

ARTÍFICES

EL ESTADO & LA ACTIVIDAD ARTESANAL

INVITADOS:

CAROL ANDREA RUÍZ
JUAN CARLOS PACHECO

EN ESTA EDICIÓN:

ARTÍCULO: LAS ALPARGATAS:
MEMORIA DE LOS CAMINOS,
TEJIDO DE IDENTIDADES
Carol Andrea Ruíz Barajas

ARTÍCULO: LA PERSISTENCIA
DEL SISTEMA ARTESANAL
DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL
ESTUDIO SOBRE DOS
POBLACIONES DEL CARIBE
COLOMBIANO
Juan Carlos Pacheco Contreras

PONENCIA: NOTAS SOBRE
LA HISTORIA DE ARTESANÍAS DE
COLOMBIA S.A. Y LA ARTESANÍA
COLOMBIANA
Artesanías de Colombia

CRITERIOS DE PARTICIPACIÓN
EN ARTÍFICES

ARTÍFICES ES UNA **PUBLICACIÓN SEMESTRAL** DE CARÁCTER GRATUITO QUE CIRCULA EN **FORMATO VIRTUAL**, CON LA QUE ARTESANÍAS DE COLOMBIA S.A. CONTRIBUYE A LA **DIVULGACIÓN DE CONOCIMIENTOS E INFORMACIÓN** ALREDEDOR DE LA **ACTIVIDAD ARTESANAL EN COLOMBIA, LAS AMÉRICAS Y EL CARIBE.**



ARTÍFICES... PERSONAS QUE ME- DIANTE LA EJECUCIÓN DE UN ARTE... TRANS- FORMAN EL MUNDO

Catalogación en la Publicación Artesanías de Colombia

Artífices : el Estado & la actividad artesanal / Artesanías de Colombia.
-- Bogotá : Artesanías de Colombia, 2014- . -- No. 1 (2014)- .
volúmenes : ilustraciones ; 21,59 x 27,94 cm.

Semestral

ISSN: 2357-5352

1. Artesanías - Producción - Investigaciones - América Latina -
Publicaciones seriadas 2. Industria artesanal - América Latina-
Publicaciones seriadas 3. Desarrollo artesanal - América Latina -
Publicaciones seriadas I. Artesanías de Colombia S. A.

745.5 -dc23

LMPV/CENDAR

CONTE- NIDO

ARTÍCULO: LAS ALPARGATAS:
MEMORIA DE LOS CAMINOS, TEJIDO
DE IDENTIDADES

Carol Andrea Ruíz Barajas

P6.



ARTÍCULO: LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA
ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL
ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE
COLOMBIANO

Juan Carlos Pacheco Contreras

P14.

PONENCIA: NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE
ARTESANÍAS DE COLOMBIA S.A. Y LA ARTESANÍA
COLOMBIANA

Daniel Ramírez



P28.

CRITERIOS DE PARTICIPACIÓN EN ARTÍFICES

ARTÍFICES

P37.

ARTÍFI- CES

Artífices es un sustantivo con el que se designa a aquellas personas que mediante la ejecución de un arte, un saber hacer –muchas veces ligado a la noción de bellas artes—, transforman el mundo –la naturaleza, indica la definición más restringida— en el que viven. Artesanías de Colombia S.A. ha acogido este nombre porque su significado es múltiple, ya que son muchas las formas que adopta ese saber hacer, diversos los mundos que se transforman con éste, e incommensurables las personas que se preocupan por su mundo y procuran transformarlo desde el ejercicio de sus artes.

Al adoptar este nombre, Artesanías de Colombia S.A. le apuesta a la construcción de un espacio editorial en el que convergen conocimientos y prácticas de los artesanos o de cualquier otra expresión del saber hacer interesadas en hacer visibles consideraciones relacionadas con la actividad artesanal como una forma para la transformación del mundo actual.

Comité editorial:

Alexander Parra
Alexandra Díaz
Daniel Ramírez
Iván Moreno Sánchez
Juan Carlos Pacheco
Gladys Salazar
Marcela Molina
María Gabriela Corradine
Lina María Pinzón

Diseño:

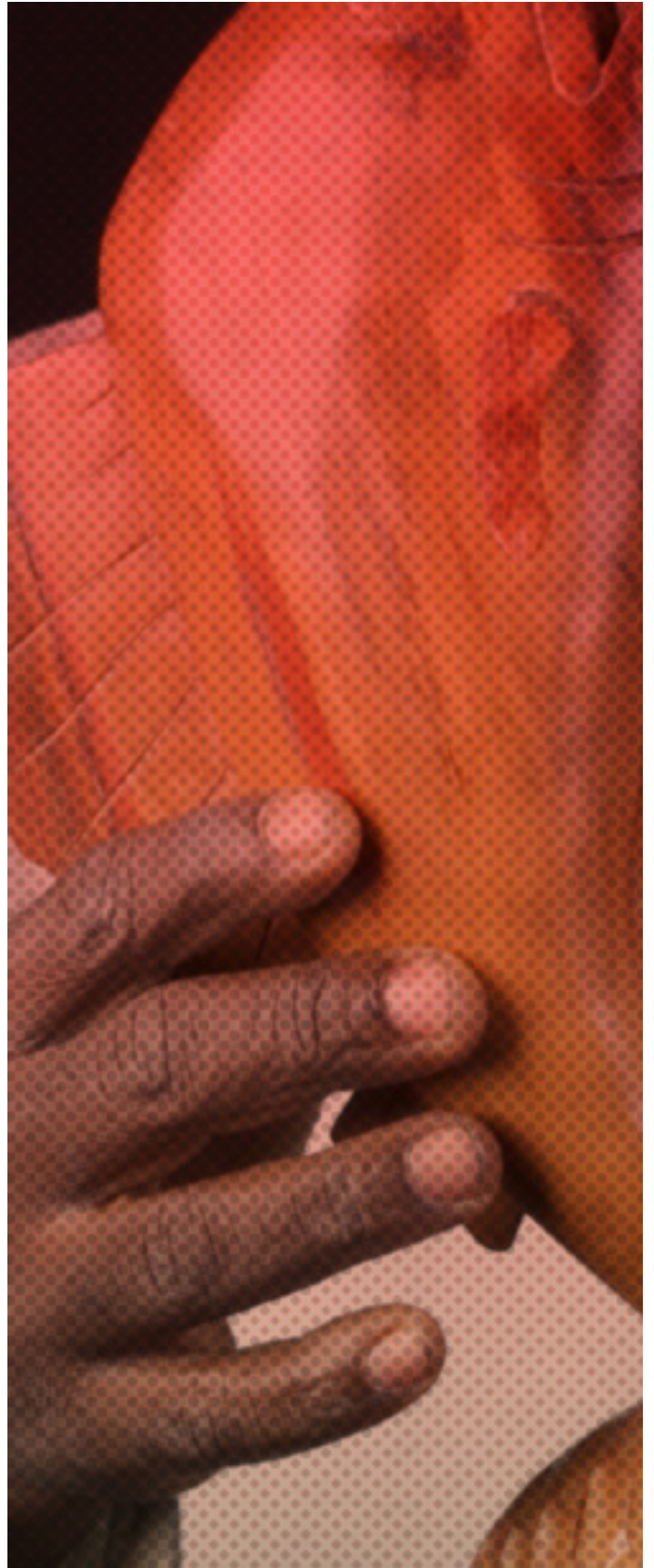
Fabián Parra

PRESEN- TACION

Artífices es una publicación semestral de carácter gratuito que circula en formato virtual, con la que Artesanías de Colombia S.A. contribuye a la divulgación de conocimientos e información alrededor de la actividad artesanal en Colombia, las Américas y el Caribe.

Artífices acepta propuestas de todas las personas que quieran aportar a la comprensión y discusión de temas relacionados con la actividad artesanal. En este sentido, Artífices publicará artículos que sean resultados parciales o finales de investigaciones, reflexiones, ponencias y reseñas que giren alrededor de las diferentes dimensiones y determinaciones políticas, económicas, ambientales, sociales y culturales de esta actividad. No obstante, la revista se reservará el derecho a seleccionar y publicar sólo los textos que cumplan con las condiciones editoriales.

Cada edición responderá a un tema seleccionado por el comité editorial. Los documentos deben ser inéditos y no deben estar sometidos a otro proceso de evaluación editorial. En el caso de usar material gráfico y fotográfico éste debe contar con las autorizaciones necesarias.



LAS ALPARGATAS: MEMORIA DE LOS CAMINOS, TEJIDO DE IDENTIDADES

Carol Andrea Ruiz Barajas



**Magister Historia de América, Mundos Indígenas
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla España
Diseñadora Industrial
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Grupo de Investigación para la Animación Cultural Muisuata.
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
carol.andrea.ruiz@gmail.com**

RESUMEN

La elaboración, uso y comercialización de las alpargatas dan cuenta de los aspectos culturales y económicos que marcaron la vida rural en el sur de Boyacá a finales de siglo XX.

Ellas han tenido diversos significados y narran cambiantes historias. Su uso y desuso revelan las formas en que se fueron mezclando varias culturas y paisajes, alimentando así la amalgama cultural rural del altiplano. Cada hilo y cada forma tienen un significado especial. No obstante, el afán de la comercialización se ha vuelto una amenaza.

Este es un homenaje a las compañeras del camino, es una invitación a reflexionar sobre muchos de los objetos artesanales más allá de los estereotipos para reconocer que ellos son poseedores del poder de la memoria y constituyen lo que somos.

“...saber quienes somos, aún con rasgos difusos y cambiantes, nos hará relacionarnos mejor con los otros, los que no son de nuestra cultura, los que no son como nosotros”¹

El ser campesino refleja una construcción de identidad basada en la mixtura y superposición. La identificación de la comunidad rural con su herencia indígena mantiene aún el desarraigo sembrado con la colonización. Sin embargo, el tejido del ser cultural se encuentra en constante construcción, rupturas, herencias y transformaciones. Es en este espacio donde los objetos revelan matices de los paisajes que los enmarcan, de las cotidianidades de las cuales hicieron parte. En una especie de lectura arqueológica, cada hilo, cada puntada, va reconstruyendo relaciones. Por fortuna, todavía tenemos la oportunidad de escuchar a quienes vivieron junto a esos objetos, a quienes transmiten el lenguaje de las cosas.

Con los procesos de industrialización, las dinámicas de cambio y masificación, los objetos que son reemplazados crean

un valor simbólico y evidencian el paso de importantes cambios sociales. Los objetos como reflejo de realidades humanas están llenos de cargas afectivas, contradicciones e historia. Baudrillard (1969) manifiesta esta tensión: “los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar”.

Muchos objetos seguramente se han extinguido sin dejar rastro de su paso por el mundo. Este ejercicio busca, basado en diversas fuentes, preguntarse por lo que se ha dicho de las alpargatas. Los datos recogidos se tejerán con lo que aún se guarda en la memoria de los campesinos y artesanos en el sur de Boyacá.

En Colombia, desde el siglo XVI hasta hoy, la alpargata es un objeto artesanal que hace parte de la vestimenta del campesino “tradicional”. Las alpargatas son un tipo de calzado perteneciente a la historia de la vida rural de varios países que comparten la herencia hispana, como Argentina y Uruguay. Esa herencia, a su vez, se remonta a Francia a Roma o a Egipto. De este modo, la alpargata no es un calzado auténtico de estas tierras. Su nombre tiene raíces árabes. En la suela de una alpargata se puede hallar vestigios de un poco de tierra o de granos de arena del desierto.

Los cronistas cuentan que fueron traídas durante la conquista por los misioneros, quienes buscaban comodidad para sus largas jornadas de evangelización. La diferencia con el calzado indígena del altiplano cundiboyacense, que hoy se conoce como Boyacá y Cundinamarca, era el uso de la capellada, parte superior de la alpargata que sirve para asegurar la suela al pie: “Hasta donde puede saberse, la capellada no existió en el calzado de los pueblos indígenas americanos, sino que la suela se sujetaba al pie por medio de cuerdas o correas” (Patiño, 1963). Su uso fue presionado por la necesidad de

1. Carril, Ramos Ángel y Ángel Espina Barrio (2001: 13).

los colonos europeos de continuar con sus tradiciones en el vestuario, y ante la inexistencia de la industria de calzado de cuero. Ellos se vieron obligados a adaptar el modelo de alpargata occidental a las materias primas encontradas en América.

“A las corazas, armaduras y rodelas de los primeros, opusieron los aborígenes atuendos de plumas, collares de semillas y breves faldellines de hojas secas, de plumas o de fibras vegetales” (Bruhn-Tilke, 1957). El encuentro entre la mentalidad europea y la aborígen en América fue también un encuentro estético. Del intercambio obligado surgió una nueva forma de vestirse.

La vestimenta relaciona al ser humano, cultural y físicamente, con el ambiente. De ahí que ante el frío del altiplano boyacense los antepasados muisca desarrollaran la habilidad para fabricar mantas, las cuales eran tejidas en algodón y adornadas con tintes que recreaban las formas de la cosmogonía indígena. Según Ocampo (1996), el calzado era usado exclusivamente en ceremonias. Se le llamaba *“usuta”*.

En el siglo XVI, con el dominio colonial, las diferencias entre grupos sociales se veían reflejada en el vestuario. En un mismo espacio el encuentro de culturas y de poder establecía los diferentes estilos. Las elites de la época seguían la moda francesa inspirada en el renacentismo y las clases populares vestían atuendos sencillos, que solo se tipificaron hasta mediados del siglo XIX. Esos estilos se reconocen como los trajes tradicionales de los campesinos de nuestros días. Jiménez de Quesada describió del vestuario de las clases populares, formada por indígenas y mestizos: *“vestidos de algodón, un poncho, cobija que tiene un hueco por donde pasa la cabeza, una especie de casulla, pantalones cortos, una camiseta y siempre un sombrero de paja de maíz, los pies desnudos o a veces, calzados con alpargatas”* (Boussingault, 1824).

En la colonia las élites se vestían con modas europeas de la época. Eran diferentes a los trajes que se fueron creando con la mezcla de lo indígena y con las imposiciones para la población mestiza. Cada región fue estableciendo la vestimenta típica a partir de sus necesidades, recursos y gustos. Para Boyacá y Cundinamarca, desde el siglo XVI, comenzó a popularizarse el uso en los hombres del pantalón de dril,



J. Brown y J.M. Castillo. Músicos ambulantes en las calles de Bogotá, a la luz de la luna.

camisa de tela de algodón, alpargatas, sombrero de tapia pisada y ruana de lana. Para las mujeres: falda amplia y larga, confeccionada generalmente con telas oscuras, y, para las ocasiones especiales, la falda iba adornada con galones negros brillantes, dispuestos en cenefa en la parte interior. La blusa, por su lado, banca de manga corta, con bordados a mano en colores vivos, en el cuello y en los puños (Corporación Ballet de Colombia, 1972: 50).

