



**COLOMBIA ARTESANAL**

**Disputas por una colombianidad desde la producción artesanal**

Requisito parcial para optar al título de Magister en Estudios Culturales

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
2011**

**DANIEL RAMÍREZ**

**EDUARDO RESTREPO**  
Director

Yo, Daniel Sebastián Ramírez Pérez, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Daniel Sebastián Ramírez Pérez', written in a cursive style.

Daniel Sebastián Ramírez Pérez

24 de mayo de 2011

## **Agradecimientos**

El trabajo investigación, como obstinación, no lo logra uno sólo; siempre se debe tener a alguien que esté allí para alentar, divergir, digerir y decepcionar. Es así, como debo agradecer a 'Verny' por la paciencia respecto de y el auspicio de un proyecto biográfico del que muchos padres se aterrían; a Eduardo Restrepo, por el apoyo y las sugerencias sobre la tesis, pero también por mostrarme que a pesar de la maestría, el proyecto de los estudios culturales importa e importa políticamente. Igualmente debo agradecer los comentarios, siempre tardíamente entendidos, de Axel Roja, Mariana Saavedra, Julio Arias y Sonia Serna y de forma más amplia, pero no menos importante, a los participantes del proyecto de Identidades regionales en los márgenes de la nación por los espacios y valiosos aportes en la discusión.

A Gladys Salazar de Artesanías de Colombia S.A., por el apoyo en el centro de documentación y por el entusiasmo respecto de una investigación que no se redujera al diseño. A Colciencias por el apoyo económico para un año de trabajo; a Corferias, Artesanías de Colombia, Farex y Origen Colombia por el apoyo logístico en las ferias. A los artesanos y artesanas con los que converse.

Finalmente, pero no menos importante, a Juana; por soportar tres años de conversaciones monotemáticas y por los desplantes suscitados cuando la obstinación me absorbía.

## Tabla de contenidos

<b>Introducción</b>	.....	<b>i</b>
<b>La Historia de la producción artesanal</b>	.....	<b>1</b>
Precauciones	.....	2
La artesanía y la prehispanidad	.....	7
Los gremios decimonónicos y la actualización de la historia artesanal	.....	25
<b>Producción de la producción artesanal</b>	.....	<b>35</b>
Sin mesianismo no hay artesanía	.....	35
Popularización de la artesanía: nacionalización	.....	48
Popularización de la artesanía: masificación	.....	56
“la verdad artesanal”	.....	65
“Mercancías con identidad”	.....	83
<b>Los escenarios de la articulación: Colombia artesanal</b>	.....	<b>90</b>
El “país hecho a mano”	.....	91
“Sólo a un colombiano se le ocurre”	.....	107
“Eres Colombia, estés donde estés”	.....	112
<b>Consideraciones finales</b>	.....	<b>117</b>
Neonativismo corporativo	.....	117
Producción de la distinción	.....	121
<b>Referencias bibliográficas</b>		
<b>Anexos</b>		
Imágenes		
Tabla		
Mapas		

## Introducción

Las artesanías en Colombia, por mucho tiempo, estuvieron relegadas en el inventario de objetos de la nación, incluso hubo un tiempo en el que ni siquiera fueron tenidas en cuenta como objetos dignos de tal consideración; devaluados los productos, menospreciados los oficios y rezagados los productores —en el marco de la producción industrial y artística— resultaba, hasta hace muy poco, imposible pensarles como soportes para la narración de la nación. Una cuestión que hoy podría parecer extraña toda vez que la cotidianidad nacional ha empezado a cargarse, desde el ámbito estatal y empresarial, con eventos en los que se nos recuerda que, como colombianos, debemos reconocernos en una producción artesanal que tiene sus raíces en un remoto pasado prehispánico que, no obstante, ha sido actualizado desde las capacidades laborales y creativas de su pueblo.

Hubo, entonces, un quiebre o, por lo menos, un forma distinta de pensar a la nación y a la producción artesanal. Con la Constitución de 1991 nos hemos acostumbrado a pensar que la nación simplemente se hizo más amplia y que ello permitió dar cabida a sujetos, objetos, historias, lugares, etc. que antes habían estado por fuera o al margen de la narrativa oficial. Desde esta óptica, lo que habría ocurrido en los últimos siete años sería una lógica consecuencia de la apertura de la nación donde, ahora sí, la producción artesanal sería nacional y, entonces, esa exaltación reciente no sería nada distinto de una reconciliación lógica con un rasgo del que nos habíamos olvidado. Sin embargo, otra forma de pensar la cuestión es atendiendo y entendiendo la especificidad y densidad del cambio, una cuestión que supone hacer objetos extraños a la nación y a la producción artesanal y sobre todo a su relación; este ejercicio posibilita ver que el cambio constitucional es un cambio en la nación en sí misma —no sólo en su andamiaje jurídico-político— y, a la vez, que la producción artesanal no es un inmutable y plenamente constituido que entró a engrosar los objetos nacionales. Esta última perspectiva, además, permite entender cómo la inserción de la producción artesanal en el inventario de lo que pesa y cuenta como colombiano no inicia con la Constitución del 91; pero tampoco en los albores de la historia.

Ahora bien, si la realidad es una construcción social e históricamente determinada —como se desprende de la última postura—, el cambio al que aludo no es simplemente una transformación en la forma cómo se consideraban la nación y la producción artesanal; más bien es una forma distinta de producir cada uno de estos *artefactos*. Aquí, entonces, ya no se trata de analizar variaciones en las formas como se perciben o se imaginan estas constantes históricas; el asunto, más bien, es de poder entender la arbitraria, azarosa y violenta especificidad de lo nacional en la producción artesanal y de lo artesanal en la nación. Se trata, entonces, de analizar una relación que emerge de una no relación, de asir una articulación.

En este sentido, el primer y principal asunto de esta tesis, es el rastreo de la emergencia de uno de los “*regímenes de colombianidad*” (Castro-Gómez y Restrepo 2008) desde el que en la primera década del siglo XXI se nos ha empezado a reclamar y producir como colombianos. Recordando que como régimen, *Colombia artesanal* es un arreglo inestable de relaciones de fuerza —entre muchos posibles y de existencia simultánea— desde donde se determina y rige lo que pesa y cuenta como colombiano; quizá, como régimen, no sea el más importante, pero sí es uno desde el que la identidad nacional se ha empezado a consolidar desde las prácticas de consumo que, por su banalidad (Billig 1998), parecieran no desplegar mecanismos de producción de lo nacional, sino simplemente reclamar y reproducir un repertorio existente. El ejemplo más claro de esto se puede encontrar en la proliferación de comercializadoras de productos artesanales —entre las que esta Salvarte, de los hermanos Uribe Moreno— y, entre muchas, las campaña desplegada por la marca de cerveza Club Colombia que inició en abril de 2011.<sup>1</sup>

Pero, el rastreo de ese régimen, supone el desprendimiento, o por lo menos el distanciamiento, de ciertas certezas con las que nos hemos acostumbrado a pensar la nación, la identidad nacional y la producción artesanal. En cuento a la nación; además del llamado que hace Benedict Anderson ([1983] 1993) para entender la nación como un

---

<sup>1</sup> Aunque esta campaña apareció cuando culminaba el proceso de escritura del texto, vale la pena mencionarlo y tenerlo presente porque es una campaña que opera desde el ámbito privado, ubica a las artesanías como objetos susceptibles de ser tenidos en cuenta como parte de la identidad nacional y, entre otras cosas, porque es algo que nos produce orgullo, uno que se está perdiendo y que merece ser rescatado; no en vano, la campaña se denomina *orgullo perdido* (Cf. [www.orgulloperdidoclubcolombia.com](http://www.orgulloperdidoclubcolombia.com)).

artefacto de la modernidad, es decir, como una forma de comunidad que no es connatural a la humanidad ni ha sido constante en la historia; también es necesario entender que esa forma de agregación —y aquí un distanciamiento respecto del *miso* Anderson— no necesariamente está soportada en un sentimiento de fraternidad o camaradería posibilitado por la igualdad que se le supone a los sujetos nacionales el imaginarse en un mismo tiempo y lugar. La nación más bien, como lo han mostrado Bhabha ([1994] 2002), Chatterjee ([2007] 2008) y Alonso ([1994] 2004) entre otros, es una forma de nosotros que requiere tanto de mecanismos para producir homogeneidad en el *quien* nacional, así como de mecanismos que generen diferencias en términos de desigualdades y jerarquías.

