la vez confiere dinamismo a la producción artesanal existente. Por el hecho de constituir una demanda muy diferenciada, el turismo constituye a la conservación de las artesanías tradicionales y al mismo tiempo estimula la introducción de nuevas líneas de producción" (:152).

En tercer lugar se afirma que el turismo no es sino uno de los factores que afectan a la organización social del artesano, junto con las otras formas de acceso al mercado, a los recursos productivos y a las materias primas. Este planteamiento es complementado con otro, según el cual el argumento general de que la comercialización en gran escala propicia y acelera el deterioro de la artesanía debe ser examinado en cada caso particular. Esta defensa del consumo turístico se contrapone a una crítica del mercado internacional de exportación, donde sí se detecta efectos nocivos:

"Aquellas actividades que estructuralmente dependen del mercado internacional son mucho más sensibles y vulnerables que las que dependen aún ligadas al turismo y al mercado interno,

pues están constantemente expuestas a las inestables condiciones del desarrollo del capitalismo a nivel mundial, enfrentando muchas veces una agresiva competencia con los productos artesanales que provienen de otros países desarrollados o subdesarrollados..." (:157) "Además la producción artesanal con destino preferencial a la exportación, por una serie de factores, permite la estructuración de una compleja red de comercialización que succiona y explota al pequeño productor artesano, impidiéndole acceder de manera directa al mercado o al consumidor..." (*ibid*).

Las características al impacto del turismo sobre la artesanía han sido hasta el momento principalmente ideológicas, en el sentido de que el sistema estatal de promoción del turismo no hace sino consolidar una imagen exotista y alienada de los productores de artesanía, y por extensión de los pueblos de los países subdesarrollados. Este es el punto de vista de Nestor García Canclini (1982:97-106), para quien en la ideología estatal de promoción de la artesanía para el turismo, "la estructura del razonamiento delata sus dos operaciones ideológicas: a) mostrar que lo antiguo y lo moderno pueden coexistir, que lo primitivo tiene lugar en la vida actual; b) organizar esa relación, enlazar ambas partes" (:98).

El mercado urbano de artesanía a que nos referimos en esta parte es en realidad una síntesis de los otros dos mercados de nuevo tipo: existe una demanda diferenciada en el énfasis en lo estético y en lo típico, similar a la turística, con raíces en un tipo de tipo nacionalista, que expresa a manifestarse a par-

tir de los años 60, y que se abastece en los mismos puntos de venta del circuito turístico. Y al lado de esta existe una demanda de objetos artesanales utilitarios que subsiste en competencia con los productos industriales, y sobrevive por la sola incapacidad de la industria para manejar precios de economía de escala en la mayoría de los mercados internos.

No existen cifras reunidas acerca de las ventas al turismo. Hay, empero algunos países que han desagregado la porción de la venta interna que ha sido realizada específicamente por los canales turísticos.

GUATEMALA (EN US \$)

1971	4,496,547.=
1972	6,555,438.=
1973	7,600,000.=
1974	7,764,399.=
1975	8,557,029.=
1976	7,681,453.=
1977	3,376,393.=

Cifras tomadas de SELA-Guatemala 1980.

HONDURAS (EN US\$)

1971	193,657.=
1972	204,214.=
1973	146,703.=
	137,535.=

1975	257,939.=
1976	408,515.=

En el caso de las cifras hondureñas (SELA-Honduras 1980), se ha calculado que las ventas turísticas son el 60 por ciento de las ventas locales totales.

MEXICO (EN US\$)

1973	48,398,650.=
1974	58,170,990.=
1975	64,953,650.=
1976	81,198,190.=

1977	105,557,000.=
1978	110,068,000.=
1979	110,875,000.=

La primera serie ha sido proporcionada por la Secretaría de Comercio de México; la segunda por el IMCE (Becerril, 1981).

PANAMA (En US\$) Promedio mensual de ventas

1973	6,500.=
1974	10,250.=
1975	16,830.=
1976	10,437.=

En el caso de México existe un tipo de venta medianera entre la exportación y la venta turística, que es la venta en puestos de frontera (donde FONART tiene instalado un establecimiento, por ejemplo.

<u>MEXICO (EN US\$) FRONTERA</u>	
1973	43,896,350.=
1974	53,213,100.=
1975	58,911,350.=
1976	73,644,810.=

1977	99,738,000.=
1978	99,829,000.=
1979	100,561,000.=

Las cifras de la primera serie son de SELA-México 1980; las de la segunda del IMCE.

8.- LA ORGANIZACION DE LOS ARTESANOS.

La cuestión de la organización de los artesanos ha sido abordada desde dos perspectivas diferentes. Una de tipo reivindicativo, para la cual esta organización en los hechos debe seguir la línea de la sindical, para establecer una capacidad de negociación del sector comercial-intermediario en base a la unión de los productores. Otra de tipo empresarial, que ve la organización como un camino para que la producción se relacione, se expanda hacia el sector comercial, y empiece un proceso de rescate de utilidades perdidas por falta de una mentalidad adecuada.

La variedad de la producción y de los productores artesanales hace que no se pueda asumir una sola de estas perspectivas, e incluso abre numerosas otras para casos específicos. Pues así como no se ha podido llegar a una sola definición operativa de lo artesanal, es difícil que se alcance una perspectiva única para sus impulsos asociativos. Este ha sido el factor subyacente a numerosos intentos de formar entidades asociativas en los diversos países. Pues el desconcierto de la realidad artesanal ha impedido una comprensión global de cuáles son los intereses comunes y cuáles los contrapuestos o divergentes de los productores en este terreno.

Pues el llamado sector artesanal está hoy compuesto por muy diversos tipos de unidades de producción y de trabajadores operando en ellas. Está el artesano individual, que corresponde a la definición tradicional de propietario de sus medios de producción y explotación de todo el proceso productivo, que se hace ayunar

por familiares o aprendices no asalariados; está el artesano que ha empezado a utilizar trabajo asalariado externo a la unidad familiar; están los aprendices y los asalariados mismos, que no encabezan UPA alguna pero vienen a ser también artesanos.

De cara a la comercialización, están los artesanos que tienen una relación monopólica con una determinada línea de producción (que para todo fin práctico, "lleva su firma"); hay los artesanos que comparten con otros, pocos o muchos, la producción de un mismo tipo de objeto; hay los que tienen acceso a un tipo de mercado y no a otro; los que producen objetos susceptibles de ser hechos en serie y los que no, etc. Prácticamente todo divide a estos productores: la diversidad territorial de los productos, la competencia por el mercado y la materia prima, las dificultades para disponer de sus excedentes, el celo en la custodia de una relación monopólica con un determinado objeto producido..

Es frecuente escuchar que los artesanos son de un mercado individualismo, que es el que los hace reacios a la asociación. Sin embargo en todos aquellos casos en que las necesidades estructurales y las posibilidades contextuales han apuntado hacia la conveniencia de organizarse, los artesanos lo han hecho. Pero estas necesidades y posibilidades no son frecuentes, y su principal factor de neutralización es la posición del artesanado ante las realidades del mundo comercial. A esto añade Herrera (1979) en su estudio sobre el tema en Colombia un factor adicional de tipo ideológico.

En efecto, sobre todo en el artesanado rural, es persistente

te una tendencia a diseñar sus intentos asociativos siguiendo los patrones de la organización campesina, cuya realidad es profundamente distinta. Los campesinos en una región tienen una misma relación con ente patronal o, en su defecto, una misma relación con la propiedad de los medios de producción y la comercialización de sus productos. En cambio no es raro encontrar en una misma localidad artesanos con muy distintas relaciones sociales, incluso allí donde su estatuto como campesinos o agricultores lo homologa.

Por lo pronto está la cuestión del volúmen de las UPAS que emplean trabajadores asalariados. Aún en los casos en que estas han sobrepasado largamente los máximos de 4, 5 o 6 trabajadores que determinan las legislaciones para lo artesanal, rara vez llegan a agrupar suficientes personas para permitir una organización de tipo sindical, ni es tan clara como eso la relación patronal-laboral. No existe una iniciativa registrada de asociación de este tipo de trabajadores, ni siquiera allí donde la concentración territorial parece permitirlo, ya que no las leyes sindicales de los países.