El calzado se convirtió en un elemento distinción de clase desde la Nueva Granada: *“la diferencia social no se refería al vestido, sino al calzado”* (Mollien, 1944). Hacia fines de la época colonial, y en gran parte de la republicana, la gente del pueblo generalmente iba descalza (Patiño, s.f.). El traje de las mujeres neogranadinas consistía en una mantilla de material azul, falda de bayeta y un sombrero de fieltro, que dio origen al vestido tradicional. Esta solo se distinguía de la clase popular porque en que no llevaba calzado.² Otra distinción se hacía con los adornos de la capellada de la alpargata ya que todos no podían pagar el valor agregado que implicaba la confección de ese tipo de adornos, Corporación Ballet Colombia (1972: 42).

Posiblemente andar descalzo era una expresión del arraigo indígena. Según los historiadores, este elemento no era usado de forma habitual en la cultura muisca. Los indígenas preferían caminar descalzos y, como afirma Ocampo (2006): *“el campesino boyacense fue muy lento en adoptar las alpargatas españolas; los indígenas y en general los campesinos durante muchos siglos fueron descalzos como sus ascendientes chibchas”*. Aún en la colonia los indígenas no usaban alpargatas, quizá por eso la frase: *“indio patirrajado”*, que alude al maltrato sufrido por la planta de los pies al caminar descalzo.

En la época republicana los criollos neogranadinos tuvieron una nueva forma de vida, visible también en sus vestidos:

*Las mujeres neogranadinas de clase alta de después de la Independencia lucían para diario un traje mantilla de material azul, falda de bayeta, que es una tela de tejido liviano fabricada en el país, y un sombrero de fieltro, parecido al de los hombres. Este traje sería el que daría origen al vestido tradicional. La única diferencia era que la clase baja no llevaba calzado.*³

El calzado de las clases altas, después de la independencia, estaba fabricado en cordobán. Para los días lluviosos se usaban chapines de plataformas de 15 a 20 centímetros. Cuando estos se adornaron con piedras preciosas y bordados comenzaron a ser calzado de lujo.

El concepto contemporáneo de campesino sigue en constante construcción, de la misma manera que el concepto de ciudadano. Es el campesino el miembro de una comunidad rural y agraria. Su papel en la historia y poder en las dinámicas sociales, económicas, culturales y políticas colombianas quizá es poco reconocido. La imagen que tenemos de él y de su vestimenta, se construyó en la confluencia de diversas circunstancias que fueron dejando su aporte estético. Son el resultado del mestizaje surgido con los mandatos estéticos provenientes de las imposiciones de la colonización, adaptados a los materiales y saberes locales, sumados a los sencillos requerimientos estéticos que requiere el trabajo agrícola en su relación al clima.

La tipificación del traje como representación regional del campesino parece consolidarse sobre todo en la república. Con el tiempo, el traje pasó a ser una tradición y se convirtió en una forma de identidad y de arraigo cultural:

Una sociedad, adopta un indumentaria peculiar, no solo como atavío identificatorio del grupo, sino también como diferenciador de otros (...) siendo la tradición una fuente insustituible de la que se nutre nuestra sociedad para generar sus símbolos, y siendo estos la respuesta inconsciente de los colectivos a unas circunstancias muchas veces adversas y hasta agresivas, queda clara la necesidad de mantenerla no solo para nuestras sociedades y culturas actuales sino también para las venideras (Carril y Espina, 2011: 43).

Con el paso de los siglos, las alpargatas se convirtieron en un elemento representativo del traje de los campesinos y el atuendo comenzó a albergar diversos significados culturales. Así lo relata Ocampo (2006):

3. *Idem*

las mujeres utilizaban también las alpargatas, las cuales eran muy lujosas para las campesinas ricas. Eran los llamados "alpargates Soatá" de fique con suela en trenza muy delgada y con capellada embotada y dibujada en el tejido; generalmente son muy elegantes. Las campesinas en general utilizan alpargates blancos, atados con cintas negras de lana tejida que llaman "galones". Encima se hacen unos nudos a veces muy grandes de diversas vueltas, imitando una rosa que hace un adorno sobre el pie.

Para el siglo XX se tienen relatos de un tipo de calzado alternativo a la alpargata conocido como la "cachanga".⁴ Este era usado para los duros recorridos por los caminos que conectaban los municipios en Boyacá. Los comerciantes solían envolver sus pies en pieles de cueros curtidos, el mismo material que era usado para fabricar los zurrones donde envasaban la miel. Las cachangas son reconocidas en la región de Toca, Siachoque, Sibatá y Cucuaita (correspondiente a la zona central de Boyacá). En la región del Valle de Tenza las cachangas se llamaron "chocatas". Definitivamente las alpargatas no son el calzado más práctico para andar por el campo. Es por eso que popularmente las llaman las "arras-traderas" o "matagentes".

Con la industrialización del caucho surgió una alternativa: las cotizas, con una suela de caucho mas resistente que la de fique. Los relatos de los campesinos que aún recuerdan el uso de la alpargata, coinciden en que generalmente se usaban solo cuando llegaban al pueblo, tras las largas jornadas de caminata por las veredas. Cuenta un campesino del norte de Boyacá que la gente, antes de entrar a misa, solía lavarse los pies para calzarse su alpargatas, las cuales llevaba amarradas del cinto o guardadas en la capotera (mochila de raíces indígenas elaborada en fique). Este aspecto sugiere que la dimensión social era mas importante que la funcionalidad de este tipo de calzado. Las alpargatas, antes que ser un tipo de calzado adecuado y cómodo para el entorno rural, representaban compartir los rituales sociales de la comunidad en los primeros espacios urbanos.

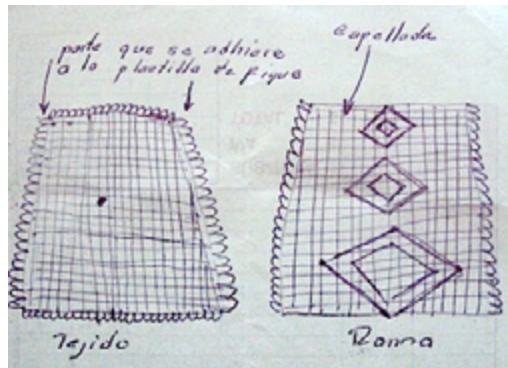
Ramiriquí, municipio del sur de Boyacá, ha tenido una tradición alpargatera desde hace un poco mas de tres siglos. Actualmente perviven algunos artesanos y comerciantes, quienes afirman que la actividad artesanal y comercial dis-



La familia en el oficio artesanal de la alpargata



Tejido de la capellada



Dibujo de un artesano del motivo de Rama y alpargatas con ese diseño



4. Comunicación personal, Xiguasisa In Gativa Neusa, líder indígena de los pueblos muisca de Boyacá. Noviembre de 2010

LAS ALPARGATAS: MEMORIA DE LOS CAMINOS, TEJIDO DE IDENTIDADES

minuyó severamente hace treinta años: “La diferencia de antes y ahora es que antes se vendía más y todo el mundo lo hacía, ahora no, uno lo hace para no perder el tiempo, para no quedarse sentado ahí sin hacer nada”.

Desde sus orígenes la elaboración de una alpargata tiene diversas etapas. Diferentes personas se especializan en las actividades de extracción de la materia prima, manufactura y comercialización. Son fundamentales los intercambios comerciales entre los municipios. Una artesana relata:

Primero se compra el fique en la plaza, por medias arrobas, arroba, lo que uno quiera, a la medida de la plata, media arroba alcanza para tres docenas no más, después el fique se lleva a la casa, se hecha en agua, se pone a secar, después se comienza a hacer esas chacuitas que hacen ahí y después se hace la trenza. Uno tiene que chacuar ese fique, después de la trenza se hace la suela, que es enrollar las trenzas de fique para hacer la forma de la suela y luego se cose y luego se pega con la capellada.

En Boyacá el cáñamo, usado en las alpargatas elaboradas en Europa, se sustituyó por el fique, pero se mantuvo la forma de construcción de la suela en rollo. El diccionario de la gramática chibcha dice: “Chabusuca o chabusua significa torcer hilos con las manos, operación parecida a lo que es chaguar, que es separar el fique en montoncitos con las manos, para luego ser trenzados”.

Actualmente en el tejido de la capellada, parte superior de la alpargata, se usa hilaza. En los orígenes de la alpargata, antes que existiera comercialmente la hilaza, se usaba algodón hilado artesanalmente. Es en esta etapa de la fabricación de alpargatas donde la herencia indígena es más predominante. La cultura muisca se distinguía por su maestría en el tejido y, en comparación con las alpargatas fabricadas en otros países, esta técnica de tejido de la capellada resulta bastante única. Un elemento en forma de cono llamado horma es el que facilita que el tejido adquiera la curva del pie. Según los relatos de los campesinos y artesanos, en estos tejidos se solía diseñar puntadas especiales que creaban una textura o labor a la superficie. No obstante, esos motivos se han venido perdiendo y son difíciles de encontrar en las alpargatas actuales.

Los motivos o labores se hacían en diversos estilos, como el de tejido, de rama y de repulgo. Los artesanos explican que esos estilos se ha venido perdiendo a razón de que requieren mucho trabajo que no es bien pagado: “No lo exigen los comerciantes, ellos solo piden que entreguen una mercancía bien hechecita”. Adicionalmente, como la gran mayoría de artesanos que siguen tejiendo la capellada son adultos mayores, hay problemas para mantener estos motivos por la gran precisión que requieren.

Los artesanos describen el diseño de “rama” de diversas maneras: “Es hacer un corazoncito ahí”, para algunos es “hacer dos corazones” o un “ocho”. Ellos comentan: “ya no se hacen así, porque eso es mas demorado, el que hace una docena de esas se demora dos semanas y ya a gente no aprecia el trabajo, hace unos treinta años atrás la gente si apreciaba eso y la pagaban un poquito más, pero ahora no”.

Los motivos de los tejidos de las alpargatas se asocian con los dibujos característicos de la cultura muisca: con rombos y líneas ortogonales. Tal cosa se puede comprobar comparando estos diseños con las imágenes de los jeroglíficos muisca de la región. Esta relación refuerza el carácter multicultural de las influencias de las alpargatas boyacenses.

La historia de las alpargatas esta directamente relacionada al comercio en las plazas de mercado. Es en ellas donde se obtiene la materia prima y se comercializa el producto terminado. La plaza es el punto de encuentro de artesanos e intermediarios de la región. Los comerciantes de la plaza de mercado de Ramiriquí, única plaza de mercado de la región de sur de Boyacá donde se sigue comercializando las alpargatas, cuentan que a finales del siglo XIX existían alpargatas de dos calidades: las buenas, bien acabadas y las que eran mas burdas y económicas:

Yo use alpargatas hasta los 25 años, esas se dañaban muy rápido y cada semana había que estar comprando. Uno salía a comerciar por los caminos hacia los municipios como Zetaquirá o Miraflores, llevando la mercancía en mulas, había que llevar un par amarrado a la cintura para cuando se gastara la que era de caminar.

En esta plaza de mercado se sigue comerciando el fique, que es transportado desde los municipios vecinos de tierra caliente, en donde las condiciones climáticas permiten obtener un fique de la calidad requerida para la labor. Municipios como Jenesano, Boyacá - Boyacá y el mismo Ramiriquí abastecen de alpargatas a los comerciantes de la plaza. Estas son llevadas desde ahí a otros departamentos del país como Tolima, Neiva y Quindío. Las festividades realizadas en esas regiones requieren del uso de alpargatas para los trajes típicos.

La aparición de la industria del calzado marco una nueva etapa en la historia de las alpargatas. Para comerciantes y artesanos fue desde 1970, con la llegada a las plazas del calzado convencional, que comenzó a desaparecer el uso de la alpargata. Un comerciante de calzado de la plaza afirma: *“la gente dejó de usar las alpargatas por calzado de material marca Grulla, que era de cordón de amarrar, el de marca Verlon, que tenía tacón, y por la marca Corona. Estas fábricas eran de Manizales”*.

El calzado de caucho comenzó a invadir las plazas de mercado. En un comienzo, según los comerciantes indican, “las alpargatas valían 15 céntimos y los zapatos 2 pesos, que eran las que usaban los usaban los ricos”. Sin embargo, rápidamente los precios se popularizaron y, en el paso de una década, se sustituyó el uso de la alpargata, que para ese momento tenía alrededor de tres siglos de historia de esta región. Al respecto los comerciantes comentan: “En cuanto al calzado venía una empresa que se llama Grulla, que producía zapatos económicos. Uno lo compraba en enero y en diciembre todavía tenía su par durables, eran en cuero y caucho, la punta era chata.” Sobre este fenómeno un campesino reflexiona: “es que si nos devolvemos un poquito atrás, fue Grulla cuando comenzó a hacer sus productos, yo creo que el que acabo con esa tradición de los alpargatas, cuando salieron las botas de caucho, zapatos zapatones que llaman”.



Comerciante de fique y alpargatas en Ramiriquí



Mapa de las rutas comerciales de la alpargata y el fique en el sur de Boyacá

Este recorrido sobre el uso y desuso de la alpargata, manifiesta cómo en ella se puede leer una interesante dimensión simbólica y cómo, con el tiempo, se ha convertido en un objeto en el que se puede recrear algunos de los matices que han hecho parte de la vida rural desde hace cuatro siglos.

Lo que en un comienzo simbolizó la adopción de una cultura dominante, se ha convertido en un referente de la cultura campesina del altiplano, en un símbolo de identidad, una identidad alimentada también con herencias lejanas y difusas. Finalmente, es así como se va construyendo lo que somos: de las contradicciones y apropiaciones, de la tensión de múltiples hilos que van tejiendo la realidad.

Las alpargatas se siguen conservando como una artesanía, tanto en España como en otros países latinoamericanos. Sin embargo, es en cada contexto donde se puede leer las autenticidades de que las relaciona a su medio. Hoy este objeto entre desarraigos y arraigos es una criatura más de la vida rural boyacense que guarda entre sus hilos la memoria de las diferentes culturas, los paisajes y las cotidianidades de aquellos habitantes de los territorios rurales que forman parte de la diversidad de este país:

El dilema real es si la tradición ha de permanecer a la causa de la búsqueda emocional que efectúan los grupos de élite de las sociedades avanzadas, apropiándose de un pasado de tradiciones que copian, desvirtúan y asimilan, o por el contrario, mediante el aprecio y cariño a lo propio de los grupos sociales que resisten" (Crespo 1993).

Referencias

Boussingault, Jean Baptiste. (1824). Memorias de Jean Baptiste Boussingault (1994, Tomo 2, pp. 67-78 y 97-145). Bogotá: Banco de la República. En Colección Bicentenario. (Tomo Viajeros en la Independencia, pp. 61- 92). Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

Baudrillard Jean (1969) El sistema de los Objetos. Éditions Gallimard, Paris

Carril, Ramos Ángel y Espina Barrio Ángel.(2001). Tradición, cien respuestas a una pregunta. Centro de Cultura Tradicional Diputación de Salamanca

Celanese Colombiana S.A (1945) Historia del traje en Colombia. Edición original: México, Editorial Atlante. 1945

Corporación Ballet Colombia (1972)Trajes regionales de Colombia. Litografía Arco.