En este orden de ideas, la identidad nacional no es una esencia que nos vincula con un territorio, un idioma, una religión, unas personas y unos objetos, etc.; más bien, ésta es una construcción, y por tanto el fruto de un arduo trabajo de identificación, selección y posicionamiento de todo ello como algo nacional y, por lo tanto, el reconocimiento y exhibición de ese conjunto como algo que ratifica nuestra pertenencia a la nación depende de una serie de ejercicios de poder que nos ubica frente a ellos y nos llama a reconocerlos como parte de nuestra “estructura de sentimientos” como lo plantea Alonso ([1994] 2004) siguiendo a Raymond Williams.

Si esto es así, entonces la producción artesanal en general, pero la artesanía en particular, no son simples rasgos de una nación que hasta hace poco no se había dado cuenta de su importancia; ese posicionamiento de la producción artesanal como un referente identitario de la nación responde más bien a una forma totalmente distinta de *producción* de esa producción. Esa nueva forma puede observarse en la identificación y clasificación de las personas que pueden —y las que no— identificarse y representarse como artesanos, en los objetos que encarnan y le dan cuerpo a la categoría artesanal —y los que no-, en fin, en todos los espacios, las prácticas, los conocimientos que, entre otros, determinan tanto lo que es artesanal como lo que es posible hacer con ello. Es decir, esa transformación en la producción artesanal puede observarse en lo que las delimitaciones, en términos de lo que puede hacerse y decirse en nombre y con las artesanías, dejan por fuera.

Así, lo que por mucho tiempo fue —y con lo que la nueva *producción* entra en disputa— claramente identificable como artesanía, empieza a quedar por fuera de lo que se supone sea esto; quedando, entonces, dentro de categorías que el saber experto y el sentido común ha posicionado como jerárquicamente inferiores. Lo que ha ocurrido con las manualidades es muy esclarecedor en este sentido.

A principios de la segunda mitad del siglo XX estaba claro que el arte era una práctica y una expresión que encarnaba un exquisito gusto estético que, además, empezaba a dar paso a la experimentación con miras a una transformación del canon (Cf. Giraldo 2007); no había pie, entonces, para confundir el arte con las manualidades, que eran elaboraciones manuales con algún valor estético —juzgado desde el arte— realizadas por profesionales en áreas con alguna formación artística como los arquitectos o, al menos, por personas que acababan de llegar del exterior y traían en sus manos la vanguardia artística del mundo con la que hacían objetos decorativos. Sin embargo, no resultaba igualmente sencillo diferenciar estos objetos de aquellos que los campesinos elaboraban de forma anónima, que también eran producidos manualmente y que se denominaban artesanías. Una sugerente solución a este dilema derivó de la aplicación de la misma lógica clasificatoria entre lo alto y lo bajo de la estética, y que puso a las manualidades en el mismo registro de las artesanías —porque eran elaboraciones de colombianos— pero que se diferenciaba de las del pueblo, porque éstas las hacían personas cultas, es decir, que eran “artesanías cultas” (Cf. Mora de Jaramillo [1968] 1969).

Sin embargo, ante la posibilidad de la corrupción de estas expresiones estéticas del pueblo —solamente campesinos— proveniente de su inserción en el mercado como bienes de consumo, rápidamente se convirtieron en objetos susceptibles de un conocimiento experto que debía procurar conservarlas o potenciarlas económicamente sin atentar contra lo que se suponía las hacía populares —la tradición—; con este proceso las artesanías empezaron a diferenciarse de las manualidades que, entonces, fueron vistas como una importación o por lo menos como una expresión no propia de la nación. El proceso es mucho más largo y lo describo con mayor detalle en el segundo capítulo, pero lo que sí es cierto es que con la construcción de la producción artesanal como un objeto susceptible de conocimiento e



intervención experta, las manualidades pasan a ser apenas una ocupación para cubrir el tiempo libre de poblaciones que difícilmente pueden encarnar al *quien* de la nación: adultos mayores, presos, amas de casa, niños, etc.

Lo que quiero poner de manifiesto es que a pesar que el término artesanía nos permita movernos hasta el inicio de la historia, como suele hacerse, difícilmente ese término guardará una identidad con aquel que hoy delimita y especifica ciertas cosas que parecían impensables hace algún tiempo; pero la apuesta es mayor, porque justamente la imposibilidad de identidad nos aleja del asunto lingüístico de la connotación, que supone un significante vacío que se llena de formas distintas conforme nos movernos en el tiempo y el espacio, y entonces nos permite ubicarnos en un plano de emergencias, de realidades nuevas que, además, no son sólo lingüísticas porque están ancladas a materialidades tan contundentes como museos, talleres, libros, etc. Es sólo desde esta perspectiva que se hace posible pensar en la producción artesanal como un artefacto que emerge en la segunda mitad del siglo XX y no, como nos hemos acostumbrado a pensar, antes o en la llegada de los españoles a lo que hoy es Colombia. También, aquí es posible entender que su emergencia está anclada a relaciones de fuerzas que desbordan la circunscripción nacional y tiene mucho que deberle al reordenamiento de las relaciones internacionales de poder de la segunda postguerra. El movimiento que hago, además me permite observar que la producción artesanal ha sido encarnada por distintos sujetos a lo largo de estos casi cincuenta años de historia y que a esos sujetos se les ha supuesto uno o varios productos como connaturales: iniciando con los campesinos del altiplano y la cerámica, pasando por los indígenas y *su* “cultura material”, hasta llegar a los indígenas del costa atlántica con los tejidos y la cestería; pero lo importante, de este movimiento es que me permite ver cómo cada uno de esos productores, con sus productos y respectivos consumidores son fruto de configuraciones inestables, y por tanto abiertas a disputa, que desbordan —si es que tal cosa es posible— lo exclusivamente perteneciente a la producción artesanal en términos económicos, políticos, ideológicos y sociales entre otros.

Todo esto es lo que quiero decir cuando planteo que ha habido unas disputas por la construcción de una colombianidad —de un régimen- desde la producción artesanal.

Ahora, lo paradójico es que si bien en los últimos siete años la producción artesanal ha proliferado y los escenarios para el consumo de los productos se han multiplicado, también ha habido una reducción o cerramiento para los objetos, las personas y las prácticas que pueden encarnar lo artesanal en términos de producción, circulación y consumo. Esto es, que a mayor visibilidad de las artesanías dentro del mercado nacional e internacional, también es mayor la vigilancia sobre lo que pesa y cuenta como artesanal.

Esta paradoja, suscita otra con la que se completa el panorama del problema de investigación. A la vez que la producción artesanal se consolida como un referente identitario de la nación y que se nos convoca a reconocer nuestra nacionalidad en el consumo de los productos y sus productores —como espectáculo—, lo que supone una menor solemnidad —respecto de la bandera, el himno, el mapa y el escudo- para la reproducción de la identidad, ha resultado indisociable de la exhibición de capitales económicos —para adquirir los productos— y culturales —para apreciar la diversidad de la que dan cuenta los objetos— que están distribuidos de forma desigual en la sociedad.