Luego está la cuestión de la naturaleza disímil de las propias UPAs desde el punto de vista empresarial. Sus grados de complementariedad respecto de la economía campesina laboral son muy variados, y en consecuencia lo es también su manera de conducir al mercado. O si se prefiere, es muy distinta la manera en que son abordadas por el sistema comercial, cuya tendencia es a mantener separados, y competitivos, a los productores. Pero cuando esta disimilitud es menor, como en las comunidades o pueblos pe-

cados a la producción de objetos idénticos o similares, se han dado esfuerzos relativamente exitosos de asociaciones de productores de tipo cooperativo.

Las formas más difundidas de asociación hasta la fecha han sido en torno a la comercialización, en que los artesanos se juntan para compartir los gastos de transporte, concurrencia a las ferias incluso compra de materias primas. Los Estados han promovido principalmente estas formas asociativas, dentro del planteamiento de eliminación de los intermediarios, y también ha sido propiciado por comerciantes interesados en promover volúmenes significativos de la mercadería.

Sin embargo rara vez se encuentra claridad respecto de estos tres niveles básicos posibles de asociación, que suponen el reconocimiento de los intereses diferenciados en la actividad artesanal. En sus comentarios a una investigación realizada por él en Colombia en 1975 acerca del estado de operatividad y cohesión interna de las 45 organizaciones gremiales de artesanos existentes en ese entonces, Herrera (1979) llega a algunas conclusiones importantes acerca de los problemas que ellos tienen para articularse. Estos se evidencian en el fracaso de la Asociación Nacional de Artesanos fundada en Armenia (Col.) en 1972, de la que se intentó pasar en 1973 a una Federación Nacional de Artesanos con sede en Bogotá.

Herrera recoge tres puntos que explican el fracaso de esta iniciativa: "1. Existió una incompatibilidad entre el sistema de agrupación (los condiciones para formar parte de un grupo)

la identidad y unidad de las condiciones e intereses, según se expresa en la ideología; 2. existió una inconsistencia funcional en las unidades básicas de la organización, asociaciones y demás organizaciones locales, (...) situación esta que deja sin respaldo a los líderes y sin representación a los artesanos; 3. los elementos integrantes a su vez recorren una escala de diferenciación profesional que culmina en diferencia de expectativas y multiplica las funciones de la organización y dificulta las posibilidades de realización de tareas." (41-42)

Por motivos como estos son muy raras las asociaciones artesanales que funcionan en América Latina. Las de los artesanos urbanos carecen de la ideología mutualista que mantuvo su aglutinación hasta comienzos de este siglo. Las de los artesanos urbanos carecen de la claridad de objetivos, e incluso de la comunidad de objetivos, precisa para dar consistencia operativa a las agrupaciones. Las organizaciones nacionales de artesanos nunca pasan de ser membretes vacíos para fines vagamente corporativos en los organismos estatales.

Probablemente la prueba final de este vacío sea la formación de la Asociación Latinoamericana de Artesanos (ALA) por parte del Comité de Acción de Artesanos del SELA. Tan vacúa es su representación, que sus estatutos de 1953, ni siquiera tienen un capítulo para identificar a los miembros de la organización. La declaración de principios es un caso claro de sustitución de los intereses reales por una ideología, y este caso asistencialista y popu-

Pero a pesar de los fantasmas ideológicos y las incoherencias organizativas, la organización de los artesanos existe en muchos lugares, tiene más de una historia de éxito y constituye una aspiración permanente en economías que tienden a la concentración de los recursos. En este movimiento es preciso distinguir las organizaciones asociativas, que buscan mantener o aumentar una autonomía productiva, de las articulaciones a otras instancias económicas, que son formas de integración a agentes más poderosos.

La promoción estatal de cooperativas de artesanos está montada sobre una indiferenciación entre la asociación y la integración: estas son establecidas como una forma de articular al artesano a la economía de mercado, y de paso para establecer nexos de carácter monopolístico con los entes estatales de comercialización, generalmente por la vía de una mezcla de financiamiento y asistencia técnica. Estas cooperativas, que subsumen y neutralizan el componente clasista del problema y privilegian el empresarial, han demostrado tener la estabilidad de los entes con que se articulan.

Pero su naturaleza es precisamente esa articulación por fuera: no todos los artesanos tienen acceso a estas formas de cooperativismo promovido, sino solo aquellos cuyos productos efectivamente interesan a los circuitos de la demanda urbana, turística o extranjera. Y en aquellos casos específicos en que es preciso estabilizar la producción tanto al volumen y la calidad, la clave de estas formas de integración es una relación mediada

con los mercados para los que producen, que es la que mantiene bajos sus precios y alta su capacidad de generar excedente para terceros.

Un caso de asociación autónoma que viene funcionando con eficacia es la asociación Kamaq Maki (Manos creadoras) del valle del Mantaro, en la sierra central peruana. El valle del Mantaro es una zona rural sui géneris en el Perú, en cuanto se trata de una región en avanzado tránsito hacia formas capitalistas de producción agraria basadas en una autonomía de productores asociados.

Lauer (1982) describe este proyecto de la siguiente manera:

Kamaq Maki es una asociación de asociaciones de artesanos (19 grupos en 1979) para la comercialización de sus productos. Es la primera, mayor y más eficaz de este género, y en realidad la única que ha podido cuajar en un proyecto estable. La causa de esto último estriba en la significación de las asociaciones del valle del Mantaro, que no se ha dado en otras partes del país. Experimentos del tipo de Kamaq Maki en Cuzco o Cajamarca, por ejemplo, no han tenido buenos resultados. Esta iniciativa, promovida por la Fundación Brasileña de Suiza, y luego impulsada por los evangelistas del Servicio Eclesiástico Peruano (SEPAS) y posteriormente la Interamerican Foundation, del parlamento norteamericano, ha logrado aislar la "rama" de la producción plástica del valle e imprimirle una dinámica propia, diferenciada de la del resto de la artesanía local. Esto se ha logrado a través de un reclutamiento elitario y un permanente programa de capacitación. De más de 300 artesanos del valle, se han seleccionado unas cincuenta que produ-

cen algún tipo de artesanía y de entre estas últimas unas veinticinco con capacidad para abastecer un mercado grande. En el proceso de Kamaq Maki no están presentes ni diez del valle, ya que de los diecinueve grupos hay algunos de regiones aledañas. Los asociados perciben un precio que duplica, y a veces triplica, los vigentes en el resto del mercado.

Esta asociación ha sido concebida originalmente como un modelo capaz de complementar las deficiencias agrícolas a través de la alta rentabilidad de lo artesanal, pero es evidente que ha cobrado una dinámica propia que desde la perspectiva plástica ordena el valle en términos de "feria artesanal/Kamaq Maki", casi como símbolos de los dos caminos por los que puede avanzar este tipo de producción. La asociación opera como una "autointermediación" económicamente beneficiosa para sus participantes, que de este modo - con el acento en una calidad existente de partida - logran establecer una valorización de sus productos desde la perspectiva estética y no manufacturera. En esta medida se trata en los hechos de una empresa asociativa del tipo de algunas promovidas por la Reforma Agraria de 1969, con las mismas virtudes y las mismas desventajas: levantar el nivel de vida de una minoría y no proponer una respuesta para los demás productores. El "modelo" Kamaq Maki no es repetible, en la medida en que no hay dos élites similares en una misma región.

Esta asociación es una respuesta eficaz a las quejas que apuntan a algunos aspectos externos de la problemática artesanal: la baja remuneración de la calidad diferenciada con el manteni-

miento de la calidad de un núcleo de creadores, lo cual de ninguna manera equivale a mantener la calidad de la artesanía en el valle, sino a perfeccionar un grupo humano de lo que serán más adelante artistas, en el sentido capitalista a que nos hemos referido antes: monopolizadores de las posibilidades y el prestigio de la creatividad. Ahora bien, los beneficios para quienes están dentro del modelo son innegables: desarrollo de una mentalidad técnica a través de la capacitación, acceso directo y a precios no explotatícios a mercados privilegiados, posibilidad de ir desarrollando nuevas formas de representación dentro de una matriz propia (i.e. capacidad de resistir las presiones de fuera en este sentido), acceso a un sistema de valorización que no obliga a incrementar la producción, sino que permite valorizar los perfeccionamientos formales. A la vez que se producen todas estas ventajas, se va desarrollando una ideología práctica de lo original, lo propio, y se va estableciendo una práctica del buen gusto, definida básicamente desde fuera de la dinámica social de la actividad.