Cortes, Emilia, 2003. Mantas Muiscas. Biblioteca Luis Angel Arango. BLaa digital

Deas, Malcom (2005) Tipos y costumbres de la Nueva Granada. 60 acuarelas y di-

bujos descubiertos en Londres muestran cómo eran los colombianos al comenzar la República . Biblioteca Virtual del Banco de la República Tomado de: Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). Edición 1 Enero de 1990

Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial (Tomo 4) Vestidos, adornos y vida social Víctor Manuel Patiño (S.F)

Historia del Traje en Imágenes, Traducción castellana de Juan Subías Galter. Gustavo Gili, S. A. Barcelona.

Ocampo López, Javier. (1970) La artesanía popular boyacense y su importancia en la geografía turística y económica. El Correo Geográfico [Tunja, Colombia, ACOGE], vol. 1 (2), 87-92.

Ocampo López, Javier (2006) Folclor, costumbres y tradiciones colombianas.Plaza & Janés Editores Colombia S.A.

Ocampo López,Javier (2006). El pueblo boyacense y su folclor. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy4a.htm#F3>

Patiño Víctor Manuel (1992) Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial (Tomo 4) Vestidos, adornos y vida social Edición original: Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Banrepdigital. Instituto Colombiano de Cultura.

Patiño, Víctor Manuel (1963) Plantas cultivadas y animales domésticos en América equinoccial, tomo III- Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Búsqueda realizada el 10 de octubre de 2010.

Mayor Mora Alberto. Historia de la industria colombiana (1886-1930), en: Nueva Historia de Colombia, capítulo 13, Pág. 325. 1989.

LA PERSISTENCIA **DEL SISTEMA** **ARTESANAL** **DENTRO DE UN** **CONTEXTO LOCAL** **ESTUDIO SOBRE** **DOS POBLACIONES** **DEL CARIBE** **COLOMBIANO**

Juan Carlos Pacheco Contreras.



**Diseñador Industrial, Magister en Gestión Ambiental y PhD en Estudios Ambientales y rurales. Profesor investigador. Coordinador del equipo de desarrollo regional y territorial de Artesanías de Colombia.
Dirección: Carrera 2 No. 18^º- 58. Teléfono 2861766 ext 205.
Correo: jcpacheco@artesaniasdocolombia.com.co**

Este artículo es parte de los resultados obtenidos en la tesis doctoral laudada, titulada: "Artesanización y desartesanización, formas de persistencia de la actividad artesanal en un contexto local". La tesis fue dirigida por la Dra. Marietta Bucheli, de la Facultad de Estudios Ambientales y rurales de la Pontificia Universidad Javeriana.

PALABRAS CLAVES

PERSISTENCIA, DESARROLLO LOCAL, SISTEMA ARTESANAL, ACTOR LOCAL, ESTUDIO DE CASO, RURAL

INTRODUCCIÓN

Ellas Frente a los resultados de investigación sobre la actividad artesanal obtenidos durante el trabajo académico, la tesis de maestría en gestión ambiental y la tesis doctoral laureada en estudios ambientales y rurales de la Pontificia Universidad Javeriana y luego de una revisión de la literatura institucional y académica sobre el tema de la actividad artesanal, hallamos, un vacío en el análisis de las relaciones presentes en la actividad artesanal dentro de un contexto local y en la descripción de los elementos que constituyen la persistencia cultural, social y económica de la misma. De otro lado encontramos poca evidencia de estudios sobre cómo la actividad artesanal en Colombia enfrenta desafíos relacionados con la dinámica de mercado, la exclusión de los planes de desarrollo y la crisis de recursos.

Frente al primer vacío autores como Acha (1990), Herrera (1992), Ramos et al. (2000) y Cardini (2005) por ejemplo, no

destacan la diferencia entre los conceptos de actividad artesanal, producto artesanal o proceso de producción artesanal. Tampoco encontramos claridad sobre la distinción entre el concepto de oficio y actividad artesanal en los aportes de Novelo (2004), Brauer (2007) ni en los estudios de los antropólogos Lass (2008), Hirth (2009) y Sassaman (2008).

Respecto al segundo vacío, no encontramos evidencia clara en el debate intelectual que haya mostrado cómo la actividad artesanal enfrenta desafíos relacionados con la capacidad de persistir como organización familiar (Herrera, 1992: 23) localmente. Muestra de esto es que en los documentos institucionales reiteradamente se excluye la actividad artesanal del trazado de planes municipales y regionales, a pesar de ser un motor de ingreso y una forma de enfrentar la pobreza en el contexto local. Por ejemplo, en el contexto regional el Plan de Desarrollo Departamental 2008-2011, de la gobernación del Atlántico, ni contempla a la actividad artesanal como base de la economía del departamento ni considera a los artesanos capital humano. Tal cosa resulta problemática en tanto en el Censo Económico Nacional, realizado por Artesanías de Colombia en 1998, Atlántico está dentro de los primeros cinco departamentos con mayor población artesanal del país, y la región caribe colombiana concentra el 42.71% de población artesanal del país (Artesanías de Colombia, 1998).

En este panorama hallamos un dilema interesante de abordar como problema de investigación. De una parte, las instituciones están interesadas en el desarrollo económico y social de la actividad artesanal. De otro lado, hay pocas iniciativas en profundizar sus capacidades locales, sus formas de persistir y en reconocer su funcionamiento. Consideramos estos argumentos suficientes para establecer un estudio sobre la persistencia del sistema artesanal dentro de contextos globales. El problema de investigación planteado es un punto de partida importante para nuestro estudio en tanto la actividad artesanal ha demostrado sus capacidades

para persistir ante diversos desafíos. De hecho, no solo ha resistido a los efectos de la industrialización sino también al desinterés de los gobiernos en reconocer sus capacidades al insistir en que son una fuerza de trabajo marginal. También ha resistido la crisis de recursos naturales u otros fenómenos propios de los contextos rurales de los países en vías de desarrollo, tal como la pobreza, el conflicto y la inequidad.

Los vacíos en la literatura y la falta de evidencia sobre la forma como la actividad artesanal en Colombia enfrenta desafíos invita a que hagamos un estudio a partir de tres enfoques importantes: un análisis sociocultural, para revisar temas sobre la organización social de la producción y las formas de organización en lo local; un análisis antropológico, para estudiar los conceptos de artesano, artesanía y los valores simbólicos de la artesanía; y un análisis a partir de la lógica empresarial, en el que se relacionen temas sobre el producto artesanal y la generación de ingresos de la actividad artesanal.

Discutir sobre la actividad artesanal desde estos enfoques nos permitiría entender los elementos constitutivos de la actividad artesanal en función de la transformación de la realidad en contextos locales. Para lograrlo establecimos un estudio de caso que examina por qué y cómo ocurren los fenómenos contemporáneos en la vida real, en donde el límite entre el fenómeno y el contexto no están definidos exactamente (Yin, 1994). Para entender el por qué y el cómo propusimos un estudio de caso holístico y múltiple a partir de una unidad análisis, que definimos como la forma en que persiste la actividad artesanal en un contexto local, y tomando en cuenta dos casos específicos: la persistencia de los oficios artesanales de talla de máscaras en madera, máscaras en papel maché y cestería en bejuco en el municipio de Galapa (Caso 1) y la persistencia del oficio artesanal de tejeduría en palma de iraca en el municipio de Usiacurí (Caso 2). En cada caso hallamos subunidades de análisis que llamaremos casos imbricados. Pudimos analizar la manera como estas subunidades establecen formas de persistencia ante los diferentes desafíos del contexto local.

En consecuencia, frente a la descripción detallada de los casos y al marco conceptual elaborado, planteamos un modelo que muestra los componentes, las relaciones y el funciona-

miento del sistema artesanal en un contexto local en cada caso. Además, hallamos que la persistencia del sistema artesanal hace aportes a procesos de desarrollo local.

Resultados del estudio

Los resultados obtenidos del estudio sobre la persistencia del sistema artesanal en un contexto local dan respuesta a la siguiente pregunta: ¿cómo puede contribuir la persistencia del sistema artesanal a procesos de desarrollo local en comunidades rurales? En primer lugar expondremos los elementos que describen los casos.

Las subunidades productivas artesanales las definimos en sus esquemas productivos, en el tipo de mano de obra que participa en la producción, en la forma como son reconocidas por los pobladores del contexto local, en la forma de acceder a los mercados y a otros recursos, y en el tipo de relación de la subunidad productiva artesanal con las instituciones y organizaciones locales.

La descripción de las dinámicas alrededor de las subunidades productivas artesanales nos permitió establecer los elementos claves para confirmar que la persistencia del sistema artesanal en un contexto local fue hallada en los casos estudiados. A la vez, concluimos que en cada subunidad productiva artesanal configura una forma de persistencia que depende de la época del año, de la dinámica del contexto local y, sobre todo, de la demanda del mercado. Esto quiere decir que la actividad artesanal en el estudio de caso se transforma permanentemente y se adapta a las condiciones de su propia realidad, perfilándose como una actividad capaz de aportar a los procesos de desarrollo local presentes en los dos municipios atlanticenses.

Definir el sistema artesanal responde parte de la pregunta general de investigación relacionada con la forma en que la persistencia del sistema arte-

LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE COLOMBIANO

sanal puede contribuir a procesos de desarrollo local en comunidades rurales. Encontramos que podemos entender la dinámica social, cultural, política, económica y ambiental dada en un contexto rural con presencia de actividad artesanal bajo el concepto de sistema artesanal. En el sistema artesanal interactúan elementos (subsistemas) de diferente naturaleza. De un lado, están las instituciones del Estado, autoridades locales y organizaciones no gubernamentales que operan como reguladores y direccionadores de normas y políticas que inciden sobre la dinámica del sistema artesanal; en ocasiones brindan la infraestructura local (servicios públicos, vías, salud y servicios financieros, entre otros), transfieren tecnologías, financian proyectos productivos o fomentan el ingreso a nuevos mercados. De otro lado, están las diferentes actividades rurales que generan ingreso, por ejemplo, formas de producción, servicios locales y el comercio. Estas actividades permiten que la economía local funcione, brindan insumos, servicios, tecnología, conocimientos o acceso al mercado al tiempo que permiten que la actividad artesanal opere dentro del contexto local. También interactúan en el sistema artesanal otros actores locales diferentes a los artesanos con los que establecen relaciones que activan intercambios de información, alianzas comerciales, normas, procesos, acuerdos financieros, intercambio de recursos y los actores con quienes realizan intercambios de conocimientos, de técnicas tradicionales y de elementos culturales, entre otros. Los mercados son otros elementos claves del sistema artesanal puesto que influyen en las dinámicas de producción de artesanías y, en algunos casos, son el motor fundamental del funcionamiento de la actividad artesanal.

El sistema artesanal es irreductible en la medida que interactúan en él diversos elementos en función de la actividad artesanal dentro de un contexto local. La actividad artesanal es el núcleo del sistema y adquiere importancia en la medida que es una actividad social, económica y cultural local con identidad propia, que elabora mecanismos de adaptación fundamentada en sus capacidades y que en ella se establecen diversas formas de intercambio dentro del contexto local, lo que la hace ser el eje fundamental del sistema artesanal. En el sistema artesanal hay interacciones, conexiones e interactividades de diferentes elementos a una escala menor. La dinámica del sistema artesanal surge de

las prácticas tradicionales individuales y colectivas de la actividad artesanal que promueven un intercambio social con otros actores dentro del contexto local. El sistema artesanal es capaz de integrar los elementos propios de una comunidad local y transformar permanentemente su propia realidad respondiendo a las influencias emitidas por las dimensiones que rodean al sistema. Por ejemplo, en un sistema artesanal se transforman recursos naturales en expresiones materiales simbólicas y funcionales (producto artesanal) que fortalecen el patrimonio material de la comunidad local, y a la vez opera como una labor productiva y económica dentro del sistema.

En síntesis, el sistema artesanal se compone de tres elementos equivalentes a las dimensiones del territorio funcional, simbólico y ambiental del sistema que ejercen influencia sobre el sistema artesanal y, a la vez, obtienen respuestas del mismo. Las dimensiones permiten reconocer el territorio de acción y son el escenario de las interacciones de los diferentes elementos del sistema artesanal. La actividad artesanal es el núcleo del sistema y está compuesta por cuatro elementos: el artesano, el oficio artesanal, la artesanía, los valores de identidad, simbólicos y los valores de cambio. En tercer lugar, están las relaciones que describen la forma cómo el sistema interactúa a diferentes escalas; por ejemplo, en los casos encontramos relaciones emergentes, dependiendo del tipo de unidad productiva, del artesano, de la dinámica de mercado, de los eventos locales o de las oportunidades que brindan las dimensiones del sistema artesanal.

En este sentido, concluimos que el sistema artesanal es una actividad social, económica y cultural en el que coexisten diversas formas de intercambio permanente entre sus elementos dentro de un contexto local. Las diversas formas de relaciones e interacciones entre sus elementos le proporcionan capacidades de persistencia al sistema artesanal. La capacidad de persistencia del sistema artesanal se funda en la interacción de las actividades

sociales, económicas y culturales de la actividad artesanal. Tal cosa responde a la idea de desarrollo rural que plantea el informe Nacional de Desarrollo Humano (2011). Hay en él una verdadera posibilidad para que cada región avance en modelos alternativos de desarrollo rural de acuerdo a su historia, sus capacidades y sus proyectos de vida (PNUD, 2011). En nuestro estudio consideramos que el sistema artesanal tiene los elementos necesarios para participar en procesos de desarrollo en un contexto local.

Al reafirmar la idea de que el núcleo del sistema es la actividad artesanal identificamos que la actividad artesanal es aquella actividad doméstica que se ha reproducido tradicionalmente dentro de un contexto local y que está conformada, por lo menos, por cuatro componentes fundamentales que interactúan permanentemente de forma emergente: el artesano, la artesanía que se elabora, el oficio artesanal y los diferentes valores que representan la cultura de un pueblo.

La actividad artesanal, en el caso definido como la persistencia de los oficios de talla en ceiba roja, el papel maché y la cestería en bejuco en el municipio de Galapa, tiene un vínculo tradicional muy fuerte con el Carnaval de Barranquilla que le permite adherirse a la dinámica cultural de una fiesta popular tradicional catalogada por la UNESCO, en el 2009, como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Esto brinda un cimiento a la persistencia del núcleo del sistema artesanal de este caso. De otro lado, concluimos que la dinámica de la actividad artesanal se basa en la heterogeneidad de las subunidades productivas, de sus artesanos y de la cantidad de oficios artesanales, lo cual brinda la posibilidad de que el sistema artesanal encuentre diferentes vías de persistencia frente a los desafíos del contexto local.