Son estas paradojas las que suscitaron la pregunta sobre la forma ¿cómo, desde múltiples disputas, la producción artesanal se articula a la identidad nacional?, una pregunta que ameritaba la resolución de otras dos, ¿cómo surge la producción artesanal en Colombia? y ¿cuál es esa colombianidad a la que lo artesanal se articula? Como decía en un principio, lo que me interesa es la articulación, la construcción de una relación entre dos *objetos* que no tenían relación. Cuando hablo de articulación lo hago partiendo de una construcción discursiva del mundo; una construcción que, como advierte Hall ([1996] 2003), es contingente y por lo tanto modificable. En este sentido cuando me pregunto por la emergencia de la producción artesanal en Colombia, no lo hago para encontrar —como sí lo hace lo que he identificado como el *dominio de lo artesanal* (Ver. primer capítulo) — al primer poblador que, en el territorio actual de la nación, manualmente elaboró un objeto; más bien, lo hago para encontrar las relaciones de fuerza que en un momento determinado producen un recorte sobre las multiplicidades para hacer entrar, en un dominio específico de cosas, a sujetos, prácticas, objetos, etc. Siguiendo a Foucault (1982, 1993b, 1999a y 1999b) lo que hago es una genealogía —una pregunta por la emergencia y no por el

origen— que me permita entender la forma cómo ciertos sujetos, ciertas técnicas, ciertos objetos, empiezan a ser considerados como parte de lo artesanal; es decir, lo que busqué con el trabajo de archivo —documental y visual-, las observaciones en los eventos feriales y las conversaciones con artesanos, público y personal administrativo en esas ferias fue encontrar la emergencia, el despliegue y dispersión de lo que denominé como *dominio de lo artesanal*. Este dominio es una fina relación entre lo que se puede hacer con y lo que se puede decir sobre la producción artesanal en el registro del saber experto y en el del sentido común; relación que ha ubicado los orígenes de esta producción en los albores de la historia de Colombia, que ha puesto como saberes especializados y autorizados a los sociólogos, los economistas, los antropólogos y los diseñadores —donde ellos han sido parte de la consolidación de esa relación—, y que, en los últimos siete años, ha dado pie para la consolidación de un nuevo régimen de colombianidad.

Ese dominio, que se puede ver en sus múltiples especificidades y densidades a la largo de los tres capítulos, fue rescatado entre una serie de borramientos, yuxtaposiciones y arreglos rechinantemente armónicos que ubiqué en cuatro espacios distintos. El primero, de carácter documental, que está constituido por informes, diagnósticos, carpetas de diseño, programas de televisión y documentales de Artesanías de Colombia S.A. y el Museo de Artes y Tradiciones Populares; en este espacio también atendí a las publicaciones institucionales que fueron producidas desde la década del sesenta —momento en el que emerge este dominio— antropólogos, sociólogos y diseñadores. El segundo, por trabajos académicos desarrollados en modalidades de libros, folletos, artículos, tesis y monografías, desde la sociología, la antropología y la historiografía; en donde los autores no tenían relación directa con la Artesanías de Colombia o el Museo de Artes y Tradiciones Populares. El tercero, desde eventos feriales realizados en Bogotá (Feria de las Colonias 2009 y Expoartesanías 2009), Medellín (Expoartesano 2009) y Cartagena (Farex, Origen Colombia y la Feria Cultural y Artesanal del Caribe 2010), en los que atendí a la escenificación de las ferias, tanto como a las dinámicas de compra de los visitantes. En este último espacio realicé algunas entrevistas a artesanos y personal administrativo y, un número ingente de conversaciones con visitantes, que tenían como fin entender la forma cómo se estaba poniendo en circulación y consumiendo esta última forma de *producción* de la producción

artesanal. Un cuarto espacio, lo constituyen las revistas de Avianca (*Apuntes de abordó*, *Apuntes de abordó/Inflight notes*, *El mundo al vuelo/inflight notes*, *El mundo al vuelo y Avianca en revista*) publicadas desde 1969 hasta el 2009 y algunas guías turísticas que se publicaron desde 1936 hasta el 2009; con las que pretendí entender la relación entre artesanías y turismo.

Desde estos espacios busqué recuperar la densidad y especificidad histórica de la producción artesanal en cuanto a: instituciones, tanto del orden estatal como del privado; conocimientos autorizados; objetos legítimos y poblaciones marcadas o desmarcadas como artesanales que en sus múltiples disputas por entrar o salir de la categoría, produjeron recientemente el régimen de colombianidad al que he aludido. El trabajo, entonces, se ve reflejado y distribuido en tres capítulos que no responden a una continuidad temporal sino a problemas concretos. En el primero —*La Historia de la producción artesanal*— pongo de manifiesto dos operaciones, desde el conocimiento experto y no experto, que lograron ubicar a la producción artesanal como una obvedad cotidiana y hacer que la historia de ésta sea indiscernible de la de la nación. Estas operaciones han sido descritas como el “presentismo histórico” —hacer que la historia encaje dentro de las categorías de análisis con las que contamos en la actualidad— y el “continuismo” o “etapismo —ver la historia como un desarrollo unidireccional que transcurre entre algún punto de origen único y un destino similar que, muestra las diferencias como etapas de una misma línea temporal—. Estas operaciones, no obstante, no están circunscritas a lo artesanal, más bien desde ellas nos hemos acostumbrado a pensar una cantidad de cuestiones contradictorias que, finalmente, terminan armónicamente posicionadas como partes de una unidad mayor.

Lo que intento en este capítulo es mostrar cómo la nacionalización de la producción artesanal requiere de su ubicación en una temporalidad similar a la de la nación. Hago esto para marcar el “presentismo histórico” y el “continuismo” como dos prácticas de las que es necesario desprenderse para permitirnos entender la particularidad de la producción artesanal y, así, lo extraña que resulta su articulación dentro de un régimen de colombianidad. Esa práctica la ubico en los discursos expertos de la antropología y la arqueología, para el primer caso y, de la historiografía de los movimientos obreros en

Colombia para el segundo; esa distinción, por supuesto, es sólo analítica pues las operaciones no sólo se desarrollan desde estos campos de conocimiento; pero tampoco se les puede suponer una correspondencia de uno a uno entre el presentismo y la antropología y la arqueología, como tampoco entre el continuismo y la historiografía.

En el segundo capítulo —*Producción de la producción artesanal*— expongo cómo desde mediados de la década del sesenta emerge ese *dominio de lo artesanal* como efecto de la corrupción de las tradiciones populares que, se suponía, había surgido con el despliegue de las estrategias desarrollistas, en la figura de los Cuerpos de Paz (*Peace Corps Volunteers*) en las zonas rurales. Desde allí avanzo en el tiempo conforme las modificaciones y ajustes en el campo se van suscitando; es allí, entonces, donde muestro cómo la producción artesanal se acentúa como un campo indisociable de los diseñadores, cómo los objetos ascienden desde la calle hasta la pasarela y cómo, en ese proceso, los objetos se hacen menos literales y más abstractos, menos artesanales y más artísticos.

Finalmente, en el tercer capítulo —*Los escenarios de la articulación: Colombia artesanal*— traigo a colación los lugares desde los que se hizo predominantemente visible la articulación de la producción artesanal y la identidad nacional, posibilitado la emergencia de un nuevo *régimen de colombianidad*. Esos lugares desde donde se hace más palpable el régimen que nos interpela son el Concurso Nacional de Belleza, una campaña publicitaria de Bancolombia y una serie de eventos feriales y de modas realizados a lo largo y ancho del país.

La tesis termina considerando dos asuntos fundamentales a la hora de entender el *régimen de colombianidad* que ha emergido. El primero, la estabilización y estetización de la diferencia como condición de posibilidad para hacer que las artesanías sean producidas como expresiones culturales de la nación. El segundo, las prácticas de distinción que el consumo de las artesanías parecen ayudar a acentuar. Dos cuestiones ponen evidencia las formas violentas como Colombia ha llegado a constituirse en un “país hecho a mano” o en un “país artesanal”.