Uno podría pensar que este modelo frena, al menos entre sus asociados, el tránsito hacia las consecuencias del capitalismo. Sin embargo pensamos que lo que hace un esfuerzo como Kamaq Maki es evitarle a un grupo selecto de creadores sufrir los esfuerzos salvajes del capitalismo y tratar de vincularlo con algunos de sus beneficios. Es un modelo concebido para quienes no sólo tienen una probada calidad en el oficio, sino también los medios para mantener este tipo de asociación. La feria

dominical de Huancayo es, por así decirlo, una fábrica de obreros, allí donde Kamaq Maki es una fábrica de "burgueses artesanales": creadores que participan de la acumulación de capital en términos técnicos, financieros y físicos. Que en este caso la acumulación se de en base a su propio trabajo no modifica la figura: no es un proceso radicalmente distinto del de quienes realizan la misma acumulación en base al trabajo ajeno. La capacitación permite una mayor competitividad y una más ventajosa valorización de lo producido, por el lado del aprecio de lo estético y la institucionalidad de lo artístico. Y es este último factor el que establece en el fondo la diferencia.

La organización de los artesanos no puede asumir, desde la ideología, la contradictoria abstracción que hoy la palabra artesanía representa, sino la realidad de los intereses específicos e identificables de cada grupo. Esto supone resignarse a que no existe un grupo social llamado los artesanos, con intereses coincidentes en todas las instancias. Pues aparte de la división clasista interna (que por sí sola no debería prevenir la existencia de intereses coincidentes) está la diferenciación de los espacios artesanales en todo país del continente, y dentro de estos las diferencias entre las diversas formas de relación con la producción y la comercialización.

Herrera (1979) plantea que "el elemento que se presenta ante la observación y el análisis como el agente de organización es la unidad de organización," concepto que en este caso incluye también a los grupos de tipo asociativo, lo cual supone que se

se haya resuelto en algunos casos ese primer nivel de la asociación. El problema es hoy cómo resolver precisamente ese primer nivel, que permitiría pasar a pensar en formas superiores de articulación de tipo empresarial. La contradicción de este camino con la realidad latinoamericana es evidente: las asociaciones promovidas por los Estados no están concebidas para avanzar hacia formas autónomas de articulación autónoma, sino para mantenerse articuladas por fuera al sistema comercial.

De otra parte está el elemento fundamental de las aspiraciones de los propios artesanos en el proceso organizativo. No nos parece casual que los intentos de formar asociaciones de tipo más complejo naufraguen en la indefinición propiciada por la ideología, pues esa es una de las características de la dificultad para identificar objetivos propios en ese nivel. Las aspiraciones de los productores dentro de la UPA y de las UPAs individuales son bastante claras, y pueden ser simplificadas diciendo que son de tipo económico reivindicativo del valor de su trabajo. Sin embargo no está claro que este deseo tenga una versión nacional, por ejemplo, como es el caso de los miembros de las clases definidas de la sociedad.

La indefinición contradictoria es un escollo central e interno de cualquier proceso de organización del artesanado. Pues todo avance en un proceso de organización va revelando estas contradicciones y contraponiendo los intereses, mostrando al artesanado como una estructura de varios pisos.

9.- LOS ESTUDIOS.

Un panorama introductorio a la artesanía latinoamericana debe comprender una revisión de la metodología de los estudios, pues ellos no solo revelan las perspectivas interesadas en aplicar el conocimiento de este tema, sino que además contienen la poca información empírica existente y muestran las limitaciones, prácticas y metodologías, para el incremento de dicha información. Estos estudios cubren un espectro casi tan amplio como pueden hacerlo la propia actividad, sus protagonistas y sus productos.

En prácticamente todos los casos, el enfoque de estos trabajos da cuenta de intereses particulares frente a la artesanía, los cuales han ido evolucionando con el tiempo, como ha sido el caso de su propio objeto de estudio. Esta convergencia sobre un tema único constituye su factor de aglutinación, ya que cada una de las disciplinas concurrentes ha visto a la artesanía como un objeto distinto.

Desde cualquier punto de vista, el estudio social de la producción y circulación de objetos artesanales recién está comenzando, como un impulso urgente de carácter sobre todo estatista y tecnocrático, y con un estatuto ambiguo dentro de nro de las ciencias sociales. Su primer común denominador es un deseo de distanciamiento radical respecto de las descripciones etnográficas y antropológicas que se inician en los años 20 (con las primeras exaltaciones populistas del arte popular), de las cuales solo se conserva, y en términos muy formales, la idea de una

lación entre la artesanía y la ideología del nacionalismo.

Esta idea que hoy ha sido sustituida por otras de carácter más específico, cumplió sin embargo un importante papel en el primer tercio del siglo, en la medida en que a la idea de una relación natural entre artesanía y nacionalismo subyace otra, más concreta, de un imperativo ético en el terreno de la cultura: la postergación de la artesanía es injusta, su revaloración justa. Antes de esta idea de los años 20-30, la relación de la mirada científica con la artesanía era similar a la que existía con el mundo natural.

En los años 20 y 30 aparecen los primeros planteamientos y trabajos etnográficos imbuidos de esta idea nacionalista, formulada en términos de la necesidad de un arte propio, que reelaborara los elementos estilísticos de la plástica autóctona de cada país y del continente. Esta necesidad se manifiesta en primera instancia como una tarea de rescate y sistematización de los diseños autóctonos, que no siempre establece diferencias entre lo precolombino y lo artesanal contemporáneo (Izcue, 1924; Nadal Mora, 1935; Best Mangard, 1923; Rojas, 1930).

Este tratamiento etnográfico va a hacer su propio camino hasta nuestros días, siempre como un impulso conservacionista, y es hoy un elemento importante en muchas iniciativas de capacitación de los artesanos. En la actualidad se trata de fijar repertorios tradicionales de diseños como un corpus de referencia frente a las transformaciones que ellos sufren por efecto de la modernidad, es decir, se trata de conservar por un medio una tradición esti-

lística que no siempre se reproduce por cuenta propia.

El protagonista principal de esta saga etnográfica, al lado del propio estudioso, es el coleccionista, que acopia los primeros esfuerzos por establecer una "memoria estilística" por fuera de la propia producción, en un contexto en que no existen los museos artesanales. El otro extremo histórico de este papel es el propio turista, para el cual la tienda de artesanía es el catálogo, y que a través de su viaje cancela la vigencia (también la posibilidad) de la etnografía en el área, y la confina al territorio de la docencia artesanal.

Sin duda el mejor aporte de estas disciplinas de la descripción es haber buscado un lugar para la artesanía en un espacio donde las culturas oficiales la negaban. Los estudios de folklore, por ejemplo, mantienen una preocupación por abordar el mundo de la producción de artesanía en su movimiento comunal, aportando valiosos testimonios de vistas acerca de los grupos productores (Sabogal, 1974, et. al.), y la antropología ha ensayado sistematizaciones estructuradas de aquello que los folcloristas intentan capturar "en vivo", como parte de estudios de la dinámica interna de las culturas populares. (Otten, et. al.)

La característica metodológica de todos estos trabajos es una visión que divorcia los elementos del proceso de producción, distribución y consumo, limitándose a establecer nexos parciales principalmente entre la organización social del grupo productor y las dimensiones simbólicas de las formas del objeto acabado. Los aspectos más "prácticos" del proceso de producción, i.e. su

rasgos tecnológicos, su incidencia en la reproducción de las relaciones sociales del grupo productor, su papel en las relaciones del grupo con contextos socio-económicos más amplios, han sido sistemáticamente descuidados.

Para compensar algunos de estos aspectos, resulta indispensable revisar los estudios procedentes directamente de la tecnología sobre todo aquellos repertorios de tecnologías tradicionales, o de la arqueología social. En este último campo son de particular importancia los trabajos acerca de la tecnología textil y cerámica, donde el estudio del pasado sirve para arrojar luz sobre numerosos procedimientos contemporáneos. Sin embargo estos textos rara vez abordan el problema de la inserción de dichas técnicas en la organización de sus empleados.