En el caso definido como la persistencia del oficio de tejeduría en palma de iraca, del municipio de Usiacurí, encontramos que la actividad artesanal se configura como una actividad doméstica que une a las artesanas con los familiares que integran el hogar. Esa actividad artesanal está arraigada a la historia social del municipio pues ha contribuido a la consolidación de su identidad y a sus procesos de desarrollo, y buena parte de los ingresos de sus habitantes provienen de ella. Además, es uno de los mayores atractivos turísticos del municipio. En Usiacurí encontramos tan

solo un oficio artesanal con arraigo tradicional, lo cual indica que la persistencia de la actividad se concentra en los esfuerzos de las subunidades productivas por mantener la naturaleza original y establecer como valor de cambio los elementos de identidad y tradición.

Para responder al interrogante sobre cómo persisten las unidades productivas artesanales en una comunidad local elaboramos dos tipos de resultados. El primero está relacionado con la forma como las subunidades productivas artesanales elaboran estrategias de persistencia de acuerdo a sus características productivas dentro del contexto local. El segundo está relacionado con la creación de un índice de persistencia a partir de los conceptos de artesanización y desartesanización de la actividad artesanal que giran en función de la importancia dada a los activos en cada subunidad productiva artesanal.

Hallamos que la persistencia de la actividad artesanal se refleja en cada uno de sus componentes y en la capacidad adaptativa para interrelacionarlos. El artesano se evidencia tanto en las dinámicas económicas, sociales y culturales del contexto local al que pertenece como en el oficio que practica, pues establece diferentes formas de organización de producción flexible que cambian de acuerdo a las dinámicas del contexto y a las influencias de las dimensiones del sistema artesanal. De igual forma, la persistencia se refleja en la artesanía elaborada en tanto contiene elementos originales simbólicos, funcionales o estéticos fruto de sus propias iniciativas a la vez que va adquiriendo la condición de producto insertado en diferentes mercados con valores particulares y diferenciados. Por último, los valores implícitos en la actividad artesanal reflejan su capacidad de persistencia en la medida en que los artesanos, los oficios y las artesanías heredan los valores originales, valores que adquieren nuevas características conforme a las dinámicas cambiantes del contexto local.

LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE COLOMBIANO

Concluimos así que la actividad artesanal construye su persistencia ante las perturbaciones que impactan su estructura social, económica y cultural por su capacidad adaptativa. La actividad artesanal persiste en tanto reinventa su identidad local, mantiene su saber local original como principio de construcción de estrategias para enfrentar el cambio y configura propios y variados mecanismos para hacerle frente a la crisis de recursos, las políticas centrales de comercialización y las exigencias propias del mercado.

En consecuencia, ante el interrogante sobre cómo persisten las organizaciones artesanales en una comunidad local hallamos que las subunidades productivas artesanales, a pesar de que mantienen elementos originales de un oficio precapitalista, han adaptado diferentes maneras de organización de la producción para persistir ante la dinámica de cambio del contexto local. En este sentido, encontramos cuatro maneras de persistencia en las subunidades productivas artesanales de los casos. La primera se refleja en aquellas subunidades productivas microempresariales que se han consolidado en el casco urbano, la segunda se evidencia en las subunidades productivas domésticas artesanales ubicadas en el casco urbano, la tercera se refleja en las subunidades productivas artesanales domésticas en el contexto rural, y la cuarta son las subunidades productivas artesanales agrupadas temporal o permanentemente con fines comerciales.

Vemos así que las diferentes subunidades productivas artesanales basan sus estrategias de persistencia en las relaciones establecidas entre cinco variables: el esquema productivo, la mano de obra utilizada en la producción, el reconocimiento de la subunidad productiva dentro del contexto local, el tipo de mercado al que acceden y las relaciones que establecen con otros agentes locales.

El segundo resultado que responde al interrogante sobre cómo persisten las unidades productivas artesanales en una comunidad local se asocia con la creación de un índice de persistencia que surge de los conceptos de artesanización y desartesanización de la actividad artesanal. Encontramos que la persistencia de las diferentes subunidades productivas artesanales depende de las relaciones entre sus diversos elementos endógenos y exógenos. Los efectos de las

relaciones no siempre se dan de la misma forma ni las subunidades actúan bajo un mismo patrón. Por tal razón elaboramos una forma de identificar la persistencia de la actividad artesanal basada en el análisis de los activos que hacen parte de la actividad artesanal en los casos.

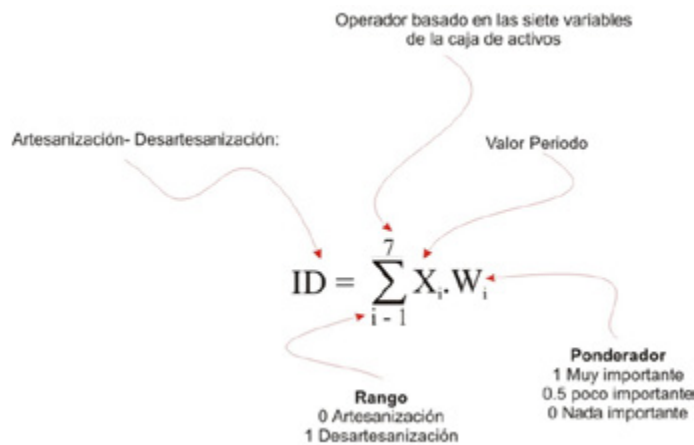
La forma como la subunidad productiva artesanal en los casos accede a los diferentes activos, y la relevancia que tiene para sus integrantes, nos permiten concluir que existen dos tendencias de persistencia en los casos. A estas las denominaremos artesanización y desartesanización de la actividad artesanal.

La artesanización es una forma de persistir en la que el acceso a los activos de mayor importancia para las subunidades productivas artesanales se relaciona con la capacidad y el conocimiento tradicional de los artesanos (activo humano); la participación de la subunidad productiva artesanal en redes (activo social); la importancia de la artesanía y del oficio artesanal dentro del patrimonio cultural material de los pueblos en donde se practica la actividad artesanal (activo cultural) y el acceso a los recursos naturales (activo natural).

La desartesanización es otra forma de persistir para las subunidades productivas artesanales de los casos dentro de un contexto local. En esta tendencia, la importancia de acceder al mercado, a los procesos de comercialización, a los recursos financieros, a la posibilidad de consolidarse como empresa y generar utilidades suficientes (activo económico), además de poder avanzar en los procesos de transformación de las formas tradicionales del oficio artesanal en procesos tecnológicos acordes a la velocidad de cambio de la demanda de mercado y a visibilizarse en las dinámicas políticas locales (activo político), representan la mayor relevancia para los integrantes de las subunidades.

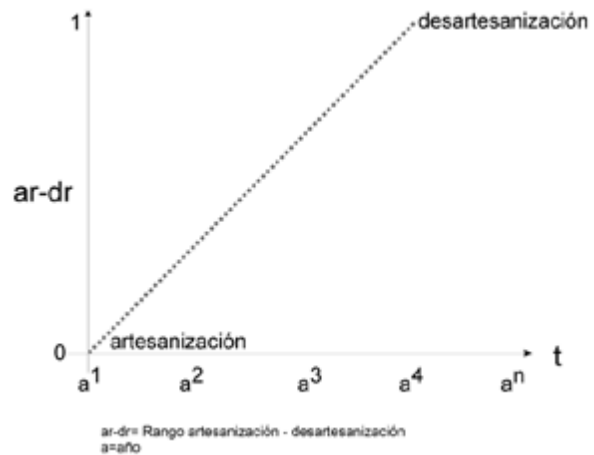
Para entender un poco más la forma como persisten las subunidades productivas frente a la ten-

dencia artesanización-desartesanización, elaboramos un índice (ID) que definimos bajo la siguiente ecuación lineal:



Un rango que tiende a 1 significa que las subunidades productivas artesanales operan como una especie de pseudoindustria; los activos de mayor importancia están relacionados con la capacidad de respuesta ante las demandas de mercado, a disminuir la brecha tecnológica de la producción y a participar activamente en procesos políticos que beneficien la comercialización de los productos. Aquí las subunidades productivas artesanales dejan de ser interesantes por su valor patrimonial y tradicional. Por lo tanto, las subunidades productivas artesanales con tendencia a un rango 1 son subunidades que se están desartesanizando. Al contrario, un rango tendiente a 0 muestra la importancia de los activos que resaltan el conocimiento tradicional, la capacidad de vincularse a redes y la importancia de la artesanía dentro del patrimonio cultural material. Las subunidades con tendencia a rango 0 son aquellas cuya persistencia se aproxima a la artesanización.

Gráfico No. 1
Modelo de tendencias persistencia artesanizada - desartesanizada
Creación conjunta con el Profesor Alberto Ramirez (2011)



Luego de considerar que los índices nos muestran una visión parcial de la realidad del sistema artesanal, pero que son útiles para validar la tendencia de persistencia del sistema artesanal bajo herramientas de análisis estadístico, aplicamos la ecuación en cada una de las subunidades productivas artesanales que hacen parte de los casos.

En nuestro estudio medimos el índice de persistencia de cada una de las subunidades que hacen parte de los casos y comprobamos que cada subunidad productiva artesanal asume diferentes formas de persistir de acuerdo con la dinámica del contexto local en un año. Sin embargo, es clara la marcada tendencia a la desartesanización de las subunidades productivas artesanales microempresariales, las cuales cada vez más buscan nuevos mercados y consolidación de la generación de utilidades de la producción. En otro sentido, encontramos que las subunidades productivas artesanales domésticas tienden a artesanizarse debido al arraigo que man-

LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE COLOMBIANO

tienen en una forma de producción tradicional que responde permanentemente a los valores culturales originales de la actividad artesanal.

Luego de definir los componentes del sistema artesanal, y de afirmar que el núcleo del sistema es la actividad artesanal y que las formas de persistencia de las subunidades productivas artesanales se fundan en los conceptos de artesanización y desartesanización, pasamos a un tercer nivel de detalle de nuestros hallazgos para responder a la pregunta: ¿cómo se pueden constituir los artesanos en actores locales para el desarrollo?

De acuerdo con los casos encontramos dos elementos claves que definen al artesano como un actor local. El primero es que el artesano es un individuo que procura la persistencia de la actividad artesanal porque conoce los aspectos simbólicos e identitarios originales de su oficio y posee la habilidad técnica para materializarlos en una artesanía; además tiene la capacidad de elaborar estrategias que se adaptan a los cambios del contexto local. El segundo elemento es que el artesano ha adquirido la capacidad de elaborar estrategias propias para que su subunidad productiva artesanal se articule a la dinámica del sistema artesanal; entonces, convergen en él dos elementos de tiempo asociados a la persistencia de la actividad artesanal, la tradición del conocimiento (elemento diacrónico) y la capacidad de adaptarse al cambio con estrategias propias (elemento sincrónico).

En nuestro estudio hallamos diferentes artesanos que operan como actores claves de desarrollo. Por ejemplo, encontramos maestros artesanos que han trascendido como actores políticos locales y han logrado participar en la toma de decisiones en torno a la actividad artesanal local y a favor del desarrollo local; maestros artesanos que han trascendido la esfera local y han participado en la toma de decisiones sobre procesos de desarrollo del sector artesanal colombiano, por ejemplo, sobre la importancia de la profesionalización del oficio artesanal en Colombia o la importancia de la actividad artesanal en mesas sectoriales productivas del país. Encontramos también maestros artesanos claves en la consolidación del patrimonio cultural material del carnaval de Barranquilla y artesanos que se han encargado de transmitir el conocimiento tradicional de las técnicas artesanales en

colegios locales o en instituciones de capacitación técnica, como el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). De igual forma, encontramos operarios hábiles en algunas labores del proceso productivo que a la vez son jornaleros o trabajan por horas en otras actividades no artesanales. La importancia de estos individuos radica en que son la base de la fuerza de la producción artesanal local y representan a un actor significativo en los procesos de desarrollo local.

Lo anterior nos permite afirmar que en el espectro de actores del sistema artesanal tanto el maestro artesano como un operario artesanal son actores emergentes que operan a diferentes escalas dentro del sistema artesanal. Un actor emergente del sistema artesanal es un individuo que frecuentemente toma iniciativas y utiliza los recursos locales para el desarrollo. En la esfera local es un individuo que opera en diferentes vías. Por ejemplo, le proporciona elementos que consolidan su identidad dentro de lo local puesto que el artesano transforma permanentemente sus habilidades, sus acciones y sus representaciones a través de su oficio y de la participación en la creación colectiva del patrimonio cultural material de nuestro país, como el Carnaval de Barranquilla. En otras palabras, la persistencia de la acción del artesano dentro y fuera de la esfera local, bien sea como actor que dinamiza la producción del sistema artesanal o como actor que participa en procesos sociales, políticos o económicos en el contexto local, lo vuelve un actor para el desarrollo local.

La forma como la subunidad productiva artesanal se artesaniza o se desartesaniza dentro del contexto local es el resultado de las decisiones que toma el artesano que tiene un taller. Él evalúa permanentemente la forma como las dimensiones del sistema artesanal generan desafíos y formula estrategias para adaptarse y responder a dichos desafíos. A la pregunta sobre cómo se pueden constituir los artesanos en actores locales para el desarrollo respondemos que el artesano dentro

del contexto local es un actor que establece relaciones y acciones en torno al municipio en tanto que interactúa con las instituciones, con el territorio, con los elementos culturales locales, con otros sistemas de producción local y con otros actores locales.

Discusión

En la literatura encontramos que Costin (2001) y Novelo (2003) han estudiado a profundidad el sistema de producción y el sistema cultural de la actividad artesanal, respectivamente. Frente a la propuesta de Costin (2001), en la que señala que los diferentes elementos de la producción artesanal están en función de un sistema, argüimos que la producción artesanal, a pesar de ser una forma particular de transformar materias primas y una especie de sistema social basado en el trabajo doméstico, no cumple con los requisitos para ser eje del sistema, a menos que se analice desde una visión economicista. En tal visión el medio de producción resulta el eje del progreso. En nuestro estudio consideramos que, si bien hemos definido la actividad artesanal como el núcleo fundamental del sistema artesanal, el eje fundamental del funcionamiento de la actividad artesanal es el artesano: el artesano es motor del núcleo y no solo de la forma de producción artesanal.

El artesano se constituye en motor del sistema artesanal porque además de ser un individuo que domina los medios de producción, ejerce su acción dentro del contexto local. El artesano permanentemente elabora proyectos productivos, se interesa por la sostenibilidad del oficio artesanal, saber utilizar las materias primas de origen natural y los insumos industriales, se integra a procesos de capacitación, participa en mesas sectoriales que mejoran la actividad artesanal, innova en los productos y en los procesos productivos de su subunidad, participa en la toma de decisiones locales sobre la actividad artesanal, planea estrategias cooperativas. También toma decisiones sobre el avance tecnológico de su subunidad productiva artesanal y experimenta por su cuenta. El artesano, además, es un individuo reconocido dentro de la esfera local: es un ser social visible, contiene un saber local particular y participa de la escena social local.

La acción del artesano, al anudar los diferentes elementos de la actividad artesanal dentro del contexto local, trasciende el sistema productivo y los medios de producción. Por tanto, el artesano es un actor local capaz de establecer estrategias para construir su propio progreso, adaptándose a las diferentes apuestas del contexto local. El artesano tiene un conocimiento tradicional que le permite transformar las materias primas de origen natural en artesanías, que expresan tanto un contenido simbólico cultural como elementos funcionales, decorativos y prácticos. El artesano es capaz de materializar elementos claves de la identidad de un pueblo, es un ser social contenedor de un saber local fundamental para el enriquecimiento del patrimonio cultural de una población.