## **Nacionalización de la producción artesanal**

En este capítulo muestro dos operaciones desde las que nos hemos acostumbrado a pensar que la historia de la producción artesanal en Colombia es indiscernible de aquella de la nación; incluso, en algunos casos, que le precede. Esto es otra forma de plantear que esa relación a la que cada vez más nos acostumbramos, no es natural y por lo tanto su aparente insociabilidad es el fruto de un arduo trabajo de articulación; una práctica que establece relaciones entre relaciones previas o entre no relaciones.

Inició el capítulo precisando o precaviendo las particularidades de esta práctica y posteriormente muestro cómo desde la experticia antropológica, arqueológica e historiográfica —pero no sólo desde estas disciplinas— la arbitrariedad de la relación se ha logrado borrar para hacerla eterna, natural y tan simple, que la artesanía pueda ser un referente de identidad nacional o que la identidad nacional pueda estar encarnada en la artesanía. Esto último lo hago mostrando, en la figura de la antropología y la arqueología principalmente, la forma cómo se construye una historia con las categorías de análisis del presente: “presentismo histórico”; una práctica que imposibilita la emergencia de singularidades porque siempre busca constantes.

Ahora, dado que esa relación entre producción artesanal e identidad nacional no puede quedarse simplemente anclada en el pasado, nos hemos acostumbrado a realizar un segundo ejercicio desde el que nos permitimos actualizar el estado de esas relaciones naturalizadas. Esta segunda operación es el “continuismo” —que trabajo desde la historiografía de los movimientos obreros en Colombia—, con el que las rupturas y discontinuidades se omiten en el momento en que las singularidades se ubican en una única línea temporal que simplemente se segmenta por etapas de dan cuenta de variaciones.

## Precauciones

Antes de iniciar debo establecer varias precauciones de orden teórico-metodológico, pues considero que es preciso poner en limpio algunas de las características que supone la *articulación* como un tipo específico de relación.

Contraria a las imágenes mecánicas del ensamble, engrane o acople, con las que habitualmente pensamos las relaciones entre dos o más elementos y con las que damos cuenta de formas en las que estos se ubican junto a otros, se suman o complementan —sin perder sus características— para una producir un efecto final de mayor magnitud; aquella de la articulación es más cercana a la geología, por cuanto supone la consolidación de terrenos que son producto de sedimentaciones, cambios y formas azarosas de relación. No en vano Grossberg (2009: 29) plantea que la práctica analítica de los estudios culturales está determinada por la posibilidad de trazar las líneas, mapear las conexiones e identificar las diferencias de fuerza que operan y posibilitan la “práctica transformativa o el trabajo de hacer, deshacer y rehacer relaciones y contextos, de establecer nuevas relaciones a partir de viejas relaciones o de no relaciones” que producen la realidad.

Como lo argumentan Laclau y Mouffe ([1984] 2004) la articulación es una práctica que se realiza desde que existe la posibilidad de acción —desarticular, articular y rearticular— en un complejo discursivo.<sup>2</sup> Lo que hace entendible que el ejercicio articulador no opere sobre entidades plenamente constituidas e inmutables, como también, que tal ejercicio sea

---

<sup>2</sup> Varios autores, entre ellos Laclau y Mouffe, han señalado las dificultades que se desprenden de la arraigada antinomia entre lo real y lo imaginario o discursivo, pues ello se sostiene, como lo argumenta Hall (2010a), en una concepción referencial del lenguaje respecto de la materialidad del mundo; donde la función las representaciones es reflejar lo que material y efectivamente ocurre en la exterioridad del pensamiento. Estos autores, que han sido rotulados como partícipes del “giro discursivo”, por el contrario han sostenido que lo discursivo es una práctica que produce al mundo mismo; es decir, que el lenguaje no es referencial sino constructivo. Laclau y Mouffe ejemplifican con precisión y simpleza el asunto: “Un terremoto o la caída de un ladrillo son hechos perfectamente existentes en el sentido de que ocurren aquí y ahora, independientemente de mi voluntad. Pero el hecho de que su especificidad como objetos se construya en términos de “fenómenos naturales” o de “expresión de la ira de Dios” depende de la estructuración de un campo discursivo. Lo que no se niega es la existencia, externa al pensamiento [...], sino la afirmación de que ellos puedan constituirse como objetos al margen de toda condición discursiva emergente” (Laclau y Mouffe [1984] 2004: 146-147).

contingente, arbitrario y, por tanto, de efectos inesperados. Además, los complejos discursivos difícilmente se articulan como totalidad o unidades estables; la articulación se ejerce sobre elementos posicionados diferencialmente dentro de las formaciones discursivas —*momentos* es el concepto que utilizan Laclau y Mouffe— y, en tal sentido, son susceptibles no sólo de ser desarticulados, articulados y re-articulados dentro de novedosas o recurrentes discursos, sino también de transformar su identidad históricamente condicionada por el efecto que genera su inserción dentro de un terreno en el que se hayan sedimentados otros elementos discursivos.

Las precauciones planteadas sobre la articulación, permiten poner sobre la mesa un asunto álgido: *no es todo lo artesanal y menos un único régimen de colombianidad lo que está en articulación*. Hay que decir que lo artesanal es un *dominio* compuesto por múltiples relaciones, oficios, técnicas y experticias que no entran completamente dentro de la articulación y, por lo tanto, sólo algunos de esos elementos son susceptibles de articulación dentro del régimen. En tal sentido el lector va a encontrar a lo largo del texto que las artesanías de las que se habla en esta tesis son todas aquellas que de una u otra forma fueron posicionadas como tales desde el conocimiento experto y desde las prácticas de consumo: hamacas, sombreros, jarrones, mochilas, etc.; esto no implica que se desconozcan otras posibilidades para lo artesanal —como en efecto las hay—, más bien lo que hice fue identificar y moverme entre los objetos, los sujetos y las prácticas que, dentro de ese campo de disputas que constituye el *dominio*, han empezado a triunfar como únicas posibilidades para representar y pensar lo artesanal. Eso significa que cuando digo que hay unos objetos, unas personas y unas técnicas que son más artesanales que otras, o que la misma artesanía, no lo hago a título de mi juicio axiológico —que de todas formas está determinado por los modos de operación del *dominio*, entre otras cosas— sino para poner de manifiesto las formas en que el *dominio* desde lo que Foucault (1982) ha identificado como el “régimen de prácticas” que determinan lo que puede hacerse y lo que puede decirse y saberse sobre algo. En este sentido, el lector se encontrará con muy pocas alusiones o referencias a técnicas como el macramé, a los trabajos en cobre y aluminio o, entre otras muchas



posibilidades, a los viajeros que recorren el sur del continente vendiendo los objetos que ellos mismos elaboran. Para dejar clara la cuestión, no es un asunto de gusto, es un asunto de relaciones de poder que han posicionado diferencialmente a ciertos objetos, ciertas personas y técnicas como más artesanales que otras; justamente es ahí donde el trabajo genealógico tiene sentido, para desestabilizar esa naturalidad y unicidad con la que este reciente arreglo se nos presenta.

Por otra parte, la identidad nacional configurada como régimen de colombianidad tampoco es un monolito transhistórico que entra en articulación sin mutar sus “componentes”. Estos dos aspectos son fundamentales en esta argumentación, pues como se deriva de lo planteado por Laclau y Mouffe ([1984] 2004) la articulación amerita recortes sobre la multiplicidad y, a la vez, puntos de sutura para sostener los elementos que antes no estaban en relación y, desde allí, generar el efecto de unidad que naturaliza la forma arbitraria como está construida la cotidianidad.