Aparte de haberle aportado un lugar entre las humanidades de América Latina, las disciplinas de la descripción visual han dado al conocimiento de la artesanía uno de sus caminos empíricos más importantes. Pues si bien su ángulo de abordaje es limitado en relación a las necesidades del sector en la actualidad, su vocación para hacer levantamientos específicos entre productores diferenciados constituye una base indispensable para cualquier futuro intento de establecer un mapa artesanal coherente para el continente.

Es a partir de esta visión diferenciada y diferenciadora que se levanta el piso de otro tipo de conocimiento, ya no ligado a la especificidad de los grupos productores sino a su capacidad de articularse con el mundo social. La siguiente etapa de los esta-

dios aborda las características de los objetos y de los productores desde la perspectiva de su capacidad para satisfacer una demanda externa a su circuito tradicional. Estos trabajos coinciden con el inicio de la presencia estatal en el campo de la comercialización, y su objeto central es identificar a los artesanos, i. e. evaluar sus características y su potencial como productores (abastecedores).

En buena medida estos estudios son secretos, pues su información resulta invalorable para navegar las aguas de la comercialización en pos de una relación privilegiada, aún monopólica, con determinados productores. Sin embargo ellos tienen una parte "pública": la evaluación general de las estructuras productivas, del papel del autoconsumo en una determinada región, el potencial de crecimiento de determinadas UPAs, etc. Estos trabajos rara vez hacen propuestas para la modificación del proceso productivo, pero sí han llegado a plantear propuestas para la organización de los productores con miras al incremento de determinadas líneas de producción.

El encuentro de estos esfuerzos de prospectiva comercial con el pensamiento económico desarrollista da pie desde fines de los años 60 a la fase contemporánea de los estudios sobre artesanía, en los cuales el fenómeno es visto cada vez más como una totalidad específica (que integra todos los aspectos de su existencia social), ya no solo como fuente de abastecimiento comercial, sino como sector productivo con características diferenciadas. Esto no significa que en esta etapa los estudios se hagan voz de varios

intereses, pero sí que el punto de vista único expresado tiene la capacidad de abordar los diversos ángulos de la cuestión.

Es a partir de esta última capacidad que se inicia un proceso de elaboración de monografías nacionales, entre las que destacan las del SELA, de estudios especializados en algunas áreas de la actividad (capacitación, exportación, comercialización, empleo, etc.) y unas pocas encuestas. La mayoría de estas aproximaciones corresponde a una etapa intermedia entre las ciencias de lo primitivo y los estudios económicos. La relación de estos trabajos, que hoy son relativamente numerosos, se encuentra en la bibliografía adjunta.

La limitación central de muchos de estos estudios, en su mayoría estatales, es que la unilateralidad etnográfica respecto de la forma final del objeto producido es sustituida por una unilateralidad de tipo cuantificador, preocupada de manera casi exclusiva por el potencial productivo de las UPAs. Por este camino se limita el conocimiento de lo artesanal a sus aspectos censales o contables, y se ensaya algunas aplicaciones mecánicas de principios económicos. El problema de las definiciones que hemos revisado en este informe, repercute de manera directa en esta perspectiva. Pues las políticas establecidas en base a la observación de demasiado pocas variables arrojan resultados consecuentemente limitados.

El problema para avanzar por este camino ha sido doble: de un lado del pragmatismo de los agentes investigadores, que por otra parte las definiciones confusas del fenómeno han descuidado

importantes realidades sociales, y, de otra la ausencia de una metodología capaz de articular las variables necesarias a los procesos de acopio de información y de análisis. Si los repertorios de diseños por sí solos no han aportado los datos necesarios, tampoco lo han hecho hasta el momento los registros de cifras existentes.

A partir de la segunda mitad de los años sesenta se ha venido desarrollando un tipo de interés por la artesanía en el cual son centrales una búsqueda de métodos apropiados a su realidad específica y una ubicación del fenómeno dentro de su efectiva dinámica social. Este interés, al que sintomáticamente concurren pocas personas directamente vinculadas a las necesidades del Estado en este terreno, tiene como común denominador una visión totalizadora de lo artesanal, en que se observan articulados los momentos productivos, comerciales y de consumo, así como todos los protagonistas de este proceso: artesanos, comerciantes, consumidores, Estado, etc.

Esta idea de un circuito de Producción-Distribución-Consumo (PDC) como eje de existencia social de lo artesanal ha sido originalmente formulada por antropólogos sociales y estudiosos de las artes visuales desde la perspectiva social, que la toman a su vez de la economía y las demás ciencias sociales. Ya en 1959 Rubín de la Borbolla se quejaba de las "dificultades para establecer una coordinación funcional y efectiva entre la antropología, la etnografía, la economía, la sociología y la crítica de arte" (1959:12). El estudio de conjunto recién será empezado a recoger más

de quince años más tarde, con trabajos provenientes de las más variadas disciplinas (Novelo, 1976; Lauer, 1978; García Canclini, 1977; Acha, 1979).

El planteamiento de la centralidad del circuito PDC es en sus orígenes una invitación a no identificar el proceso de la existencia social con el proceso de la producción únicamente, y a no confundir la producción misma con el objeto concluido. Esta formulación resultó sumamente radical frente al sistema artístico, por su conocido énfasis en observar la superficie del objeto concluido y la importancia del creador individual, así como por su necesidad de resaltar una inmaterialidad de los objetos.

Pero ante la producción artesanal y el resto del ciclo, la idea de una unidad entre P, D y C fluye de manera "natural", ya que los aspectos comerciales, técnicos, de proceso, y en general de constitución del carácter de mercancía de los objetos, no están sublimados. Al contrario: la preocupación por la superficie final había sido desde los años 20 una manifestación de radicalismo (en la medida en que por allí se iba directamente a la polémica política y filosófica arte vs. artesanía). Pero es importante comprender que en el planteamiento PDC hay algo más que una parodia a las leyes generales de la circulación económica de la mercancía, y examinar brevemente su utilidad específica para lo artesanal.

El planteamiento de PDC es importante para avanzar en la comprensión de la unidad del proceso productivo artesanal o post-artesanal, sobre todo como unidad entre sus diversos elementos estructurales. La idea de la unidad de las esferas de los pro-

ductores, los comercializadores y los consumidores es violenta, pues cada una de esas actividades es susceptible de darse en ámbitos diferenciados, con lo cual se abren diversas opciones de articulación de P/D/C, todas sin embargo en torno al eje de una dinámica central cuyo movimiento interno es hacia la homogenización/modernización en muchos aspectos.

Así por ejemplo la esfera de los productores (P) contiene, en el espacio precapitalista, su propio sistema de D y C: feria, mercado, autoabastecimiento, trueque, etc. Es a este sistema precapitalista de D y C que tiene acceso más directo u fluido la modernidad: primero como yuxtaposición ("competencia en la compra") y finalmente como sustitución (formas de acaparamiento de la capacidad productiva). A su vez la esfera (P) en sí es un proceso (además de ser parte de todo el proceso de PDC) y a la vez que produce, evidentemente reproduce: mano de obra, capacitación, técnicas, etc. Es afectada, pues, de manera diferenciada.

En cambio una vez rota la unidad del circuito precapitalista de PDC, la esfera de (P) queda rezagada en formas precapitalistas de producir, mientras que (D) y (C) se han constituido en espacios predominantemente capitalistas. Sin embargo toda ruptura de la unidad PDC produce una nueva unidad del mismo tipo PDC', PDC'', etc. No hay, propiamente hablando, incongruencia.

La competencia de PDC es una concepción que busca entender el proceso artesanal a partir de la articulación de sus elementos y sus momentos. En este sentido resulta complementaria de la concepción de origen clausista simplificado, que se maneja

únicamente con el eje dominado/ dominante (d/D) para la evaluación de las realidades culturales. La visión d/D alude en última instancia a productos finales, y a situaciones concebidas en momentos determinados, pero no contribuye al conocimiento de como se constituye la dominación y como se reproduce y, sobre todo, como se articulan sus diversos planos.