Las relaciones sociales del artesano inician en su núcleo familiar. En el entorno del hogar el artesano trata de que sus hijos e hijas aprendan el oficio, vincula a su pareja en la actividad artesanal e integra a sus familiares a su subunidad productiva artesanal. El artesano también establece relaciones sociales con otros individuos dentro del contexto local. Por ejemplo, con los aprendices, operarios y con otros actores claves de la escena local. Estas relaciones pueden estar mediadas por interés en progresar económicamente y en persistir como un actor cultural. Es por todo lo anterior que defendemos la idea que la persistencia del sistema artesanal gira en torno al artesano, núcleo del sistema. Él concentra las capacidades de integración y de pertenecer a un sistema sociocultural, socioeconómico y sociopolítico.

Novelo (2003) señala que en la actualidad se reconocen tres elementos fundamentales en la producción local de artesanías: un trabajo especializado, la identificación con un territorio y una cultura del trabajo que reúne sabidurías y destrezas. La autora afirma que la profundización de la hegemonía del capitalismo ha generado cambios en las dimensiones subjetivas y objetivas de las diferentes formas de organización de los artesanos mexicanos. Fren-

LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE COLOMBIANO

te a la propuesta de Novelo (2003), reafirmamos la idea que el desafío contemporáneo de la actividad artesanal está en asumir diversas maneras de organización productiva, cada una de ellas con características particulares distinguibles.

Novelo (2003) presenta también tres figuras adoptadas por las organizaciones artesanales a la hora de enfrentar los desafíos contemporáneos de la producción artesanal: el maestro artesano, el proletario artesano y el artesano rural. No obstante, en lo local hallamos formas de organización que responden a las relaciones sociales dadas contextualmente en la subunidad productiva. Por ejemplo, en el "Taller el Toro Miura", dedicado a la talla de madera y a la elaboración de máscaras del carnaval de Barranquilla, encontramos tres tipos de relaciones sociales de producción. La primera acude a la forma original de la actividad artesanal en la que el maestro artesano hace todo el proceso de producción, desde la consecución de la materia prima hasta la comercialización en ferias; en la segunda el maestro artesano contrata mano de obra a destajo para responder con la producción de determinado cliente; en la tercera el maestro artesano convoca a familiares jóvenes u otras personas interesadas en aprender el oficio para que elaboren parte de proceso productivo y adquieran experiencia en el oficio; en ocasiones paga el trabajo realizado; y, en la cuarta el maestro artesano integra a algunos miembros del hogar al proceso de elaboración de las artesanías, bien sea en la consecución de materias primas, en la producción o en el proceso de comercialización.

Por tanto, afirmamos que las interrelaciones que se establecen en el sistema artesanal son base fundamental para que la actividad artesanal enfrente los desafíos contemporáneos del contexto local, y en consecuencia persista. El sistema artesanal es un sistema sociocultural, socioeconómico y sociopolítico.

En la literatura es poco frecuente encontrar análisis sobre sistemas artesanales a partir del enfoque del desarrollo local. Consideramos que los hallazgos de nuestro estudio aportan a la discusión sobre el desarrollo local, en el sentido que el sistema artesanal opera dentro de un escenario local y se articula con lo global. El sistema artesanal articula los elementos de identidad local con lo que Arocena deno-

mina la racionalidad de un desarrollo globalizante (Arocena J., 1995). Consideramos, entonces, que el sistema artesanal contiene elementos que pueden aportar a los procesos de desarrollo local.

En consecuencia reafirmamos la idea de que un sistema artesanal, frente a lo local, es un sistema sociocultural, socioeconómico y sociopolítico que activa procesos de transformación dentro del contexto local y es capaz de introducirse en los contextos globales de comercio con sus valores identitarios y tradicionales. Ha logrado, además, apropiarse elementos de la globalidad para adaptarse a las dinámicas de cambio. En el sistema artesanal es evidente que las artesanías, los oficios y el conocimiento de los artesanos son representaciones y expresiones de la identidad local asociadas a una tradición cultural y articuladas con el patrimonio material e inmaterial de los pueblos. En este sentido, los valores simbólicos se articulan a instituciones gubernamentales, organizaciones privadas, formas productivas, actores y a servicios prestados por el municipio para responder a las dinámicas de cambio presentes en el contexto global. Dicha articulación es propia del sistema artesanal. Comprobamos así que el sistema artesanal opera dentro de lo local de forma tal que las acciones lo asemejan a una especie de agencia local lo que nos permite afirmar que el sistema artesanal puede aportar elementos a procesos de desarrollo local en los casos estudiados.

De otra parte, bajo las ideas que en la actividad artesanal se transforman materias primas, por lo general de origen natural, con predominio de un oficio artesanal tradicional que expresa significados culturales colectivos y que los artesanos construyen ciertas formas para que sus subunidades artesanales persistan ante los desafíos del contexto local, podemos afirmar que la artesanización y la desartezanización son también formas de expresar la capacidad adaptativa del sistema artesanal.

Entendemos que en la capacidad adaptativa convergen aspectos que reflejan aprendizaje y habilidades experimentales para la promoción de soluciones innovadoras en circunstancias complejas (Gunderson y Holling, 2002). La capacidad adaptativa es como se las arregla un sistema social ante los cambios sorpresivos intentando estabilizarse en un contexto específico (Armitage, 2005). La adaptación es también la serie de decisiones y acciones entrelazadas que los elementos del sistema emprenden para mantener la capacidad de soportar perturbaciones, sin experimentar cambios significativos en sus funciones, en su identidad o en su desarrollo (Nelson et al, 2007; Olson, 1993). Señalan los autores que la adaptación construye la capacidad adaptativa, de forma tal que los individuos, los grupos y las organizaciones tomen decisiones sobre la base económica, social y física que los soporta.

Frente a lo anterior, en los hallazgos de nuestro estudio logramos identificar que las tendencias de persistencia de artesanización o desartesanización de las subunidades productivas artesanales son expresiones de la capacidad adaptativa del sistema artesanal. La capacidad adaptativa del sistema artesanal se caracteriza, inicialmente, por el papel clave que juegan las materias primas locales, pues son recursos que permiten que una subunidad productiva artesanal funde parte de sus relaciones sociales, económicas y ecológicas. Las relaciones sociales se dan en la medida en que los artesanos de una subunidad productiva artesanal tienen acceso a las materias primas, bien sea por compra o consecución en estado silvestre. Por ejemplo, en el caso definido como la persistencia de los oficios de talla en ceiba roja, el papel maché y la cestería en bejuco en el municipio de Galapa, mientras algunos artesanos talladores de madera negocian la ceiba roja con los dueños de las fincas, los artesanos que trabajan la cestería consiguen el bejuco de forma silvestre en las zona rural de Paluato; entretanto, los artesanos que trabajan en el oficio de papel maché, compran los sacos de papel craft en desuso a las empresas harineras de Barranquilla.

Las relaciones económicas se expresan en la capacidad de compra que tenga la subunidad productiva frente a la temporada de compra. Por ejemplo, en el caso definido como la persistencia del oficio de tejeduría en palma de iraca del

municipio de Usiacurí, los artesanos compran la palma de iraca a comercializadores que la traen de la región de los Montes de María (sur del departamento de Bolívar). El precio de los atados de la palma cruda varía dependiendo de la época. Las relaciones ecológicas se reflejan en la dinámica de los mercados pues el uso de los recursos aumenta o disminuye en la misma proporción de la demanda del mercado.

La capacidad adaptativa del sistema artesanal también se caracteriza por las habilidades que constituyen la memoria tecnológica de cada una de las subunidades productivas artesanales. Esta memoria tecnológica es una especie de impronta sociocultural del sistema artesanal que se caracteriza por el arraigo del saber local y la capacidad de adaptar conocimientos exógenos, como los cursos de capacitación sobre manejo contable que ofrece Artesanías de Colombia a diferentes grupos de artesanos.

Otra característica que dinamiza la capacidad adaptativa del sistema artesanal es la forma de acceder a los servicios locales por parte de las subunidades artesanales. En la medida en que los cambios del contexto local exigen a las subunidades artesanales respuestas a dichos cambios, estas usan los servicios locales de forma adaptativa. Por ejemplo, en los casos estudiados, observamos que durante el último trimestre del año los maestros artesanos incrementan la intensidad de las relaciones con las instituciones locales, con el fin de obtener apoyo económico para la participación en la feria Expoartesanías que se desarrolla en Bogotá. Junto con la capacidad adaptativa de acceso a los servicios locales, está la adaptación de los actores claves en el sistema artesanal. Cuando hay una temporada de producción para mercados tan importantes como la Expoartesanías, se presentan una serie de intercambios de artesanos, aprendices y operarios. En algunas subunidades artesanales domésticas rurales los artesanos se trasladan a las subunidades productivas artesanales microempresariales

LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE COLOMBIANO

para trabajar como operarios o como satélites que cubren la producción necesaria de los mercados. Esto representa una dinámica social particular que hace que el sistema artesanal adapte a sus actores para que resistan ante los cambios del contexto local.

Vemos entonces que las dinámicas de cambio del contexto local inciden sobre el sistema artesanal. Las dinámicas del contexto local son provocadas por las dimensiones que influyen sobre el sistema y, a su vez, el sistema se adapta a dichos cambios. El sistema artesanal construye sus habilidades adaptativas al cambio y su capacidad de respuesta de las relaciones que surgen entre sus componentes, de tal forma que, para hacer frente a los desafíos socioeconómicos, socioculturales y sociopolíticos sin perder sus principios identitarios, reinventa constantemente su propia identidad, concentra su saber local en la actividad artesanal, construye sus propias estrategias de medios de vida y configura sus propios mecanismos.

En nuestro estudio, hallamos que el sistema artesanal presenta una serie de interacciones simultáneas que definen su persistencia: por un lado, las interacciones de la actividad artesanal con las instituciones gubernamentales y privadas; y, de otro lado, las interacciones con el medio social, cultural, ecológico y político. La forma en que la actividad artesanal persiste depende del tipo de interacciones.

La actividad artesanal, como ya dijimos, se caracteriza por transformar recursos naturales en materias primas para la producción de bienes mediante. Predomina el uso del conocimiento tradicional, y el despliegue de técnicas dominadas por un artesano, sean estas manuales o soportadas en herramientas y máquinas simples. Con la actividad artesanal se elaboran artesanías que manifiestan simultáneamente una cosmogonía y un producto final utilitario, decorativo o artístico. En consecuencia, la actividad artesanal (núcleo del sistema artesanal) es un sistema social que establece vínculos con aspectos socioculturales, socioeconómicos y sociopolíticos dentro de un contexto local. La persistencia del sistema artesanal depende de la cómo se establezcan esos vínculos. En relación con la capacidad adaptativa, consideramos que las perturbaciones al sistema, a pesar de que pueden mitigar la fuerza de la actividad artesanal, de-

tonan la capacidad adaptativa y la persistencia del núcleo del sistema (actividad artesanal) en diferentes vías. La persistencia se refleja en acciones asociadas al uso moderado de las materias primas locales o al incremento de uso, la conservación de la tradición artesanal o a otra forma evolutiva de la actividad artesanal, al arraigo del saber local sobre los oficios artesanales junto con los nuevos conocimientos y las diversas formas de relación con otros actores locales y, sobre todo, con los emprendimientos de la actividad artesanal local.

Conclusiones del estudio

En el sistema artesanal emergen relaciones entre individuos, denominados artesanos. Esos individuos expresan conocimientos empíricos en habilidades adaptadas permanentemente a los cambios del contexto, e influenciados por las dimensiones del sistema. Los objetos, denominados artesanías, ¡ contienen valores culturales mezclados con valores de cambio. El oficio es una forma particular de “hacer” (formas de producción) y representa la esencia de la cultura material de una comunidad y los valores que proporcionan una identidad particular al oficio, a la artesanía y al artesano, y a la forma como se relacionan. Los elementos del sistema artesanal se interrelacionan entre sí en lo local y se articulan para promover un permanente intercambio social, cultural y económico.

En el sistema artesanal, el artesano propende por la persistencia del oficio y de las artesanías, lo que implica la integración entre un conocimiento y el contexto cultural específico: el artesano elabora artesanías primordialmente con habilidad manual y herramientas simples; la artesanía contiene en sí misma la representación material de un proceso simple de transformación doméstica y tradicional, a la vez que tiene un valor como mercancía. El oficio artesanal representa un hacer tradicional dentro de un contexto local y a la vez una actividad de ingreso económico importante para la familia.

Por ejemplo, el oficio de la talla en madera del caso definido como la persistencia de los oficios de talla en ceiba roja, el papel maché y la cestería en bejuco en el municipio de Galapa, es un oficio tradicional que siempre ha estado ligado al carnaval de Barranquilla pero además ha representado una forma de ingreso económico de más de diez subunidades productivas artesanales presentes en el municipio de Galapa.

En un sistema artesanal los artesanos procuran que sus artesanías permanezcan en el tiempo, integrando en ellas valores simbólicos culturales originales. De otro lado, trabajan en estrategias para apropiarse elementos contemporáneos que les permitan responder a las exigencias del mercado. Entonces, el sistema artesanal tiene dos formas para persistir frente a las dinámicas del contexto local: la artesanización y la desartesanización. El sistema artesanal opera estableciendo relaciones entre los diferentes activos presentes en la actividad artesanal y de acuerdo con las estrategias trazadas por la subunidad productiva. Esta relación caracteriza la persistencia del sistema, pues transforma la función entre sus componentes de acuerdo con la influencia de las dimensiones y, a la vez, conserva el elemento de autonomía relacionado con sus valores simbólicos y patrimoniales originales.

Podemos afirmar entonces que la totalidad (Capra, 2003) de un sistema -en nuestro caso de un sistema artesanal- se identifica cuando las interacciones de sus elementos se integran a una estructura sociocultural, sociopolítica y socioeconómica, y transforma permanentemente su propia realidad para persistir como una actividad productiva.

Analizar la actividad artesanal como un sistema que opera dentro de un contexto local y elabora mecanismos de persistencia de acuerdo con la dinámica de dicho contexto, nos permite concluir que nuestro estudio logró aportes en tres temas específicos: primero, frente al vacío en el debate intelectual sobre la actividad artesanal, nuestro estudio encontró que un sistema artesanal opera de acuerdo con las relaciones y la dinámicas que se presentan en un contexto local, por tanto no es posible encontrar un patrón general de comportamiento de la actividad artesanal; esto hace necesario es necesario analizar la naturaleza del sistema dentro de su contexto local. En este sentido, es clave determinar que el núcleo de un sistema artesanal es la actividad artesanal y, por tanto, la persistencia del sistema artesanal depende

de la forma como las subunidades productivas artesanales elaboran su estrategias de persistencia. Afirmamos que sin la presencia de actividad artesanal en un contexto local no hay posibilidad de que opere un sistema artesanal, por tanto la naturaleza del sistema surge de la permanente actividad artesanal en un contexto local.