Con esto en mente, la noción de nación adquiere un sentido más amplio, puesto que la construcción de ese “nosotros” que aparece culturalmente limitado, particular y autocontenido es solo posible desde unos recortes, unas marcaciones entre el adentro idéntico y la alteridad externa. Pero, la cuestión de los recortes no se agota con la marcación topográfica, ya que este “nosotros homogéneo” que constituye y es constitutivo de la nación, es en realidad, una extensa cartografía de marcaciones, estratificaciones y jeraquizaciones poblacionales que hacen posibles la “contención, regulación y normalización de las poblaciones que habitan el territorio nacionalizado” (Arias 2008: 20). De manera que la nación deja de ser una simple forma de adscripción social, para ser una construcción discursiva que articula distintos elementos para narrarse, y desde donde los sujetos interpelados como nacionales o ubicados al margen de esa construcción — recordando que la formación de la nación y de su identidad implica la construcción simultánea del nosotros y el ellos—, son repartidos en geografías que se estructuran por una mayor o menor cercanía con la forma como la nación se narra. Pero, si construcción

discursiva, si práctica articuladora, esa distribución de los sujetos que la narrativa nacional constituye no es nunca estable y menos inmutable. Esto entonces permite ver cómo la nación en el XIX se constituyó preponderantemente desde la “blancura” —pero no sólo desde allí, no hay que olvidar lo masculino, católico y la propiedad privada— (Castro-Gómez en Arias 2008: 22) y, en el siglo XXI, ello aunque no desaparece, ha sido articulado de tal forma dentro de la narrativa multicultural y pluriétnica de la nación, que parece inexistente.

Desde esta perspectiva, la identidad nacional no es un conjunto de rasgos provistos y desprendidos de la esencia que justifica todas las prácticas, procesos, narrativas y fenómenos de los sujetos nacionales; de ninguna forma entonces identidad nacional es equiparable con “carácter nacional”, porque como argumenta Arias (2008) la construcción discursiva de esta modalidad de “nosotros” está inextricablemente ligado a tecnologías de regulación y gestión poblacional. Esto pone sobre la mesa que los rasgos que la identidad nacional engloba, no están fuera de ejercicios de poder. No existe entonces, una relación de exterioridad entre la identidad nacional y los mecanismos los individuos son constituidos en sujetos nacionales; y menos una entre los sujetos nacionales y las normalizaciones que esa construcción discursiva propicia. No resulta en vano, entonces el llamado que Hall hace sobre la identidad como una sutura, una sobredeterminación o una falta, pero nunca como una totalidad<sup>3</sup> y que, refiere a los “discursos y prácticas que intentan ‘interpelarnos’, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, [a su vez, a] los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’” ([1996] 2003: 20).

---

<sup>3</sup> “(...) la identidad o, mejor, si se prefiere destacar el proceso de sujeción a las prácticas discursivas, y la política de exclusión que todas esas sujeciones parecen entrañar [porque antes que una totalidad identitaria hay identificación, y ésta] es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. La fusión total que sugiere es, en realidad una fantasía de incorporación (...). La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay ‘demasiada’ o ‘demasiado poca’: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad” (Hall [1996] 2003: 15).

De esta forma, la identidad nacional resulta ser una fina trama de procesos de subjetivación y sujeción, que como dispositivo de poder tiene dos caras; una que constituye la unidad homogénea y otra la que especifica y articula como distante aquello que no resuena en su narrativa. Resulta evidente entonces, que la identidad nacional no es tanto una *collage* de formas diferentes de adscribirse a la colectividad, si se quiere, no es una construcción de lo mismo diferente; ella más bien es un dispositivo mediante el cual se posiciona a los sujetos en un entramado de relaciones discursivas y de poder, y que determina por grados de adhesión a esas posiciones el *quién* legítimo de la nación. Es decir, que la identidad nacional es el mecanismo mediante el cual los sujetos se nacionalizan para su normalización y regulación. Una cuestión que, en la articulación que nos ocupa, está movilizada por la construcción de las artesanías como referentes identitarios de la nación que nos llaman a reconocernos como Colombianos desde su consumo; pero, gracias a que esa práctica requiere que los consumidores exhibamos cierto capital económico y cultural, termina restringiendo las posibilidades de encarnar ese *quién* de la nación.

La articulación entre lo artesanal y la colombianidad, entonces, no es la sumatoria de las artesanías al conjunto de referentes de la identidad nacional, sino más bien la producción de un régimen de colombianidad que determinan que objetos, que personas y que prácticas encarnan la construcción nacional. Castro-Gómez y Restrepo puntualizan la cuestión:

1) antes que una colombianidad en singular y homogénea, se requiere pensar en “régimenes de colombianidad” en plural, como campos de lucha entre distintas posiciones históricamente localizadas; 2) cada uno de estos régimenes es el resultado de un permanente e inestable proceso de articulación política; 3) además, en un momento determinado, pueden identificarse ciertas articulaciones hegemónicas de dichos régimenes que definen las condiciones de posibilidad para la subalternización de determinadas alteridades; 4) esta articulaciones hegemónicas no han dejado de apelar (aunque diferencialmente) a la modernidad/colonialidad del sistema capitalista, incluso en su formación más reciente (el posfordismo) producida en nombre del multiculturalismo. (Castro-Gómez y Restrepo 2008:11-12)

De manera que como se decía, más que una sumatoria de lo artesanal y la identidad nacional, lo que hay entre manos es la producción misma de un régimen de colombianidad

que constituye sujetos susceptibles de identificarse con ella y reproducirla por medio del discurso ideológico.

Hall (2010a) plantea que la ideología produce —en tanto que práctica articuladora— tres efectos: la eternalización, que describe la forma como se borra la particularidad y el espesor de las relaciones que son históricamente específicas. La naturalización, que “trata los productos de un desarrollo histórico específico como si fueran universalmente válidos, como si no surgieran a través de procesos históricos, sino, por así decirlo, de la Naturaleza misma” y; lo que en su argumento más le ha costado a la teoría marxista post-marxista, el hacer funcionar la parte como si se tratara de la totalidad de la que hace parte, la metonimia. Para efectos del argumento, esto tiene total relevancia puesto que “Un país hecho a mano” —como se ha presentado el Desfile en traje artesanal del Concurso Nacional de Belleza— en donde se hace indisoluble la producción artesanal de la historia misma de la nación, bajo el discurso de la cultura; no es otra cosa que el borrado de las especificidades históricas y condiciones materiales de la producción artesanal y, a la vez, de los proyectos nacionales. Una operación que constituye como natural una narración de la nación desde la figura de los artesanos y, también, que hace que ese “orgullo” nacional esté encarnado en experticias que desbordan la persona del artesano, como en el caso de los diseñadores.

Por ello, rescatar la azarosa, singular y belicosa particularidad histórica de la articulación no es cuestión de un llano trabajo analítico; es, sobre todo, una apuesta política que, tomando prestadas palabras de Escobar, busca “prepararnos en la tarea de ver lo que culturalmente hemos aprendido a ignorar” (Escobar [1996] 2004: 218).

### **La artesanía y la prehispanidad**

He dicho que la producción artesanal, antes de ser una entidad plenamente constituida y una presencia obvia en la cotidianidad nacional, es el producto de un *dominio* que así la ha

posicionado. Ese *dominio de lo artesanal* está constituido por prácticas de conocimiento e intervención que, determinan lo que pesa y cuenta como artesano y artesanía —en lo que Foucault identifica como los “régimenes de veridicción”, lo susceptible de ser dicho en términos de verdad—; y que, a su vez, están codificadas, delimitadas por y restringidas al conjunto de acciones aceptables como válidas —“régimenes de jurisdicción”, lo susceptible de hacerse (Foucault 1982, 1999a, 1999b)<sup>4</sup>—. En una palabra, la producción artesanal es el fruto de un “régimen discursivo” constituido por el juego de relaciones de poder que rigen a los enunciados y a las prácticas de enunciación —y de acción, aunque sobra decirlo—, régimen para el que Foucault especificó una “economía política de la verdad”:

Está centrada en la forma del discurso científico y en las instituciones que lo producen; está sometida a una constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político), es objeto bajo formas diversas de una inmensa difusión y consumo (circula en aparatos de educación o de información cuya extensión es relativamente amplia en el cuerpo social pese a ciertas limitaciones estrictas); es producida y transmitida bajo el control no exclusivo pero sí dominante de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura, medios de comunicación); en fin, es el núcleo de la cuestión de todo un debate político y de toda un enfrentamiento social (luchas ideológicas) (Foucault 1993b: 187-188).