García Canclini (1977:12-13) se refiere a su empleo del método en los términos siguientes: "Hemos querido ver de qué manera el uso del modelo socioeconómico que explica la producción, distribución y consumo de los bienes contribuye a hacer comprender la circulación y apreciación del arte". Acha (1978: 25) plantea que se debe examinar el fenómeno de este tipo de actividad "no como una sucesión de obras, como es costumbre, sino como un conjunto de sistemas de producción de larga historia.

10.- BIBLIOGRAFIA.

A: Sobre artesanía en América Latina.

- ACHA, Juan Arte y sociedad: latinoamérica (el produc-
1981 to artístico y su estructura). México,
Fondo de Cultura Económica, 550 pp. (las
pp. 309 a 327 están específicamente dedi-
cadas a la artesanía en el continente).
- AGUILAR, Ulises "La artesanía en Junín", Huancayo, mimeo,
y MAYER, Francisca 12 pp.
1966
- ANISUZAMAN, O. "Social Aspects of Endogenous Intellectual
1979 Creativity", Tokio, The United Nations
University, mimeo, 34 pp.
- ANONIMO "Cuatro perspectivas del artesano rural
1979 andino", en: Perú agrario, III, No.13,
set-oct, p.52
- ARETZ, Isabel La artesanía en Venezuela, Caracas, Monte
197 Avila.
- ALGUEDAS, José Dos estudios sobre Huancayo, Huancayo,
María 1977 Cuadernos Universitarios, mimeo., 141 pp.
- ARTESANIAS DE COLOMBIA
- 1973 "Cómo llevar cuentas los artesanos", Bogo-
tá.
- 1975 "Tercer seminario nacional de artesanos",
Bogotá.

- BARATA, Mario "Conceito e metodologia das artes popula-
1949 res", en : Cultura, Rio de Janeiro, I,
Nº.3, pp.27-46, may-ago.
- BARDI, P.M. Mestres, artífices, oficiais e aprendizes
1981 no Brasil, Sao Paulo, Raízes, 169 pp.
- BARNEY CARRERA; Eugenio
1973 "Artistas y artesanos", en: Revista de la
Dirección de Divulgación Cultural, Univer
sidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- BARRIO, C. et. al. "Comercialización internacional de pro-
1978 ductos artesanales peruanos", ESAN, Lima,
ms.
- BARRIONUEVO, Alfonsina
1975 "Artesanía peruana y penetración cultural"
en Mundial, Lima, Nº45, pp.42-45.
- BATTAGLIA, Luisa "O artesanato no repertorio estadístico na
1982 cional", Sao Paulo, ms. 9 pp. más cuadros
(trabajo del curso de post-grado de la
Universidad de Sao Paulo).
- BECERRIL, Rodolfo "La encrucijada de las artesanías y su co-
1981 mercialización externa", en: Comercio y
desarrollo, México, jul-set, pp.4-11
- 1982 "Las artesanías: la necesidad de una pers-
pectiva económica", en: FONART 1982 pp.285
-319
- BIT "Situación de la artesanía en Ecuador",

- 1975 Quito, mimeo.
- BIRO DE STERN, Ana "El estado actual de las artesanías de
1963 indígenas del norte argentino", en: América indígena, México, XXIII, N°3, jul, pp.225-232
- BUITRON, Anibal "Panorama de la aculturación en Otavalo,
1962 Ecuador", en: América indígena, XXII, N°4, oct, pp.313-322
- CARNEIRO, Edison "Artes populares: seu universo e diversidade", en: Diccionario das artes plásticas no Brasil, Sao Paulo, Civilización Brasileira.
- CASACCIA, Gladys "Aspectos de la artesanía en Paraguay",
1982 Asunción, mimeo., 13pp.
- CASSADY Jr., Ralph "Negotiated price-making in Mexican Traditional Markets: a conceptual analysis",
1968 en: América Indígena, México, XXVIII, N°1, ene, pp.51-79
- CENTRO DE COMERCIO INTERNACIONAL/UNCTAD-GATT
- 1971 "Comercialización de los productos de artesanías", Ginebra.
- COIMBRA, Gil "El tejido indígena en el altiplano andino", en: Revista Geográfica Americana, Buenos Aires, VIII, N°93, jun. pp.380-384
- COMISION NACIONAL DE ARTESANIA Y PEQUEÑA INDUSTRIA (Bolivia)
- 1971 "Informe sobre la situación actual"

y el futuro desarrollo de la Artesanía y Pequeña Industria", La Paz, mimeo.

CONADE

- 1980 "La situación actual de la pequeña industria en el Ecuador", 1965-1979, 434pp mimeo. Quito
- 1982 "La situación socio-económica de la artesanía ecuatoriana", Quito, mimeo., 39pp.
- 1982a "Artesanía y turismo en el Ecuador: estudios de casos", Quito, mimeo., 168 pp.
- 1983 "Las políticas de fomento a la artesanía en el Ecuador", Quito, mimeo., 157 pp.

CORDERO, Juan

- 1980 Bibliografía ecuatoriana de artesanía y artes populares, Cuenca, CIDAP, 373 pp.

CORPORACION ANDINA DE FOMENTO

- 1972 "Fomento de la comercialización artesanal", 4^a reunión del directorio.
- a "Criterios para un programa de comercialización de artesanías bolivianas".
- b "Estatutos de la Comisión Andina de Artesanía"
- c "Informe de progreso sobre la acción desarrollada por la CAF en materia de fomento de la comercialización artesanal"

CORPORACION DE FOMENTO DE LA PRODUCCION (Chile)

- "Antecedentes sobre desarrollo artesanal"

CORPORACION DE RACIONALIZACION Y CONSULTORIA

- 1975 "Estudio para la implantación de centros de promoción y comercialización, Lima, mimeo., 2 vols, 488 pp.
- CHAVEZ OROZCO, Luis "La agonía del artesanado", en: FONART, 1977 1982, pp.179-186
- CHERTUDI, Susana y Nardo, L.J.
- 1961 "Tejidos araucanos de la argentina", en: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, Nº2, pp.97-182
- DA COSTA PEREIRA, Carlos José
- 1979 "Artesanato-definiciones, evolucao e acao do Ministerio do Trabalho. O Programa nacional do desenvolvimiento de artesanato", Brasilia, MTB
- DANNEMANN, Manuel Artesanía chilena, Santiago, Editora Nacional Gabriela Mistral.
- 1975
- DAVILA HERRERA, Carlos
- 1979 "La artesanía en las culturas selváticas. Arte y ciencia de los Shipibo", en: Perú agrario, Nº9, Lima, mar-abr
- 1982 Etnohistoria y artesanía shipiba, Lima, Seminario de Historia Rural Andina de la UNSM, mimeo., 61 pp.
- DELLEPIANE CALCEÑA, Carlos et. al.
- "Evolución de las artesanías de"

pulares argentinas", Buenos Aires, UNESCO
10 pp.

DHAMIJA, Jasleen "La artesanía como fuente de empleo de
1975: las mujeres en economías rurales en desa-
rrollo", en: Revista Internacional del
Trabajo (OIT), Ginebra, XIIC, N°6, dic,
pp. 515-522

DIAZ DEL CASTILLO, Alberto

1976 "Memorandum sobre la acción de la CAF en
el campo de las artesanías", Caracas.

DIAZ BARRIGA, L. "Sobre arte popular e indígena", en: Bo-
letín indigenista interamericano, X,
1950 N°1, México.

DIAZ CASTILLO, Roberto

1978 "La artesanía de Guatemala", en: Tradicio-
nes de Guatemala, Guatemala, N°9-10,
pp. 7-297

DIRECCION GENERAL DE ARTESANIA (Perú)

1974 "La planificación del sector artesanal",
Lima, 1 pp., mimeo.

1975 "Objetivos, políticas y estrategias del
sector artesanal", Lima.

1978 "Estudio integral del sector artesanal a
nivel nacional", Lima, 5 vols., mimeo.

EBERSOLE, Robert La artesanía del sur del Perú, México,
1968 Instituto Indigenista Interamericano,

150 pp.

ESPEJEL, Carlos Las artesanías tradicionales en México,
1973 México, Sep-Setentas.

FOMEX-CIPE "Identificación de la oferta exportable
1974 boliviana de artesanías", La Paz.