Siendo el artesano un eje sobre el cual giran la actividad artesanal y el sistema artesanal, uno de los aportes se encaminó a identificar las características y capacidades del artesano para integrarse a procesos de desarrollo local. Identificamos que el artesano opera dentro de un contexto político, económico, social y cultural, es capaz de elaborar propuestas que potencializan las capacidades y recursos locales tal como lo propone Arocena (1995). Con la idea permanente de realizar proyectos productivos, el artesano elabora estrategias de persistencia coherentes con la lógica que opera en un sistema local.

Segundo, nuestro estudio puede resultar una base conceptual importante para el trazado de políticas públicas de fomento y apoyo del sector artesanal. Plantear que en el sistema artesanal se puede medir por indicadores de artesanización o desartesanización, y que estas representan sus formas de persistencia, hace que resulte útil analizar cuáles son las potencialidades de los grupos artesanales para generar desarrollo y de las características de los artesanos como actores locales para el desarrollo. Identificar esto permite que el trazado de políticas públicas adquiera un carácter participativo, incluyente y, sobre todo, que operen dentro de un contexto que tiene sus particularidades y sus formas propias de transformar la realidad. Las políticas públicas trazadas desde esta perspectiva pueden activar el empoderamiento presente en los artesanos, dando la posibilidad de elaborar programas productivos, culturales y sociales en las comunidades con presencia de artesanos, fundados también en las capacidades y en las dimensiones del sistema artesanal.

LA PERSISTENCIA DEL SISTEMA ARTESANAL DENTRO DE UN CONTEXTO LOCAL ESTUDIO SOBRE DOS POBLACIONES DEL CARIBE COLOMBIANO

Un tercer aspecto se relaciona con la importancia de nuestro estudio en los casos. Logramos que los diferentes actores (representantes del Estado, población común, representantes de ONG y artesanos) lograran visualizar la complejidad de la actividad artesanal en los casos y, por consiguiente, su importancia dentro del contexto local. Evidenciar la presencia de un sistema artesanal en el que interactúan los diferentes actores a diferentes escalas e intensidades permitió a los actores reconocerse como una sociedad local en la que se resuelven permanentemente los desafíos propios del contexto local. De otro lado, el estudio permitió que los actores reconocieran la importancia de la actividad artesanal como medio de vida local para salir adelante y generar ingresos y también como una de las mejores representaciones del patrimonio cultural material del país.

No podemos olvidar el aporte de nuestro estudio al tema de desarrollo local que se ha manejado en la Facultad de Estudios Ambientales y Rurales en la que encontramos un firme propósito de estudiar el concepto de desarrollo local como estrategia de cambio, de observar como las personas, los grupos y las comunidades toman decisiones específicas en función de su progreso. Los estudios sobre desarrollo local en esta unidad académica, se centran en el proceso que plantean los actores, en la forma como gerencia su propio desarrollo. Estudiar la persistencia del sistema artesanal en el contexto local permite entender estos procesos en una actividad tan específica como la artesanal, siendo esta una actividad propia de los contextos rurales de nuestro país.

Referencias

- Acha, J. (1990). Introducción a la teoría de los diseños. México: Editorial Trillas. Segunda Edición.
- Armitage, D. (2005). Adaptive Capacity and Community-Based Natural Resource Management. Department of Geography and Environmental Studies, 703-715.
- Artesanías de Colombia. (1998). Censo económico Nacional del sector artesanal. Bogotá.: Ministerio de Desarrollo económico.
- Arocena, J. (1995). El desarrollo local, un desafío contemporáneo. Caracas: Cuadernos del CLAEH.
- Brauer, D. E. (2007). The reinvention of tradition: An ethnographic Study of Spondylus use in coastal Ecuador. Journal on Anthropological Research. Vol 63, No. 1. Pags. 33-50
- Capra, F. (2003). La trama de la vida. Barcelona: Anagrama.
- Gobernación del Atlántico. (2008). Plan de Desarrollo del Atlántico 2008-2011. Barranquilla: Gobernación del Atlántico G.
- Cardini, L. (2005). Las "puestas en valor" de las artesanías en Rosario: pistas sobre su aparición patrimonial. Cuadernos de antropología social, 91-109.
- Costin, C. L. (2001). Craft Production Systems. En G. M. Feinmann, & D. T. Price, Archaeology at the millennium: A sourcebook (pág. 555). New York: Kluwer Academic/Plenum publisher.
- Gunderson, L. H., & Holling, C. S. (2002). Panarchy: Understanding transformations in human and natural systems. Island Press. Washington DC.
- Herrera R., N. E. (1992). Artesanía y organización social de su producción estructura de su organización gremial. Bogotá: Artesanías de Colombia.
- Hirth K. (2009). Craft production, household diversification, and domestic economy in prehispanic mesoamerica. Archeological papers of the American anthropological association. Vol 19. Issue 1. Ppags. 13-32.
- Nelson, D., Adger, N., & Brown, K. (2007). Adaptation to Environmental Change: Contributions of a Resilience Framework. Annual Review Environmental Resource No 32, 395-419.
- Novelo G, V. (2003). el trabajo artesanal Mexicano, un sistema productivo y cultural. Artesanías de América No. 55, 5-20.
- Novelo, V. (2004). LA FUERZA DE TRABAJO ARTESANAL EN LA INDUSTRIA MEXICANA. Segundo Congreso Nacional de Historia Económica. La Historia Económica hoy, entre la Economía y la Historia (págs. 2-15). México: CIESAS, D.F. / Cencadar.
- Ramos, D., Muñón, E., & Carderon, A. (2000). www.clacso.org. Recuperado el 02 de 06 de 2010, de www.clacso.org
- Lass, B. (1998). Crafts, chiefs, and commoners: Production and control in precontact Hawai'i. Archeological papers of the American Anthropological Association. Volume 8 Issue 1. pgs. 19-30
- Olson, M. (1993). Dictatorship, democracy, and development. American Political Science Review 87- 3, 567-576.
- Sassaman, K. E. (1998). Crafting Cultural Identity in Hunter-Gatherer Economies. Archeological papers of the American Anthropological No. 8, 93-107.
- Yin, R. K. (1994). Case study research. Design and Methods. Thousands Oaks: SAGE.
- PNUD. (2011). Colombia rural. Razones para la esperanza. Informe Nacional de desarrollo Humano. Bogotá: PNUD.

NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE ARTESANÍAS DE COLOMBIA S.A. Y LA ARTESANÍA COLOMBIANA



Ponencia presentada por Artesanías de Colombia S. A. en el marco del seminario “Políticas públicas para el sector artesano de América Latina”, realizado en Cartagena-Colombia del 15 al 19 de octubre de 2012.

Documento elaborado por Daniel Ramírez y presentado en el Seminario de Políticas Públicas para el Sector Artesano de América Latina por Iván Moreno Sánchez.

INTRODUCCIÓN

Con el nuevo siglo Colombia inició un proceso de identificación, debate y consolidación de los elementos que describían su identidad nacional, tal como había sucedido previamente en el Reino Unido, España e Italia en el marco de la construcción de las estrategias de “marca país”. Este proceso abierto y participativo, y dinamizado por algunos medios masivos de comunicación, dio como resultado la elección, entre 39 opciones, del sombrero vueltiao como símbolo cultural de la nación.

La votación on line ganada por el sombrero vueltiao lo posicionó como el objeto más representativo de Colombia en el nuevo siglo, tal como había pasado con el café durante el siglo XX. Esta elección no es extraña teniendo en cuenta que durante la década de los noventa el vallenato, al que el sombrero está ligado como referente de lo costeño, se volvió una manifestación musical masiva y nacional que opacó los aires andinos. A estos procesos se suman los esfuerzos desplegados por el Ministerio de Cultura que culminaron en la sanción por parte del Congreso de la República de la Ley 908 del 2004, ley que declaró al sombrero vueltiao como símbolo cultural de la nación enalteciendo la “cultura del pueblo Zenú asentada en los Departamentos de Córdoba y Sucre”. Artesanías de Colombia fue increpado a contribuir con “el fomento, promoción, protección, conservación, divulgación, desarrollo y financiación de los valores culturales expresados por nuestros pueblos indígenas” (Artículo 4).

Los factores que destacan lo familiar o natural que pudo resultar para los colombianos esa votación, o la sanción legislativa, son bastantes. Sin embargo, quiero resaltar el hecho

mismo que haya sido un sombrero, en tanto objeto artesanal, el elegido como símbolo cultural de la nación que enaltece la cultura de uno de los grupos indígenas de Colombia. En lo que sigue intentaré recapitular antecedentes y enunciar consecuencias derivadas de esa elección. La meta será entender el papel que ha jugado Artesanías de Colombia S.A. en la conformación y fortalecimiento de las artesanías en el país.

“Sacudirse de la somnolencia centenaria”

Varios autores (García Canclini, 1982; Turok, 1988; Malo González, 1982; Herrera, 1992), en múltiples espacios y temporalidades, han sostenido que la producción artesanal se puede rastrear hasta los albores de la humanidad, y toman al neolítico como el periodo en el que se dio inicio a la cerámica, la cestería y la tejeduría. La filosofía contemporánea, por su lado, hace un llamado para entender la artesanía como la habilidad de hacer las cosas bien, y no sólo aquellos objetos de producción manual, sino todo el ejercicio mismo de la vida, incluido el de la ciudadanía (Cf. Sennett, 2009). A pesar de estas concepciones, y de la fuerza del hábito de pensar la historia como una sucesión de eventos que dan cuenta de un proceso continuo de maduración, las artesanías, las artesanas y los artesanos de Colombia, pero también los de América Latina (Cf. Lauer, 1989), difícilmente pueden ser pensados en una línea de tiempo que hunda sus raíces en el olvido.

En Colombia, la figura de los artesanos como practicantes de un oficio puede rastrearse hasta el inicio del periodo colonial, e incluso antes si se incluye en esa categoría a los pobladores prehispánicos que el afán colonizador, y el de la república, pretendieron borrar de la historia. También se puede hacer una exaltación de la incidencia que tuvieron los artesanos en los procesos de consolidación del

partido liberal mediando el siglo XIX, y luego dar un salto hasta la segunda mitad del siglo XX para resaltar herencias y formas de transmisión generacional que hacen del artesano una constante en la historia de la nación.

No obstante, solo hasta la década del sesenta el Estado colombiano empezó a considerar a los artesanos una fuerza productiva importante de la economía y, por lo tanto, un grupo al cual atender. De hecho, como sugirió en 1972 Graciela Samper de Bermúdez, primera gerente general, mujer, de Artesanías de Colombia, la atención estatal que iniciaba era apenas el despertar de sueño centenario:

Por mucho tiempo el artesano colombiano permaneció marginado de los beneficios de la Administración Pública y el vigor con que la artesanía se manifestó en otras épocas fue debilitándose mientras el país avanzaba por otras rutas de desarrollo. Últimamente, bajo el impulso y la gestión del Estado, y mirando hacia el mercado de las exportaciones y hacia el incremento del turismo como fuente de riqueza, la artesanía ha comenzado a sacudirse de su somnolencia centenaria y ha logrado ponerse de moda (1972: sp).

El problema con esta forma de leer la historia de la artesanía en Colombia, y de su valoración dentro de los planes de desarrollo económico del Estado reflejada en la cita anterior, que es apenas un ejemplo y no el más notorio, es que esconde la riqueza de los procesos y mecanismos que han constituido a ciertos grupos como artesanos y a ciertas producciones culturales como artesanías. Esto resulta fundamental para entender la forma cómo los indígenas colombianos llegaron a ser considerados artesanos. Aquí el argumento vuelve a conectar con la elección y sanción legislativa del sombrero vueltiao como símbolo cultural de la nación.

Para empezar, hay que resaltar que la producción artesanal en Colombia empezó a ser relevante más por la puesta en marcha de la política estadounidense del buen vecino, enmarcada en la Alianza para el Progreso y agenciada por los voluntarios de los Cuerpos de Paz, que por un ejercicio espontáneo de visibilización iniciado por del Estado colombiano. Al menos así lo expuso Cecilia Iregui de Holguín, una folclorista colombiana (Cf. Piñeros Corpas, Jiménez de Muñoz e Iregui de Holguín; 1972), durante una de las sesio-

nes del Primer Seminario sobre Diseño Artesanal, evento público destinado a pensar de manera sistemática el desarrollo de la producción artesanal en Colombia:

En la última década, en el mundo occidental, se despertó un inusitado interés por las artesanías provenientes del tercer mundo, quizás por el cansancio que conlleva la producción en serie, originada con la creciente industrialización del mundo desarrollado. Los cuerpos de paz, creados durante la administración de Kennedy [...] llegaron a nuestros campos bien intencionados pero ignorantes del medio [y] de las raíces culturales de este continente.

Ante nuestra mirada displicente, iniciaron en el país una gran promoción artesanal enfocada a la exportación de los productos. (1972: II)

Iregui de Holguín, como otras figuras de la academia colombiana interesadas en temas culturales, dejaba claro que muy a pesar de la alerta suscitada por estas acciones que derivaron en la creación de Artesanías de Colombia en 1964, y su vinculación al Ministerio de Desarrollo Económico en 1968, la producción artesanal y la comercialización de los productos artesanales habían sido un asunto menor en la agenda del Estado en términos económicos y, sobre todo, en términos culturales. Aquí debo hacer una precisión.

Los Cuerpos de Paz llegaron a Colombia en 1962 y su trabajo en el campo de las artesanías se desarrolló en Sandoná y Pasto (Nariño), La Chamba (Tolima), Ráquira (Boyacá), Pitalito (Huila), Sibundoy (Putumayo) y San Jacinto (Bolívar). Artesanías de Colombia Ltda. se constituyó aprovechando el trabajo de los Cuerpos de Paz en estos lugares y apuntando a la exportación de los productos. Después de que la empresa perdiera apoyo estadounidense para la exportación, entró en una crisis financiera y misional. Esa crisis fue la oportunidad para que, desde un contrato de fideicomiso con el Ministerio de Desarrollo Económico, el Estado colombiano empezara a atender a este tipo de productores.

En su intervención en el seminario sobre diseño, Cecilia Iregui de Holguín enfatizó en la forma en que algunos sectores de la sociedad colombiana leyeron el trabajo de los voluntarios de los Cuerpos de Paz y el inicio de Artesanías de Colombia:

Esta ligereza de "la mirada displicente" es explicable porque no existía una conciencia responsable para advertir que estaba en juego la cultura de un pueblo. No puedo dejar pasar inadvertido que fueron numerosas las personas que sabían la importancia y admiraban la ingenua belleza de nuestra artesanía tradicional, posiblemente su influencia no llegó hasta los sectores donde hubiera podido detenerse la vandálica destrucción como acaeció en algunos de nuestros centros artesanales.

El arte popular menospreciado hasta entonces, se convirtió en el tema de moda, se abrieron nuevos y remunerativos mercados y se tornó en elemento útil y decorativo para las clases de alto nivel económico" (Iregui de Holguín; 1972: III).