Al dominio de lo artesanal como régimen discursivo es, entonces, a lo que tácticamente se opone la genealogía que desarrolló en esta tesis. Una oposición que hago en contra de la “coherencia funcional” ineludible dentro de los juegos de verdad de este dominio y que, entre otras cosas, ubica el origen de la producción artesanal en la producción de objetos prehispánicos y encuentra una actualización en los oficios decimonónicos para, finalmente, ubicarlos como presencias incuestionables en nuestra cotidianidad.

Varios estudiosos de la producción artesanal en Colombia arguyen que la artesanía *resurgió* en la década del sesenta del siglo XX (Cf. Herrera 1992, Mora de Jaramillo [1966], Quiñones 2003, e Ibáñez 1999) como resultado del fomento y promoción a este “sector” por parte del Estado colombiano. Ese “resurgimiento” supone un antes y un después para la

---

<sup>4</sup> Para una síntesis del planteamiento de Foucault al respecto Cf. Restrepo (2008)

producción artesanal en Colombia, donde la década del sesenta es el punto divisorio. Dentro del *dominio de lo artesanal*, ese antes es tan inmemorial como la producción de objetos prehispánico lo sea; así, el *origen* de esta producción *se ha encontrado* entre los taironas, los muiscas, los panches, los guanes, entre otros. Manuel Zapata Olivella, por ejemplo, en un artículo publicado en la Revista Colombiana de Folclor en el que intenta conectar la historia de la artesanía con aquella del mestizaje triétnico, ubicaba la producción de tejidos en el pasado inmemorial para luego mostrar su estado más reciente:

Los Tolúes y Urabaes, que formaron parte de la cultura caribe, dieron fundamento a una industria de tejidos que se encuentra en pleno auge en los pueblos de San Jacinto y Morroa (Sabanas de Bolívar). Hoy se emplean tintes modernos y algodón elaborado industrialmente. La primitiva confección de hamacas y mochilas se ha generalizado a la de cobertores para cojines de automóviles, sillas de bicicleta, sobrecamas y otras aplicaciones (Zapata Olivella 1963:148).

En este mismo registro de la historia inmemorial hay quienes han sido más osados y han puesto a la producción artesanal en los inicios de la humanidad. Neve Herrera (1992: 21n), una antropóloga que trabajó por más de treinta años para Artesanías de Colombia y que desde sus trabajos allí se constituyó en autoridad, destaca, en el libro ineludible dentro del *dominio –Artesanía organización social de su producción–*, que ésta “tiene raíces milenarias en este país” y que es “parte integral de la historia social del planeta”; por otra parte, Claudio Malo González, actual director del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP)<sup>5</sup>, planteó en un ensayo publicado en la revista del centro que ahora preside que:

El homo habilis fue el que dio el paso trascendental en el proceso evolutivo vital para superar al homínido. El animal adquiere características definitivamente humanas cuando fabrica sistemáticamente utensilios, transmite a su descendencia las

---

<sup>5</sup> El CIDAP es un órgano fomentado por la Organización de Estados Americanos (OEA) para la promoción de las artesanías y las artes populares de Iberoamérica. Este centro se constituyó oficialmente en mayo de 1975, una década después que la delegación mexicana participante en el V congreso latinoamericano de indigenistas, elevara la sugerencia ante la OEA, las Naciones Unidas y la Unesco. Este centro ha procurado por “un mejor aprovechamiento de los recursos folklóricos de los Estados Miembros en la diversidad de sus manifestaciones y posibilidades, como afirmación de la nacionalidad, como instrumento que facilite la integración regional, como elemento de promoción turística y como factor de producción al servicio de la pequeña industria artesanal” (Martínez Espinosa 1984:9n-12n).

habilidades y destrezas para su fabricación y uso apropiado. En este contexto, no se exagera si se afirma que el hombre estrena su hominidad como artesano (Malo González 1982: 16).

Lo interesante de este registro o, de este “efecto de verdad” para continuar con la conceptualización foucaultiana, es que con *esa ubicación histórica en el pasado prehispánico, la producción artesanal se nacionaliza*. Manuel Hernández Benavides<sup>6</sup> identificó con suma precisión la operación desde la que las artesanías, los artesanos y a los oficios artesanales entran en el inventario de objetos nacionales:

Es para un colombiano de hoy motivo de asombro, causa de profunda humildad el darse cuenta de la formidable cultura representada en estas piezas [artesanales] que existían en la tierra que luego vino a llamarse América, o más precisamente en el sector de ella que hoy llamamos y sentimos COLOMBIA.

En esta Colombia *existe un trabajo, el que mejor expresa y más representa el trabajo del indígena precolombiano, por su relación con la naturaleza, con el medio ambiente y con una destreza para manejar estos elementos, tales como barro, fibras vegetales, madera, minerales, piedra*. Este es el trabajo artesanal. (Hernández Benavides en Herrera 1976: VI. énfasis agregado)

Verónica Montero Fayad (2002: 24), en una tesis de antropología, elabora varios puntos sobre las formas cómo desde la “tradición” se hace de las artesanías referentes de la identidad nacional, en tanto que la “La tradición, aparece como legado del pasado en el que se encuentran los orígenes de lo que somos y cómo somos”. El asunto, dice ella, es que la tradición es una categoría interpretativa más que una descriptiva, y en tal sentido, eso que se piensa distinto y distante de la contemporaneidad, el pasado, no es nada distinto a una “invención” producto de una lectura temporal que busca desprenderse de: 1) lo natural, en tanto que se evoca la naturaleza como algo que se ha controlado y que se ha ordenado; de donde, por extensión, las referencias al hombre en íntima relación con la naturaleza son simplemente un punto de comparación para decir “¡cómo hemos avanzado, cómo hemos mejorado con respecto a los primitivos!””, una concepción que ella ubica entre el siglo XVIII y la primera mitad del XIX (2002: 29-31). 2) La barbarie, a finales del siglo XIX la monumentalidad del pasado prehispánico empezó a ser valorado positivamente sólo en los

---

<sup>6</sup> Subgerente del área de fomento en la década del setenta, posteriormente fue profesor de literatura de la Universidad de los Andes. Agradezco a Neve Herrera por esta información.

casos de aquellos grupos ubicados en climas fríos; pero, paradójicamente, esa valoración positiva de los primeros pobladores no se hacía extensiva a los indígenas entonces contemporáneos, quienes fueron catalogados como degenerados o bárbaros. Con un proceso de largo aliento y con la emergencia de la arqueología y de la antropología colombiana, esa valoración negativa de los indígenas contemporáneos empezó a ser reconfigurada para equipararlos con los pobladores prehispánicos; una construcción que, para finales de la década del cuarenta, de todas formas no dejaba de marcar lo indígena como una otredad (2002: 31- 39).

En este orden de ideas, no parece extraño la forma como Hernández Benavidez continúa el prólogo:

Los indígenas de hoy con su trabajo continúan siendo testigos activos y pruebas vivas de esta cultura. La artesanía se presenta a nuestros ojos con el mismo valor, nos quiere decir lo mismo que la pieza precolombina: ser útil a las necesidades de una comunidad, de un pueblo, de una nación.

Esta utilidad no es sólo servirse de algo para satisfacer una necesidad física, es también ir establecido un caudal de comunicación, desde sus manos y su sensibilidad hasta nosotros [...] <sup>7</sup> (Hernández Benavides 1976: VII).