FONART
1979 Seminario sobre problemática artesanal,
México, FONART-SEP, 120 pp., mimeo.

1982 Antología de textos sobre arte popular,
México, 319pp. (textos desde los años
20 hasta la fecha).

1982a Fonart 1977-1982, México, 35 pp. (memoria de la empresa).

FUNDACAO NACIONAL DE ARTE

1978 Artesanato brasileiro, Rio de Janeiro,
165 pp.

FURLON G., Guillermo S.J.

1946 Artesanos argentinos durante la dominación hispánica, Buenos Aires, HUARPES,
50 pp.

GALEANO, Maria Luisa

1966 "Breve informe sobre las artesanías indígenas de Perú y Bolivia", en: Anuario de la UNESCO, México, XXVI

GARCIA LANCLINI, N. S.

Artesanías populares bajo el capitalismo,

- México, Nueva Imagen, 224 pp.
- GAYTON, Ann "Significación cultural de los textiles
1961 peruanos: producción y función estética",
en: RAVINES, 1982, pp. 269-297
- GOMEZ, Hernando y VILLAVEGES, Ricardo
1979 La pequeña y mediana industria en el de-
sarrollo colombiano, Bogotá, La Carreta,
175 pp.
- GORMSEM, Erdmann "La artesanía mexicana como factor de de-
1977 sarrollo regional", en: Comunicaciones,
Puebla, N°14, pp.23-27
- GUEDES, C. et. al.
s/f "Un estudo sobre as potencialidades das
atividades artesanais e sua insercao no
sistema produtivo da regioao nordeste do
Brasil", mimeo., 36 pp.
- GUEVARA, G.
s/f "cómo debe constituirse una sociedad de
artesanos o pequeños industriales", Fede-
ración Venezolana de Abogados.
- HART-TERRE, Emilio Artífices en el virreynato del Perú, Li-
1975 ma, Imprenta Torres Aguirre, 250 pp.
- HENRIQUEZ GUIMARAES, Neuza Beatriz, et. al.
1981 Arte popular na periferia de Belo Horí-
zonte, Belo Horizonte, UCMG, 116 pp.
- HERRERA, Neve "Caracterización tecno-social del sector
s/f artesanal", mimeo., 12 pp.

- 1976 "Historia y factores de la artesanía",
Bogotá, 1976, mimeo.
- 1979 "Historia, formas y fundamentos de la
organización gremial artesanal", Bogo-
tá, mimeo., 92 pp.
- IZCUE, Elena de El arte peruano en la escuela, Paris,
1924 Editorial Excelsior, 2 vols.
- KUBLER, George "On The Colonial Extinction of the Mot-
1961 tifs of Pre-Columbian Art", en OTTEN,
1971, pp.212-226
- LAGO, Tomás Arte popular chileno, Santiago, Editio-
1971 rial Universitaria, 136 pp.
- LAUER, Mirko Crítica de la artesanía (plástica y so-
1982 ciedad en los Andes peruanos), Lima,
DESCO, 176 pp.
- LOCKHART, James El mundo hispanoperuano 1532-1560, Mé-
1982 xico, Fondo de Cultura Económica,
328 pp.
- MALAGA MEDINA, Alejandro "Los cerros de la colonia", en: Le-
1982 tras, Arequipa, No 3
- MALDONADO, C. "Contribución al estudio del artesanía
s/f do", Cuenca, CIDAB, mimeo.
- MALDONADO, Carlos "Artisanat, accumulation de capital e
1982 tion sociale", Paris, tesis
de la Universidad de París.

MARQUEZ MIRANDA, Fernando

- 1933 Ensayos sobre los artífices de la plate-
ría en el Buenos Aires colonial, Buenos
Aires, Instituto de Investigaciones His-
tóricas de la Facultad de Filosofía y
Letras, 236 pp.

MARTINEZ PEÑALOZA, Porfirio

- 1978 "Sobre varias definiciones del arte po-
pular", en: Boletín de temas culturales
de la SEP, México, N^o9, abr.

MARTINEZ RIOS, Jorge

- 1956 "Economía y arte folklórico en el marco
de la vida social de los grupos indíge-
nas de México", en: Revista Mexicana de
Sociología, México, XVIII, N^o3, sep-dic
pp. 525-554

MASTACHE, A. y MORETT, N.

- s/f "El trabajo de la palma en la región de
Maracaibo, Guerrero", ms., 46 pp.

MCILROY, Jacobus y HENSLEY, John

- 1982 "United States Virgin Islands", en:
SEWART C. SPINNAARD, 1982, pp. 23-65

MEIER, Hugo

- 1971 "Technological Innovation and the Deco-
rative Arts: the 19th Annual Winterhur
Conference", en: Technology and Culture,
Vol. 12, N^o2, pp. 223-241

- MEIER, Peter
1982 "Artesanía campesina e integración al mercado: algunos ejemplos de Otavalo", en: Estructuras agrarias y reproducción campesina, Quito, P.U.C., 1982, pp. 121-148
- 1982a "El Artesano tradicional y su papel en la sociedad contemporánea", en: Artesanía de América, Cuenca, Nº12, pp. 3-22
- 1983 Artesanía y pequeña industria en Bolivia, ILDIS-INBOPIA, La Paz, 84 pp.
- MENDIZABAL, Emilio
1967 "El arte tradicional: su desarrollo, historia y situación", en: Revista del Instituto Americano de Arte, Cuzco, XII, Nº 12, pp. 126 - 144.
- 1963/1964 "Difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas", en : Folklore Americano, Lima, pp. 116-334
- MENZEL, Dorothy
1976 Pottery Style and Society in Ancient Perú: Art as a Mirror of History in the Ica Valley, 1350-1570, University of California Press, 343 pp.
- MENZEL, Emil
1977 "Some preliminary remarks acerca de la cerámica"

ción colombiana de abastecimiento y acerca de su potencial de exportación de artefactos domésticos de madera", Caracas-ITC

MILANO B., Carla

1982 "Levantamento de informacoes sobre a producao artesanal no Brasil existente nos orgaos públicos e respectivas unidades federais (1975/1981)", ms. 109 pp., Sao Paulo.

MORA DE JARAMILLO, Yolanda

1974 "Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo hiatórico de las artesanías colombianas", en : Revista Colombiana de Antropología , XVI, 1974

MORA DUQUE, Mariana

1982 "Algunas consideraciones para el análisis de formas de producción populares : la artesanía en Ecuador", CONADE, Quito, ms.

MORSE, M. - GROSSSTEIN, Marta Dora

1972 "O mercado de artesanato na cidade de São Paulo", São Paulo, ms. 19 pp.

NADAL MORA, Vicente

1943 Manual de Arte ornamental autóctono americano, Buenos Aires, El Ateneo , 1935

NELSON, John

- 1981 "Artesanía: comercialización en los años 80", en: Forum de Comercio Internacional, México, set-, pp. 21-26

NOVELO, Victoria

- 1974 "El artesanado mexicano en crisis (1821-1834)", en: Boletín del INAH, México, N°9, abr-jun, pp 33-40
- 1976 Artesanías y capitalismo en Mexico, Mexico, SEP-Inah, 270 pp.
- 1979 "La producción de artesanías en México", en: FONART, 1979, pp.7-19

O NEALE, LILA

- 1965 Tejidos de los altiplanos de Guatemala, Guatemala, Departamento Editorial "José Pineda Ibarra", 2 vols.

OTTEN, Charlotte (ed.)

- 1971 Anthropology and Art (Readings in Cross-Cultural Aesthetics), Nueva York, The Natural History Press, 440 pp.

PACTO ANDINO

- 1972 "Situación arancelaria subregional de las principales manufacturas de artesanía".
- 1982 "El tamaño del establecimiento con criterio complementario en el análisis del sector industrial", mimeo., 41 pp.
- s/f "Informe final de la 1ª reunión de expertos sobre fomento de la comercialización

artesanal".

PEREIRA, Carlos José da Costa

1957 Artesanato e arte popular; Bahia, Salvador de Bahia, Progresso, 189 pp.

PIERSON, Donaldt "Artesanato, processo de beneficiamiento e industrias leves", en: O homen no vale da Sao Francisco, Rio de Janeiro, Ministerio do Interior, pp. 495-546

PIETRI, Anne-Lise "La artesanía, un factor de integración del medio rural", en: Conflicto entre ciudad y campo, Ivan Restrepo, Editorial Nueva Imagen, pp. 343-361

1982 "Tourisme et artisanat", ms., 27 pp.