Para entender esta intervención en su complejidad es necesario contextualizar un par de asuntos. Durante la década del sesenta varios economistas, sobre todo estadounidenses, desarrollaron estudios de diagnóstico y proyección para fortalecer los procesos de industrialización en Colombia. Muchos coincidieron en que el desarrollo económico del país tendría buenas posibilidades en el momento en el que la manufactura, que incluía la artesanía, lograra modernizarse y convertirse en industria. Como advirtió García Cancini (1982) en referencia al caso mexicano, lo que estaba en juego era la eliminación de un rezago del pasado que impedía el desarrollo económico de los países subdesarrollados. La apuesta, entonces, era modernizar un sector productivo para mejorar las condiciones de desarrollo. Hasta allí el trabajo de los estadounidenses no representaba ninguna amenaza.

Sin embargo, apenas los estadounidenses desarrollaron sus acciones con el pueblo de la nación, generaron una reacción en los campesinos, pues estaban interviniendo algunas de sus expresiones culturales con el propósito de mejorar las posibilidades de comercialización de sus productos en el extranjero, y ya que el mercado nacional no estaba interesado en ellos. La amenaza causada por las intervenciones era in-

minente: estaban propiciando una vandálica destrucción. Así las cosas, el Estado se vio obligado a actuar, y ya no solo en el fortalecimiento y mejoramiento del sector productivo sino también en la conservación de las tradiciones nacionales.

Para la década del setenta, tal como contó Cecilia Iregui de Holguín, la producción artesanal, además de ser parte de la manufactura, se volvió una forma de expresión del pueblo, razón por la que el trabajo de los voluntarios de los Cuerpos de Paz fue rechazado. Es necesario hacer otra precisión. Como legado del pensamiento colonial ilustrado, los indígenas no hacían parte del pueblo de la nación pensado como mestizo. De hecho, los objetos elaborados por los indígenas no eran una manifestación artesanal sino "material etnológico" o "arte primitivo" destinado a los museos.

La intervención de Iregui de Holguín deja clara, también, la tensión entre mejorar y conservar las artesanías. Las conclusiones de ese primer seminario evidenciaron que, en términos de diseño, había necesidad de "promover al artesano hacia nuevos diseños" y, a la vez, "conservar y respetar los diseños tradicionales". Esta paradoja se ha mantenido en Artesanías de Colombia durante los últimos cuarenta años, y se expresa en un mejoramiento de los productos a través del diseño para incrementar las posibilidades de su consumo y, al mismo tiempo, en procurar conservar y fortalecer las tradiciones de los artesanos.

Estas consideraciones ponen de manifiesto que entre el segundo y tercer cuarto del siglo XX en Colombia, como en otros países de la región, la mirada estatal a la producción artesanal antes que el despertar a una somnolencia centenaria fue la conformación de un nuevo campo productivo y cultural que, en buena medida, respondió a unas directrices políticas y económicas de orden internacional.

Descubrir al artesano

Este Primer Seminario de Diseño Artesanal dejó como directriz de trabajo en Artesanías de Colombia una paradoja. Sin embargo, el mayor problema no estaba centrado en tomar una postura, asunto que colmó buena parte de las discusiones políticas, económicas y culturales sobre lo artesanal hasta finales de la década del ochenta. Por el contrario, el mayor problema radicó en no tener certezas sobre quiénes eran y dónde estaban los artesanos a los que, como parte del Estado, debía ofrecer la paradoja.

En un evento en el que Artesanías de Colombia celebraba la constitución de la primera asociación regional de artesanos que, se pensaba engrosaría la Federación Nacional de Artesanos, Graciela Samper de Bermúdez, la primera gerente general de la empresa, dejó consignado ese reto:

‘Artesanías de Colombia’ se orienta actualmente a descubrir, dignificar y organizar al artesano colombiano, con el fin de crear una base humana de calidades superiores, capaz de producir una artesanía que sin perder ni deformar sus raíces nacionales, esté a la altura de las necesidades contemporáneas tanto en el aspecto utilitario como en el aspecto estético. Para ello es necesario localizar al artesano donde éste, así sea en el más recóndito lugar y llevarle una asistencia integral que debe comprender materia prima, crédito, asesoría en diseño, control de calidad, superación cultural, profesional y técnica, educación y hasta servicios públicos” (1972: sp).

A pesar de los esfuerzos realizados durante su administración, tres razones impidieron avanzar en el reto. La primera, tácita en la expresión “recóndito lugar”, da cuenta de un momento en el que, si bien hay un territorio nacional delimitado, este no es totalmente accesible o transitable, lo que dificultó la presencia institucional del Estado, y por ende, la de Artesanías de Colombia. La segunda fue consecuencia de la anterior, porque llegar a “descubrir” a los artesanos en esos “recónditos lugares” resultaba muy costoso para una entidad que apenas si solventaba sus gastos de operación en Bogotá. La tercera se deriva de lo que hasta la década del noventa se conoció como los “territorios nacionales”,

una figura político administrativa heredada del siglo XIX en la que los estados federados, luego departamentos, entregaban al central los territorios considerados baldíos o poblados por indígenas, que en términos civilizatorios, y gracias al pensamiento colonial, resultaban poco interesantes para el Estado.

Es decir, que el trabajo de descubrir y organizar al artesano, y omito por el momento la dignificación, no se resolvía simplemente yendo a buscar a los guardianes de la tradición –los campesinos– sino que ameritaba todo un cambio en la forma como el Estado administraba el territorio y sus poblaciones. Esa labor desbordaba las posibilidades de Artesanías de Colombia. Esto explica porque solo hasta mediados de la década del noventa, cuando muchos de estos problemas se resolvieron como consecuencia de una nueva Constitución Política, la empresa pudo realizar y publicar el censo económico del sector artesanal.

A pesar de estas dificultades, entre 1977 y 1987, Artesanías de Colombia, en la figura de las gerentes Graciela Samper de Bermúdez y María Cristina Palau, buscó la forma de identificar, describir y clasificar la producción artesanal en Colombia. Al final de la década del setenta, y atendiendo a las directrices emitidas por organismos multilaterales como la Organización Internacional del Trabajo (OIT) (cf. 1970), se buscó la forma de definir y clasificar la artesanía colombiana. Se realizaron tres seminarios en ciudades distintas. Los artesanos fueron convocados para que brindaran sus aportes. Esto era más fácil a que la empresa llegara a los lugares de producción.

Durante el gobierno del presidente Betancur, que se apostó por la profesionalización de la mano de obra y la inclusión de los indígenas como una de las poblaciones que debían ser atendidas por el Estado, esos seminarios dieron como fruto la Ley 36 de 1984, que definió oficialmente la profesión del artesano y estableció una clasificación jerarquiza-

da del ejercicio productivo en maestro artesano, instructor, oficial o aprendiz. Para ello se tomaron como referencia los conocimientos y habilidades que los productores debían demostrar ante Artesanías de Colombia y el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). Con esta misma ley se declaró el 19 de marzo como día nacional del artesano.

Tres años después, resultado de otro encuentro nacional de artesanos, se firmó el Decreto 258 que reglamentó la ley. Allí aparece una clasificación de la producción artesanal en Colombia que atiende a criterios étnicos, raciales y territoriales y que, aunado a la diferenciación profesional, reconoce la existencia de artesanía tradicional popular, la artesanía indígena y la artesanía contemporánea. La tradicional popular fue definida como:

Es la producción de objetos artesanales resultantes de la fusión de las culturas americanas, africanas y europeas, elaborada por el pueblo en forma anónima con predominio completo del material y los elementos propios de la región, transmitida de generación en generación. Esta constituye expresión fundamental de la cultura popular e identificación de una comunidad determinada (Artículo 6).

La indígena, por su lado:

aquella en que el aborigen utilizando sus propios medios transforma, dentro de sus tradiciones, en objetos de arte y funcionalidad los elementos del medio ambiente en que vive para así satisfacer necesidades materiales y espirituales, conservando sus propios rasgos históricos y culturales" (Artículo 5) y, la Contemporánea como: "producción de objetos artesanales con rasgos nacionales que incorpora elementos de otras culturas y cuya característica es la transición orientada a la aplicación de aquéllos de tendencia universal en la realización estética, incluida la tecnología moderna" (Artículo 8).

Finalmente, casi diez años después, durante la administración de Cecilia Duque Duque, y derivado de los procesos iniciados durante la década del ochenta para la consolidación del Censo Económico Nacional, Artesanías de Colombia reconoce un listado de 49 oficios como artesanales (Cf. Herrera; 1996).

Vale la pena resaltar que estas apuestas legislativas y reglamentarias buscaron depurar los efectos de la implementación de las políticas de generación y aumento del empleo iniciadas a principios de la década del setenta. Gracias al bajo costo que suponía la creación de un puesto de trabajo en este sector productivo, distintas entidades de orden público y privado, y en el ámbito nacional, departamental y municipal, empezaron a formar mano de obra para la producción artesanal.

Como consecuencia, el mercado nacional se saturó de productos de distintas calidades que, comercialmente dispuestos como artesanías, empezaron a minar las posibilidades de mayores ingresos para todos aquellos que se reconocían, enunciaban o habían sido titulados como artesanos. La estrategia para conjurar estos efectos fue la dignificación que había sido dejada de lado.

Dignidad desde la comercialización

En 1984 María Cristina Palau ingresó como gerente general de Artesanías de Colombia. Inmediatamente notó que muchos escenarios de capacitación para la producción artesanal se habían constituido en espacios formativos para desempleados:

Movidos por un sentido, equivocado a veces, de colaboración a la comunidad se dedican a enseñar [a hacer] "Manualidades" que no obedecen a la tradición de la población que la[s] recibe, ni a la apropiada utilización de los recursos naturales que la circundan [...].

[Para resolver esto] realizamos [...] el Primer Simposio de la Creatividad en el Sector Artesanal, el cual fue considerado como el punto de partida de este programa [Escuela Nacional de Capacitación de Instructores]. Este simposio fue un llamado a las Entidades Públicas y Privadas las cuales generalmente, con actitud paternalista se dedican a la capacitación desordenada en la artesanía para

trabajar conjuntamente con la Empresa evitando ‘Capacitar para formar desempleados’.

Los llamados Mercados o Ferias Artesanales, están llenos de las ‘buenas intenciones’ de estas entidades. Estamos seguros que si ese desarrolla correctamente esta idea de la capacitación de instructores, a nivel nacional, evitaremos la deformación de nuestra artesanía y el que el artesano produzca y no venda” (1985: 14)

Esta estrategia, concentrada en Bogotá, donde Artesanías de Colombia S. A. ha estado domiciliada sus 48 años de existencia, buscó consolidar la idea de artesanía consignada en la ley y el decreto, es decir:

una actividad creativa y permanente de producción de objetos, realizada con predominio manual y auxiliada en algunos casos con maquinarias simples obteniendo un resultado final individualizado, determinado por los patrones culturales, el medio ambiente y su desarrollo histórico” (Artículo 2, Decreto).

Ahora bien, si el trabajo en Bogotá apuntaba a cualificar a los instructores para que tuvieran un efecto deseado sobre la producción, en algunos otros municipios del país la estrategia se complementó con dirección a la comercialización. Esto último se amparó en una directriz trazada por el Plan Nacional de Desarrollo que buscaba la descentralización de los servicios del Estado. Es en ese marco que la comercialización se posiciona como estrategia para dignificar el trabajo de los artesanos. Así, para contrarrestar el problema de la proliferación de mercados artesanales, y la consecuente disminución de ingresos por pocas ventas, se buscó “darle al artesano un lugar digno donde exponer su trabajo, en Medellín, Bogotá y Cali inicialmente, a través de construcción de parques o mercados permanentes” (Artesanías de Colombia S.A; 1985: 41).

Esta no fue la primera estrategia diseñada para descentralizar el trabajo de Artesanías de Colombia. Desde la década del setenta, sobre la línea de atención integral fijada por Graciela Samper de Bermúdez (materia prima, crédito, asesoría en diseño, control de calidad, superación cultural, profesional y técnica y educación), Artesanías de Colombia

constituyó centros artesanales en la mayoría de los sitios en los que habían trabajado los Cuerpos de Paz, es decir: Sandoná y Pasto (Nariño), Pitalito (Huila), La Chamba (Tolima), Ráquira (Boyacá), San Jacinto (Bolívar) y Bogotá (Artesanías de Colombia S.A.; 1981: 20). Esta estrategia de descentralización, trazada por Samper de Bermúdez, sería retomada por Palau para empezar a posicionar el trabajo de asesorías en diseño y desarrollar productos en los Centros de Desarrollo Artesanal.

Sin embargo, la estrategia de descentralización cobró renovado énfasis en la administración de Cecilia Duque Duque, con la creación y puesta en marcha de los laboratorios de diseño que retomaban las experiencias anteriores e introducían nuevos actores (entes territoriales y sector privado empresarial). Los laboratorios de diseño se crearon con la misión original y específica de poner a interactuar los conocimientos de artesanos y diseñadores en aras de enriquecer, por una lado, el saber hacer indígena, afrocolombiano, campesino y rom, y, por otro, los conocimientos académicos de diseñadores. La idea era convertir los resultados de esta dinámica cognitiva en motor de desarrollo del sector artesanal, mediante la descentralización y ampliación de la cobertura de los servicios de la empresa en departamentos como Quindío, Nariño, Caldas, Risaralda, Putumayo, Bolívar y Cundinamarca, y a través de los laboratorios de Armenia, Pasto, Manizales, Pereira, Sibundoy, Cartagena y Bogotá, que fueron contribuyendo al desarrollo integral de la cadena de valor del sector, brindando asesorías y capacitaciones orientadas a convertir las diferencias comparativas de la producción artesanal de nuestro país en ventajas competitivas para el mercado a nivel local, nacional e internacional.

Los laboratorios se han vuelto espacios de concertación público-privado e instrumentos de articulación entre entidades del nivel regional y nacional, y de organismos de cooperación involucrados en proyectos de desarrollo local. La actual administración ha retomado y está potenciando esos proyectos de

manera que, en un futuro cercano, se pueda contar con una cobertura mayor. La gerente Palau consiguió, retomando el asunto de los mercados como estrategia para dignificar la labor artesanal y, a la vez, diferenciarla de las manualidades, que en Cali la administración municipal construya el parque artesanal de Santa Cruz de la Loma.

En Bogotá, durante la gerencia de Cecilia Duque Duque, se construyó y se puso en funcionamiento la insigne plaza de los Artesanos, donde, como lo planteó ella misma, se quiso “proveer al sector de un lugar digno y al nivel de sus necesidades de promoción y progreso. Se trata de una estrategia que pretende la institucionalización y reactivación permanente de los artesanos” (1992: 49). La dignificación mediante la comercialización tiene para Artesanías de Colombia el punto más alto en la feria anual de exhibición y venta de productos artesanales, Expoartesanías, la vitrina artesanal más grande de esta parte del continente (que en diciembre de este año cumple 21 años de existencia).