Como lo enuncia Montero Fayad, esta *naturalización y estabilización de la producción artesanal en el tiempo y espacio nacional*, tiene como condición de posibilidad la década del cuarenta con el surgimiento de la arqueología y la antropología en Colombia. Pero como ella misma lo resalta, no se puede pasar por alto el hecho que ésta es una novedosa forma de pensar el pasado de la nación y, menos, que su consolidación fue un proceso inestable y de largo aliento.

---

<sup>7</sup> Este tipo de construcciones son tan fuertes en términos de veridicción y jurisdicción dentro del *dominio* que, por mucho tiempo, los documentos producidos por distintos profesionales para Artesanías de Colombia tendrán que identificar el ancestro prehispánico del oficio que se práctica en algún lugar. Pero esto, además es tan fuerte que incluso permite periodizar la historia de la producción en concordancia con el tiempo de la nación (Cf. Ibáñez 1999) o de la humanidad (Cf. Herrera 1973 y 1993); posibilitando separación de un “periodo indígena” y uno “medieval”, respectivamente.



Santiago Castro-Gómez plantea que la blancura fue la piedra angular para la construcción de las subjetividades sociales. Esa blancura, plantea, estaba ligada a una limpieza de sangre que a diferencia de la nobleza española no residía en la confesión católica, sino en la pureza del linaje y la capacidad para demostrar una ascendencia hispana; en esta lógica los “indios” fueron siempre caracterizados, en comparación con la blancura, como inferiores (2005:70-78). Esto que Castro-Gómez describe para finales del siglo XVIII y principios del XIX; Arias (2007) lo encuentra, con algunos matices, a finales del siglo XIX en los procesos de constitución de la nación.

Arias retoma los planteamientos de Mignolo para referir cómo la “doble conciencia criolla” —esa manifestación de la colonialidad del poder que ubicaba jerárquicamente a las élites criollas como inferiores respecto de la nobleza europea, pero superiores frente a indios, negros y mestizos— soportó los procesos de consolidación de la nación en un pensamiento racializado que naturalizaba las diferencias poblacionales y las jerarquizaba (2007: xviii)<sup>8</sup>. De esta forma la invención de la nación decimonónica pasó por un doble proceso discursivo, la élite tenía que constituirse como tal para y, a la vez, ser reconocidos como tales entre los grupos dominados. Ese primer proceso ameritaba que los “semejantes transnacionales” también los reconocieran, de manera que “La élite se presentaba a sí misma como civilizada, criolla e hispanodescendiente, una triada que le permitía y justificaba el gobierno sobre los otros [es decir sobre el pueblo nacional]” (2007: 17 – 27)

No obstante este “pueblo nacional” debía ser creado, guiado y moldeado según los principios de la élite, pero ello dentro de una jerarquía que permitiera la diferenciación entre unos y otros. En esta tarea emprendida en la segunda mitad del siglo XIX, los estudios de costumbres serían fundamentales para organizar la diferencia y hacerla aceptable creando así —aunque sin olvidar las jerarquías y la diferenciación— el uno de muchos al que alude Bhabha (1994] 2002) cuando se refiere a la noción de pueblo en Anderson, pues

---

<sup>8</sup> Arias puntualiza que racialismo es una construcción discursiva sobre la que las diferencias humanas son explicadas y naturalizadas sobre la noción de raza, la continuidad entre lo físico y lo moral en cada raza y una jerarquización desde la que se organizan esas diferencias humanas (2007: xiiin).

la diferencia se organizará en una estrategia temporal que procura dejarla atrás con el ascenso de la civilización. Otra estrategia surgió con los estudios sobre el folclor que intentaban depurar las herencias culturales mediante una adscripción hispánica. Con ello, se pretendía el “mestizaje deseado”, concerniente a un proceso de blanqueamiento que “se refería a la generación de nuevas poblaciones en torno a los valores racializados como blancos: la laboriosidad, la ilustración, la civilización, el vigor y la moralidad” (Arias 2007: 42-49). De esta forma la diferencia era aceptable en cuanto no implicara cambios físicos y morales, cuestión que determinaba la marginalidad para “negros”, “zambos”, “mulatos” e “indios” dentro de la consolidación de la nación. Esta forma de caracterizar a los actores de la nación, la élite y el pueblo, también estableció una geografía de la nación y sus márgenes; la élite entonces será urbana y el “pueblo ideal” —no negros, indios, mulatos, etc.— será rural; pero ello además estará marcado y jerarquizado por el clima determinando el ideal de la civilización en las tierras altas y frías del altiplano y un descenso al “infierno” en las bajas y calientes, cada una de ellas con un tipo poblacional neogranadino específico.<sup>9</sup>

De manera que esa forma de pensar el origen de la nación en un mundo prehispánico es extraña para el siglo XIX, pues dentro de la narración nacional los “indios” al igual que “negros”, “mulatos”, etc. no tenían cabida ni en el pasado ni el presente del ideal de pueblo colombiano. Ahora, las cosas para esta marginalidad de la nación no cambiarán mucho dentro de la primera mitad del siglo XX, pues como lo deja ver Castro-Gómez (2008), aún en la celebración del centenario, con la Exposición conmemorativa, donde a pesar de que se exaltaba la disposición para el trabajo de todos los nacionales —un trabajo que no se consideraba un fin en sí mismo sino el medio para fines superiores (2008:234)—, los “indios” y “negros” seguían siendo poco centrales para la narrativa nacional ya que se consideraban “*incapaces de progreso y movimiento*” (2008: 236); dos cualidades fundamentales a la hora de medir la civilización y de alcanzar la anhelada modernidad.

---

<sup>9</sup> Los tipos, a diferencia de las razas, suponían un tronco común: el pueblo. Los tipos entonces se convirtieron en la estrategia mediante la cual se podía dar cuenta de la diferencia y a la vez hacerla aceptable. Esta vez ya no desde la blancura sino desde los “productos de su medio físico y sus actividades económicas”; es decir la diferencia aceptable en términos de su participación en la vida laboriosa de la nación (Arias 2007: 82).

El cambio, entonces, como lo indica Botero (2006), está ligado a la emergencia de la antropología y la arqueología en Colombia cuyo despliegue llegaría a modificar hasta la forma cómo se exhibían los objetos “prehispánicos” —cerámica, orfebrería, madera y líticos— y los “etnológicos” —en su mayoría conformado por armas— en el Museo Nacional. Ahora, éste no es un cambio súbito, pues como lo hace ver Langebaek (2008:105), estas ciencias surgen en medio de la discusión sobre la “degeneración de la raza” y, en especial, sobre el origen indígena de ésta; una discusión en la que hasta el “héroe” de la antropología colombiana, el francés Paul Rivet, tuvo su parte cuando simultáneamente planteó que debía existir una igualdad de razas, pero que de todas formas había que buscar la integración de los indígenas a la nación por medio de una educación europea.

En medio de estas discusiones, claramente atravesadas por la colonialidad que describen Castro-Gómez (2005) y Arias (2007), estas “ciencias del hombre” no podían permitirse el reclamo de cualquier tipo de prehispanidad; pues como se ha dicho, el horizonte de civilización y modernidad estaba en Europa, de manera que la prehispanidad exaltada por estos nuevos saberes fue predominantemente monumental y estuvo inextricablemente ligada a una estatuaria lítica que permitiera establecer comparaciones y similitudes con el imperio incaico o incluso con el azteca. Esta construcción fue lo que permitió centrar la atención en los muiscas, taironas y especialmente entre la “cultura” de San Agustín y Tierradentro (Echavarrí Muñoz 1999: 105). Dentro de esta lógica, por ejemplo, los objetos rescatados son importantes por su antigüedad y exhibidos como curiosidades en el Museo Nacional o como se llamó entre 1938 y 1949, el Museo Arqueológico y Etnológico, siendo Gregorio Hernández de Alba una figura predominante. Sin embargo, con la llegada de Rivet al país y con su fe en la ciencia, la práctica arqueológica y con ello la forma de clasificar y analizar los materiales recogidos en excavaciones varía sustancialmente. Echavarrí Muñoz muestra el cambio con un contraste entre Hernández de Alba y Rivet:

La arqueología realizada por Hernández de Alba hasta entonces, principalmente por la percepción de la cultura material como documentos que debían ser registrados, clasificados e investigados como un medio para conocer las culturas estudiadas y sus relaciones. La mirada científica [de Rivet] sobre los restos arqueológicos determinó que se diera mayor valor a éstos, asociándolos a los grandes procesos de evolución y difusión de las sociedades e interpretándolos como evidencias del desarrollo tecnológico de aquellos pueblos (1999: 108).