PITA, Edgar "La cuestión artesanal en el Ecuador", ms., trabajo preparado para el CIDAP de cuenca.

PNUD-OIT "El desarrollo de las artesanías. Resultados del proyecto y recomendaciones", mimeo, Ginebra.

RABBIEN, R. "Recomendaciones técnicas para el desarrollo del sector artesanal", Santiago.

RAVINES, Roger (Ed.)

1978 Tecnología andina, Lima, IEP-ITINTEC, 321 pp.

REYES, Victor "Plan para un estudio general de las artesanías", en: Boletín del Museo de

- Motivos Populares Argentinos "José Hernández", II, Nº13, Buenos Aires, noviembre
- RIEGART, Thomas "Turismo en América Latina y el Caribe
1979 en la década de los 70", en: Boletín Estadístico de la OEA, I, Nº1, ene-mar 1979, Washington, pp. 1-8
- ROJAS, Ricardo Silabario de la decoración americana,
1930 Madrid, Jun-Roldán Editor. (2a edición, Losada, Buenos Aires, 1953) 320 pp.
- RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel
1955 "La situación de las artes populares en Ecuador", en: América Indígena, vol. XV, Nº1, ene, pp. 69-78
1959 "Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento", en: América Indígena, México, XIX, ene, Nº1, pp. 5 y ss.
1974 Arte popular mexicano, México, Fondo de Cultura Económica, 502 pp.
- SABOGAL WIESSE, José
1971 Estudio socioeconómico del ámbito cultural, Lima, Sistema Nacional de Movilización Social-SINAMOS, 4 vols, mimeo.
- JALOWSKI, Frank "The Otavalo", en: D. Gross (ed.), Native Cultures of Native South America

rica, Nueva York, The Natural History Press, pp. 463-494.

SCURRAH, Martin "Participación de los trabajadores en la
1974 gestión de un taller artesanal", Lima,
ESAN, mimeo.

SELA (Sistema Económico Latinoamericano)

1978 "La exportación latinoamericana de artes-
sanías", Panamá, mimeo., 87 pp.

1978 Monografía del Perú, en: El artesano,
Panamá, No 11, 35 pp.

1980 Monografía horizontal, en: El artesano,
Panamá, 27 pp.

1980a Monografía de Bolivia, en: El artesano,
Panamá, 14 pp.

1980b Monografía de Costa Rica, en: El artesano,
Panamá, 13 pp.

1980c Monografía de Colombia, en: El artesano,
Panamá, 12 pp.

1980d Monografía de Cuba, en: El artesano, Pa-
namá, 10 pp.

1980e Monografía de Ecuador, en: El artesano,
Panamá, 26 pp.

1980f Monografía de Guatemala, en: El artesano,
Panamá, 12 pp.

1980g Monografía de Honduras, en: El artesano,
Panamá, 10 pp.

- 1980h Monografía de México, en: El artesano,
Panamá, 16 pp.
- 1980i Monografía de Panamá, en: El artesano,
Panamá, 12 pp.
- 1981 "Primer seminario de cooperación latinoamericana en artesanías. Ponencias y debates", México, mimeo., 215 pp.
- 1981a "Casos prácticos para cooperación horizontal latinoamericana en artesanías, México, mimeo., 85 pp.
- s/f "Acta constitutiva de la Asociación Latinoamericana de Artesanos (ALA)",
mimeo., 13 pp.
- SELIGMAN, Linda y ZORN, Elayne
- 1981 "Visión diacrónica de la economía de la producción textil andina", en: América Indígena, México, XLI, N°2, pp. 265-287
- SERVICIO DE COOPERACION TECNICA - Chile
- 1976 "Informe sobre la artesanía chilena de acuerdo a la regionalización", Santiago.
- SEWARD, Shirley y SPINALE, Bernard (ed.)
- 1982 Tourism in the Caribbean: The Economic Impact, Ottawa, IDRC, 163 pp.
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando
- 1964 Los obreros en el virreynato del Perú,
Lima, Publicaciones del Museo Nacional

de Historia.

- | | |
|---|--|
| SLIGHTON, Robert | <u>The Craft Sector in Colombian Manufactu-</u> |
| 1968 | <u>ring</u> , Santa Mónica, California, Rand Corporation, 23 pp. |
| TAX, Sol | <u>El capitalismo del centavo (Una economía</u> |
| 1964 | <u>indígena de Guatemala)</u> , Guatemala, Centro Editorial José Pineda Ibarra, 303pp. |
| TSCHINKEL, Gerald | <u>Análisis y programa para la artesanía y</u> |
| 1973 | <u>pequeña industria</u> , Asunción, Presidencia de la República, Secretaría Técnica de Planificación. |
| UNESCO | <u>"Arte popular chileno, definiciones, pro-</u> |
| 1960 | <u>blemas, realidad actual"</u> , Santiago, Editorial Universitaria. |
| URRUTIA, Miguel J. VILLALBA, Clara Elsa | |
| 1971 | <u>El sector artesanal en el desarrollo co-</u> |
| | <u>lombiano</u> , Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 49 pp. |
| VALENTE, Voldeomar | |
| 1971 | <u>"El artesanato como factor de desenvolvimi-</u> |
| | <u>ento: su valorización, material e ti-</u> |
| | <u>pos"</u> , en: <u>Mercado global</u> , Sao Paulo, III, pp. 14-17 |
| VARGAS, José Américo - ADEX | |
| 1981 | <u>"Exportación no tradicional: estadísticas</u> |
| | <u>del Perú"</u> , en: <u>Perú exporta</u> , |

Lima, ene-feb, pp. 14-19

VASQUEZ, Germán "Criterios para un programa de comercialización de artesanías bolivianas", Quito, CAF-FED

1976

VELA MACO, Jaime "La actividad artesanal en la economía del Perú y sus alternativas", Lima, Tesis de economista, UNMSM, 112 pp.

1981

VILANOVA, Sebastiao

1976

"Artesanato, cultura e regioao", en: Mer-
cado global, Sao Paulo.

VILLALBA, Yolanda

1974

La artesanía en Bolivia, La Paz.

ELCOTES, Gustavo

1980

"Artesanos, Estado y formación profesional", en: Revista del SENA, Bogotá, N°
49, pp. 44-49

.- Sobre artesanía en General.

FRANCK

"Artisanat: source potentielle de revenus pour les zones ACP", en: Courier, Bruselas, N°66, jul-ago, pp. 53-86.

LEE, V y WESTON, A.

1982

"Role of Handicrafts Exports: Problemas and Prospects; Based on Indian Experience", Overseas Development Ins-

- DHAMILA, J. "Women and Handicrafts: Myth and Reality"
1981 Nueva York, Carnegie Corporation, 16 pp.
- FARRERO, C. y WINRICH, P.
1981 "Report of the Canadian Participants to
the International Conference on Rural In-
come Generating Craft Projects Held in
Bangkok", Ottawa, Canadian Crafts Coun-
cil, 27 pp.
- FETHE, C.B. "Craft and Art: A Phenomenological Dis-
tinction", en: British Journal of Aesthe-
1977 tics, Londres, XVII, Nº2, 129-137.
- FIEDLER, D. et. al.
1978 Structure et perspectives de l'artisanat
et de la petite industrie du sud-ouest de
la Haute Volta: éléments d'un programme
de promotion, Berlin, Institut Allemand
de Developement, 253 pp.
- GRONEMAN, Chris H. Artes industriais: planejamento e prática
1966 Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1960,
542 pp.
- HO, Y.M. y HUDDLE, D.M.
1972 "Contribution of Traditional and Small-
scale Culture Goods in International Tra-
de in employment", Houston, William
Marsh Rice University, 26 pp.
- Le rôle de la région marchande et l'emploi
du secteur informel: le cas de la région

- Paris, Institut du developpement Economique et Social, 272 pp.
- KING, Kenneth
1977 The African Artisan (Education and the Informal Sector in Kenya), Nueva York, Teacher College Press, Columbia University, 226 pp.
- KOYANO, S.
1979. "Technology of Traditional Industry and the Role of Craftsmen", Tokio, United Nations University, 34 pp.
- LAFITEE, A. y ROUMY, M.
1980 "Enquete participation: application au secteur artisanal de la zone Nylon de Douala en Republique Unie du Cameroun", Dhoualá, Institut Panafricain pour le Developpement, 33 pp.
- LALOIRE, Marcel
1955 "Problemas de la artesanía europea", en: Revista Internacional del Trabajo, LII, Nº4.
- LEINBACH, Richard
1973 "Crafts and Culture: The Effects of Donor Cultures on the Crafts Production of the Cippewa Indians of Michigan", tesis doctoral en la Pennsylvania State University, 225 pp.
- LEWICKY, D.
1977 Tapestry: Report from Oodi Weavers, Gaborone, National Institute for Research in Development and African Studies, 287 pp.