En esta línea de la dignificación desde la comercialización no puedo pasar por alto la incidencia que ha tenido el diseño industrial, el diseño gráfico y el diseño de modas. Sin estas disciplinas difícilmente se habrían podido desarrollar las líneas de productos que conformaron las colecciones anuales, entre el 2002 y el 2006, de casa colombiana, estrategia que buscó posicionar en el nicho del interiorismo la producción artesanal con valor agregado desde el diseño, y que solo se dispone para el mercado en el marco de Expoartesanías. Estas ramas del diseño permitieron pues insertar la producción artesanal en la industria de la moda. Los resultados más visibles son: la pasarela identidad Colombia, que tuvo lugar en Milán (Italia) durante el 2004, y el desfile en traje artesanal, que se viene desarrollando desde el 2008 en el Concurso Nacional de Belleza gracias a las gestiones adelantadas por Paola Andrea Muñoz, entonces gerente de la empresa. En la misma línea está la invitación que la actual administración le hizo a los diseñadores de modas más reconocidos, dentro y fuera del país, para que interpretaran las mantas wayúu y desarrollaran una exhibición comercial de alto impacto en el marco de la Cumbre de las Américas, llevada a cabo en Cartagena en abril de este año.

En este punto de mi exposición cabe la pregunta por la relación entre el sombrero vueltiao y la historia de Artesanías de Colombia que he construido. Como lo anuncie en un principio, la votación on line y la sanción legislativa que ubicaron al sombrero vueltiao como símbolo cultural de la nación tiene unos antecedentes o unas condiciones que, aunque desbordan la labor misional de Artesanías de Colombia –como el caso del vallenato–, dan cuenta de buena parte del trabajo que esta entidad ha hecho a lo largo de 48 años, labor que ha estado centrada en el posicionamiento de la producción artesanal como una alternativa económica –en términos de mayor empleo y mayores ingresos– para la que ha tenido que descubrir y formar a los artesanos. Además de los productos artesanales, como manifestaciones culturales de la nación apreciados, consumidos o apropiados por consumidores, la entidad también ha contribuido a formar desde sus programas de divulgación y comercialización ese mercado. En este orden de ideas, el sombrero vueltiao es solo el ejemplo más visible, aunque quizá no el más exitoso, desde el que se puede mirar el trabajo que el Estado colombiano, en la figura de Artesanías de Colombia, ha hecho para promocionar y fortalecer la producción artesanal.

Que el sombrero vueltiao no sea el caso más exitoso tiene asidero en lo que ahora se constituye en un reto. El sombrero vueltiao ha sido objeto de varias prácticas de consumo. Este objeto ha pasado de un consumo práctico y restringido a los campesinos de los departamentos de Córdoba y Sucre, con una comercialización voluminosa y de bajo costo, a un consumo suntuoso y festivo desplegado por personas en contextos urbanos cuya comercialización es restringida y sus costos aumentados por las estrategias de branding. Si bien, este posicionamiento en el mercado ha permitido la diversificación de productos utilizando la misma materia prima, dando lugar a bolsos, tapetes, cojines, etc.; también ha significado que el sombrero, o la trenza con la que es hecha, desaparezcan como producción artesanal y se conviertan en simple

evocación: sombreros en cartón sobre los que se imprime la imagen del vultio para promocionar una marca de cerveza o, la referencia de un balón de fútbol con que se alude a uno de los lugares donde se produce el sombrero y sobre el que se imprime la trenza. Estos son apenas dos ejemplos de lo que ahora Artesanías de Colombia quiere conjurar desde las estrategias de protección a la propiedad industrial e intelectual con miras a que la producción artesanal no desaparezca o se desestime.

Otro reto se deriva. El hecho que el sombrero, y las trenzas con las que es hecho, se tornen en simple evocación, es un indicador de la abstracción que el producto logra de quienes lo hacen y de las formas cómo lo hacen. De ahí que Artesanías de Colombia enfrente nuevamente el reto de reposicionar los oficios dentro de lo artesanal. La presente administración de Artesanías de Colombia, se enfrenta a desafíos derivados de la necesidad de ampliar la cobertura, la oportunidad y pertinencia de la prestación de servicios para la población artesana del país.

La meta es generalizar los laboratorios de diseño en los territorios (departamentos) que presentan claras vocaciones artesanales en asocio con los entes territoriales respectivos, el sector privado empresarial y la academia. Una progresiva formalización de los artesanos, que de acceso a los servicios de seguridad social (salud y pensiones), se constituye en agenda de nuestra empresa, sintonizada con la política pública nacional, formulada para las unidades económicas de pequeña escala.

Recientemente (en octubre de este año) se radicó en el congreso de la República una iniciativa legislativa de proyecto de ley, que retoma y actualiza la legislación anterior sobre el sector artesanal y propone la creación de nuevos instrumentos, como la creación de un fondo de cofinanciación de programas y proyectos para el apoyo y desarrollo de la actividad artesanal en Colombia. Si la iniciativa logra convertirse en ley de la república estimularía la participación de otros actores regionales, la canalización de nuevos recursos del gobierno central y de otras fuentes, e incrementaría la cobertura y la pertinencia de las acciones a favor de los artesanos colombianos.

Referencias

- Artesanías de Colombia S.A. (1981). Informe de labores 1980. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Artesanías de Colombia S.A. (1985). Informe de labores 1984. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Duque Duque, C. (1992). Una estrategia de desarrollo, (1), 5-9.
- García Canclini, N. (1982). Las culturas populares en el capitalismo. México, D.F.: Editorial Nueva Imagen.
- Herrera, N. (1992). Artesanía y organización social de su producción: estructura de su organización gremial. Bogotá: Artesanías de Colombia, CENDAR.
- Herrera, N. (1996). Listado general de oficios artesanales. Bogotá: Artesanías de Colombia - Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA).
- Iregui de Holguín, C. (1972). Primer Seminario sobre Diseño Artesanal (p. I - VII). Presentado en Artesanía Tradicional, Bogotá: Artesanías de Colombia - Asociación Colombiana de Promoción Artesanal.
- Lauer, M. (1989). La producción artesanal en América Latina. Lima: Mosca Azul Editores.
- Malo González, C. (1982). Cultura popular y «otras culturas». Artesanías de América: revista del CIDAP, 14, 3 - 21.
- Organización Internacional del Trabajo. (1970). Hacia el pleno empleo: un programa para Colombia. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, Divulgación Económica y Social.
- Piñeros Corpas, J., Jiménez de Muñoz, E., Iregui de Holguín, C., & Corporación Ballet de Colombia. (1972). Trajes regionales de Colombia. Bogotá: [Lithografía Arco].
- Samper de Bermúdez, G. (1972). Palabras de la Gerente de Artesanías de Colombia S.A. Doña Graciela Samper de Bermúdez. Los artesanos en el Colón. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.
- Sennett, R., & Galmarini, M. A. (2009). El Artesano. Barcelona: Anagrama.
- Turok, M. (1988). Cómo acercarse a la artesanía. México, D.F.: Plaza y Valdés Editores.

PARTICIPA EN ARTÍFICES

EVALUACIÓN

Todo el material presentado será remitido al editor invitado, quien entregará los textos al Comité Editorial para que evalúe los artículos que serán susceptibles de ingresar en la edición. Conforme lleguen los artículos se remitirán las cartas de recepción con la que se indica la inclusión dentro del proceso de evaluación.

Normas para la presentación de artículos

Los artículos deben ser enviados antes de la fecha límite de cada edición e indicando en el cuerpo del mensaje:

- a) Perfil del autor o autores
- b) Filiación institucional
- c) Títulos profesionales (si es del caso)
- d) Publicaciones recientes (con editorial y año)
- e) Grupo de investigación (si aplica)
- f) Datos de contacto

Artículos

Es necesaria una introducción o abstract en la que se relacione problema, metodología y fuentes, en castellano e inglés. La extensión de éste no debe ser superior a 120 palabras.

Es necesario relacionar cinco palabras claves.

Los documentos deberán enviarse en formato carta (letter), márgenes de 2,5 centímetros en cada lado de la hoja, fuente "Times New Roman" de 12 puntos e interlineado doble. Los pies de páginas deben ir en interlineado sencillo en la misma fuente y a 11 puntos.

Cada documento deberá tener como mínimo diez y como máximo quince cuartillas, incluyendo: tablas, figuras, imágenes, lista de referencias y posibles anexos.

Criterios de citación y sistema de referencias, abajo.

Ponencias

Las ponencias deberán acogerse a los criterios de citación y sistema de referencia generales de la revista. No pueden superar el límite de cuartillas para los artículos.

Reseñas

Deben ceñirse a los criterios ya establecidos; no pueden ser superiores a diez cuartillas.

Material gráfico

Todo el material gráfico (mapas, figuras, ilustraciones, gráficas y fotografías) debe indicarse en el texto de modo directo o entre paréntesis. Debe estar numerado consecutivamente (figura 1, mapa 1, cuadro 1, etc.) e incluir la fuente y el título.

Las imágenes deben enviarse incluidas en el texto y en formato de JPG, BMP, TIF, GIF o abierto en Corel Draw (CD), DWG, DFX (AutoCAD) con resolución de 300 ppi. En caso de ser necesaria alguna autorización para la publicación del material, esta corre por cuenta de quien escribe el artículo.

Títulos y subtítulos

TITULO
Primer Subtítulo
Primer apartado del subtítulo

Criterios de citación

Cualquier malentendido o negligencia en el uso de palabras e ideas de otro autor se considera plagio. Por ello, el equipo editorial de Artífices presenta una serie de ejemplos de cómo debe citarse en la publicación.

- Modelo de citación autor fecha: luego de una cita, bien sea textual o parafraseada, se debe abrir un paréntesis en el que vaya el apellido del autor, el año de la publicación y las páginas exactas en donde se encuentra el fragmento extraído. Ejemplo: (Trouillot 2011: 82-83)

- Citas textuales: son un extracto de algunas líneas de un texto anteriormente existente, al comenzar la cita deben abrirse comillas y al terminar deben cerrarse, para luego finalizar con el modelo autor fecha.

Siempre que el texto citado exceda las cinco líneas, éste debe ir separado del párrafo, con un puntaje menor de fuente que el resto del cuerpo de texto e interlineado sencillo, sin comillas, con sangría a lado y lado y de igual modo se cierra con el modelo autor fecha.

- Parafraseo: se trata de otra forma de usar textos e ideas anteriores sin necesidad de emplear comillas, puesto que no se está extrayendo un fragmento específico sino uno o varios argumentos. Por ello, en el punto exacto donde termina la implementación de ideas ajenas se debe poner el autor y la fecha, dando fe de que no son ideas propias de quien escribe el nuevo documento.

- Uso de la nota a pie de página: por lo general se utiliza para incluir aclaraciones breves que enriquezcan y soporten la argumentación, pero también pueden usarse para citar cierto tipo de documentos, como por ejemplo entrevistas, fuentes primarias de archivo y referencias tomadas de páginas web. En castellano, el llamado a la nota al pie debe ir después del punto seguido o final, sin embargo también puede usarse en cualquier parte del párrafo.

- Alteración parcial de una cita textual: en ciertos casos suelen eliminarse palabras de un fragmento extraído de otro texto, en tal caso deben emplearse corchetes con puntos suspensivos dentro: [...]. Siempre que se le agreguen palabras a una cita, éstas deben ir entre corchetes [----]. También, en algunas ocasiones sucede que la misma cita lleva una o más palabras en bastardilla (cursiva o itálica) por lo que luego de poner el autor y el año debe incluirse la frase "énfasis en el original", de lo contrario se estará dando por entendido que fue el nuevo autor quien incluyó dicha dife-



CRITERIOS DE PARTICIPACIÓN

renciación.

Sistema de referencias

A continuación se muestran unos ejemplos de cómo deben aparecer las referencias bibliográficas y fuentes primarias.

• **Si es libro:**

Apellido, Nombre. Año de publicación. Título del libro. Ciudad de su publicación: nombre de la editorial que publicó el libro.

Flórez, Matilda. 1990. Los cambios del adolescente. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

• **Si es capítulo de libro:**

Apellido, Nombre. Año de publicación. "Título del capítulo". En: Nombre y apellido del editor del libro (ed.), Título del libro. pp. Número de página donde comienza- Número de página donde termina. Ciudad de su publicación: nombre de la editorial que publicó el libro.

Flórez, Matilda. 1990. "Los cambios del adolescente". En: Ramón Castro (ed.), El adolescente. Pp. 34-72. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

• **Si es artículo de revista:**

Apellido, Nombre. Año de publicación. "Título del artículo". Nombre de la revista. (Número de la revista): Número de página donde comienza-Número de página donde termina.

Flórez, Matilda. 1990. Los cambios del adolescente. Revista colombiana de psicología (43): 34-72.

• **Si es una tesis:**

Apellido, Nombre. Año de entrega. "Título de la tesis". Tesis (si es de maestría) o trabajo de grado (si es de pregrado), programa al que se le entregó la tesis. Nombre de la universidad. Ciudad.

Flórez, Matilda. 1990. "Los cambios del adolescente". Trabajo de grado. Departamento de Psicología. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

• **Si es un informe**

Apellido, Nombre. Año de entrega. "Título del informe". Informe para nombre de la institución (programa, proyecto o entidad) a la que se entregó el informe. Ciudad.

Flórez, Matilda. 1990. "Los cambios del adolescente". Informe al Instituto de Bienestar Familiar. Bogotá.

En caso de que se haga referencia a una fuente primaria, se introduce una nota al pie de página, siguiendo los siguientes criterios:

• **Si es una entrevista**

Nombre o seudónimo del entrevistado, lugar y fecha de realización de la entrevista.

• **Si es un artículo de un periódico o una revista no académica sin autor**

Título del artículo, nombre del periódico o revista. Año, día y página de la publicación del artículo.

• **Si es tomado de una página en internet**

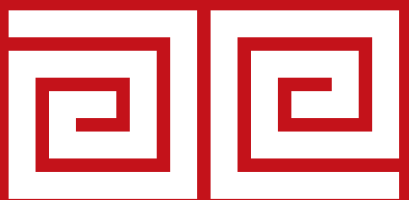
Título del artículo (si lo tiene). Dirección electrónica. Entre paréntesis colocar fecha de acceso (día/mes/año).

Artesanías de Colombia S.A.
convoca a artesanos, docentes,
investigadores, estudiantes
y demás actores vinculados
o interesados en la actividad
artesanal a publicar artículos,
reseñas o ponencias para el
**segundo número de la Revista
Artífices, que tendrá una
temática libre**



**LA CONVOCATORIA ES VÁLIDA DESDE EL 20 DE
ENERO HASTA EL 28 DE MARZO DE 2014 A
LAS 11:59 P.M. LOS DOCUMENTOS DEBEN SER
ENVIADOS AL CORREO:
DRAMIREZ@ARTESANIASDECOLOMBIA.COM.CO**

Daniel Ramírez
Especialista de Proyecto
Oficina Asesora de Planeación e Información
dramirez@artesaniasdecolombia.com.co
(+57 1) 286 1766



**artesanías
de colombia**