- MAYER, N.
1977 "Means for Working-Class Mobility - Small Business in Craft or Commerce", en: Revue Francaise de Sociologie, Paris, XVIII, Nº1, ene-mar, pp. 25 y ss.
- NORCLIFFE, G.B. y FREEMAN, D.B.
1980 "Nonfarm Activities in Market Centres of Central Province, Kenya", en: Canadian Journal of African Studies, Ottawa, XIV, Nº3, pp. 503-517
- NOVELO, Victoria
1979 Las artesanías en Portugal, México, Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura-UNESCO, 67 pp., mimeo.
- OIT-PNUD
1969 "Rapport au Gouvernement de la République de Guinée sur les conditions d'organisation, de planification et de développement de l'artisanat et de la petite industrie", Ginebra, OIT, 403 pp.
- OULID AISSA, Y.
1977 "Les groupements précooperatifs de production agricole et artisanale comme moyen du développement", en: International Development Review, XIX, Nº1.
- WADE, Edwin Lewis
1976 "The History of the Southwest Indian Ethnic Art Market", tesis doctoral en la Washington University, 512 pp.
- WORLD CRAFTS COUNCIL,
"Marketing Crafts from the Third World," WCC

C. Otros textos vinculados al tema.

BOFIL, Guillermo "La presencia política de los indios: un
1979 reto a la creatividad latinoamericana",
 documento presentado al Simposio sobre
creatividad creatividad intelectual y cultura en Amé-
 rica Latina, México.

CIRESE, Alberto Mario

1979 Ensayos sobre las culturas subalternas,
 México, Cuadernos de la Casa Chata, 145
 pp. mimeo.

HARTMAN, Roswith "Mercados y ferias prehispánicas en el
1977 área andina", en: Tinkuy, Cuzco, N°6,
 pp. 33-58

HUET, A. et. al. La marchandise culturelle, Paris, Edi-
1971 tions du Centre National de la Recher-
 che Scientifique, 95 pp.

KATZ, Stephen Marxism, Africa and Social Class: A
1980 Critique of Relevant Theories, Montreal,
 Centre for Developing Area Studies, 112
 pp.

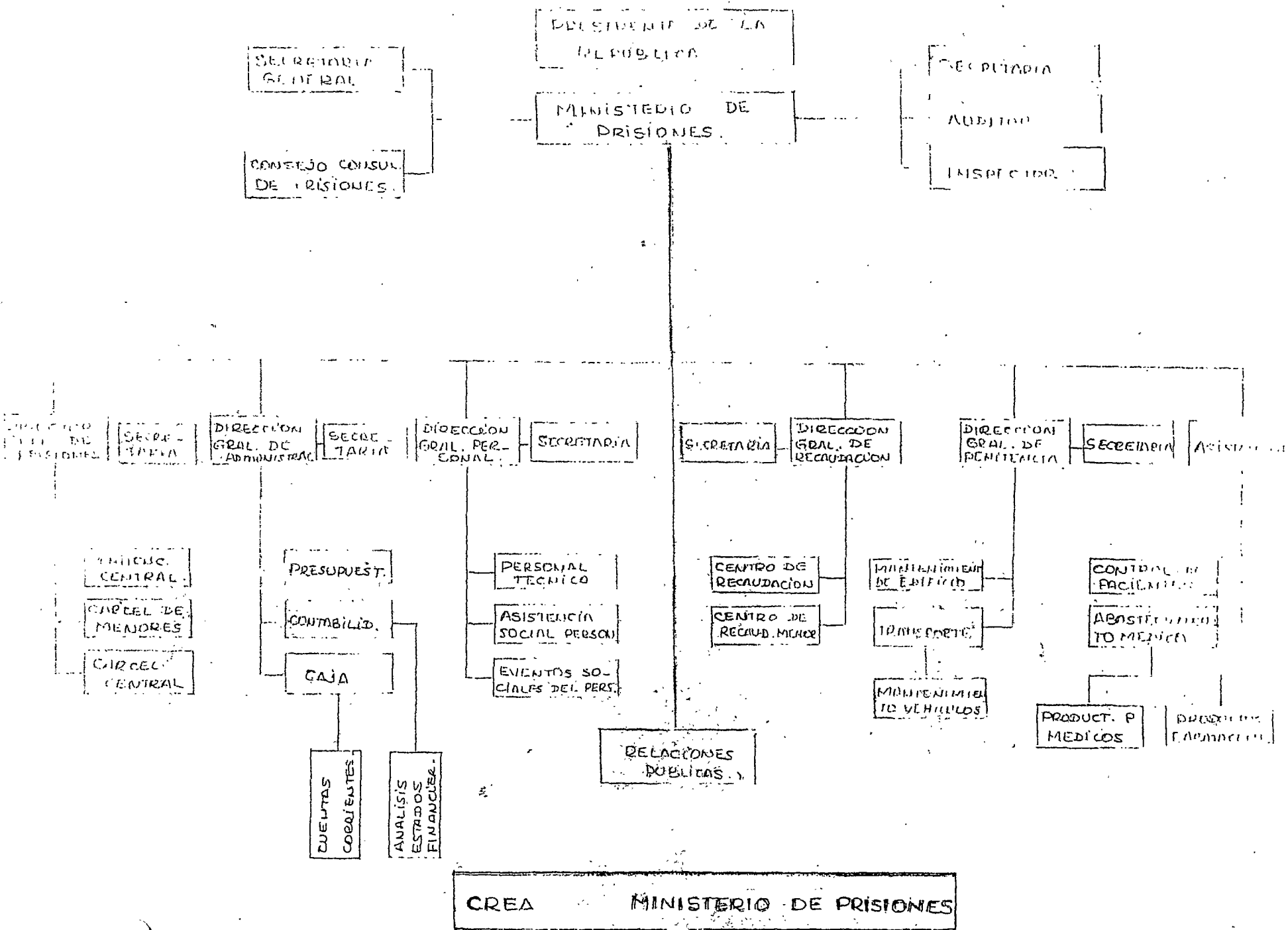
MARX, Karl El capital, México, Siglo XXI editores,
1975 3 vols.

MONTOYA, Rodrigo Capitalismo y no capitalismo en el Perú,
1980 Lima, Milla del Editores, 333 pp.

MUTRA, John Indicaciones económicas y políticas del

- 1975 mundo andino, Lima, IEP, pp.
- 1978 "Los olleros del Inka: hacia una historia y arqueología del Qollasuyo", en: Historia, problema y posibilidad, Lima, P.U.C. 1978.
- NASH, Manning "Market and Indian Peasant Economies", en: 1971 Shanin, 1971
- POLANYI, Karl Primitive, Archaic and Modern Economies, 1968 Nueva York, Doubleday, 346 pp.
- QUIJANO, Anibal Imperialismo y "marginalidad" en América Latina, Lima, Mosca Azul Editores, 288 pp 1977
- RIBEIRO, Darcy Fronteras indígenas de la civilización, 1971 México, Siglo XXI Editores, 419 pp.
- SHANIN, Theodor (Ed.) 1971 Peasants and Peasant Societies, Harmondsworth, Penguin Books, 448 pp.
- DARYL FORDE, C. Habitat, Economy and Society (A geographical introduction to ethnology), Nueva York, E.P. Dutton, 500 pp.

Proyecto No. 6



ARCHIV Producción artesanal de
745(8) L 3

c.1

38732



105243