Sin embargo, esta concepción sobre la arqueología en general y sobre la “cultura material” en particular no iría en contra del “climismo” y los “tipos” (Arias 2007) con los que se construyó un territorio nacional en el siglo XIX; por el contrario, lo fortalecería. Cuestión con la que, por ejemplo, los esposos Reichel Dolmatoff tendrían que lidiar dentro del Instituto Etnológico del Magdalena (Pineda 1999: 33) y, en general, la práctica antropológica y arqueológica hasta bien entrada la década del noventa.

Hasta este punto he descrito cómo la nación se juega narrativamente en esa liminalidad de la que habla Bhabha ([1994] 2002) y que aquí es observable, según la tendencia, en el ancestro ibérico o en el prehispánico; pero, también, en la forma cómo la nación debe exaltar las virtudes de su presente, uno que como lo plantea Bhabha no es independiente de la forma como se narra el tiempo pedagógico, sino que está entre lo uno y lo otro<sup>10</sup>. A través de esto, he indicado que ese pasado prehispánico es la puerta de entrada para la nacionalización de la producción artesanal y que, con ello, el dominio de lo artesanal logra que la historia de la artesanía se haga indisociable de aquella de la nación.

Ahora bien, y es el punto que quiero resaltar, ese “redescubrimiento del pasado prehispánico colombiano” –para usar la expresión de Botero (2006)— o la “manipulación del pasado” –para usar la de Echavarrí Muñoz (1999)—<sup>11</sup>, no es simultáneo al proceso de

---

<sup>10</sup> Es claro que ello no se puede pensar como una sucesión donde la perspectiva más reciente reemplaza completamente a la anterior, tal perspectiva negaría cualquier práctica articuladora.

<sup>11</sup> Sólo uso estas expresiones para englobar el argumento que he esbozado, pero me distancio de ellas en tanto que parecen sugerir que hay un pasado que se ha recuperado del olvido, en el caso de Botero; o bien que hay una suerte de corrupción que se ejerce sobre éste para ordenarlo a conveniencia del Estado y de la necesidad de crear un sentido de nación en el que un grueso de la población se reconociera, como en el caso de Echavarrí Muñoz. Mi postura, está más del lado de Montero Fayad (2002), quien plantea que en el acto de representar el pasado éste se crea; sin embargo, también de ella me distancio pues pone en la figura de Artesanías de Colombia aquello que Echavarrí en el Estado en general.

nacionalización de las artesanías que sólo se da hasta comienzos de la segunda mitad del siglo XX cuando en medio de las estrategias desarrollistas, la falta empleo y la migración del campo hacia las ciudades ciertas técnicas de producción se conciben como obstáculo para el crecimiento económico y se hace una intervención sobre ellas para potenciarlas económicamente desde la producción, circulación y consumo –pero esto lo trataré con mayor detalle en el segundo capítulo—. De manera que lo que esta forma de construir el pasado de la nación será una de las condiciones de posibilidad para la emergencia de la producción artesanal en Colombia.

Lo que quiero resaltar es que a pesar de la diferencia entre uno y otro evento, estos parecen colapsar en una unidad que la historiografía, la arqueología y la antropología, como saberes autorizados, han contribuido a establecer y corroborar. Hay que agregar que el efecto de verdad que se ha producido hace que toda referencia a las artesanías o a la producción artesanal en general tenga que hacer un necesario y hasta solemne detenimiento en ese origen prehispánico de objetos, técnicas u oficios que se tratan como artesanales; los ejemplos de estos abundan en las múltiples reconstrucciones históricas que se hacen sobre la producción artesanal en general Herrera (1973 y 1993), Ibañez (1999) o, sobre oficios u objetos en particular: Mora de Jaramillo ([1966] 1974), Hormaza y Fernández (1994), y Hormaza y Balcázar (1997).

Sin embargo, un punto que se ha omitido hasta este momento, pone de manifiesto que dentro de ese “resurgimiento”, hay unas relaciones diferenciales que hacen que cierto tipo de objetos, técnicas, oficios e incluso personas aparezcan más, o menos, cercanas a aquello que se precisa como artesanía; es pues, el asunto de la diferencia en la nación propiciando y encarnando la producción artesanal. Toda vez que el pensamiento racializado sobre el que se erigió la nación puso el acento en los pueblos de tierras altas y climas fríos, en el dominio de lo artesanal se establecerá una visibilidad sobre la producción que tendrá como punto más notorio el altiplano con la cerámica y los textiles –la relación con lo muisca ha de ser evidente—; en relación descendente está Pasto con la talla y ornamentación en

madera –hay que recordar el tránsito hacia el Perú durante la colonia—; posteriormente la costa atlántica, específicamente con los textiles de San Jacinto y la ambivalente producción Wayúu<sup>12</sup> y, en un último escaño toda la cestería de lo que en algún momento constituyó los territorios nacionales. La orfebrería, por su parte, tiene una ubicación más compleja porque el oro, como lo permite ver uno de los primeros artículos publicados en la revista de la aerolínea Avianca –*Apuntes de abordó*<sup>13</sup>—, es difícilmente ubicable como “propio” de un lugar determinado, distinto a lo que ocurre con otros objetos que se catalogan como artesanales:

Los cronistas de la Conquista dejaron consignados en sus relatos y diarios de viaje su admiración y asombro ante estas manifestaciones artísticas [producto de la industria orfebre], elaboradas con avanzadas técnicas metalúrgicas y con un refinado sentido estético. Los hallazgos arqueológicos verificados en distintas partes del país desde hace más de un siglo y los que siguen realizando en tiempos modernos, han confirmado plenamente estas relaciones [...] (Duque Gómez 1978: 25).

Por lo pronto, sin problematizar esta geografización de la producción artesanal – departamentos o regiones a las que se les supone uno o varios objetos y oficios como inherentes. Lo abordó en el siguiente capítulo—, es evidente que los objetos artesanales por antonomasia serán aquellos de la alfarería y los que difícilmente pueden entenderse como tales serán los de la cestería; cuestión que incluso se sostendrá en el siglo XXI. En este orden de ideas, no es gratuito que uno de los primeros estudios holísticos –ubicación geográfica, datos históricos, formas de producción, productos, organización social, etc.— sobre la producción artesanal en Colombia lo realice una antropóloga –Yolanda Mora de

---

<sup>12</sup> Dentro de esta geografía, la producción artesanal Wayúu aparece y desaparece como de tipo indígena. En el capítulo dos ahondaré sobre esto.

<sup>13</sup> Debo decir que escogí esta revista para analizar la relación entre artesanía y turismo, ya que al ser Avianca la primera aerolínea comercial del país, permitiría un trabajo de archivo de largo aliento. Sin embargo, la lectura de casi todas sus ediciones —desde la 1, publicada en 1969, hasta la 65 bajo el título *Apuntes de abordó*; desde la 66, hasta la 151 bajo el título *El mundo al vuelo/Inflight Notes*; desde la 152, hasta la 262 como *El mundo al vuelo*; y su renovación que va desde la 1 hasta la 57, publicadas entre el 2005 y el 2009 bajo el nombre *Avianca en revista*—, me mostró que esta revista, además de las reseñas turísticas y notas de entretenimiento, es en sí una suerte de enciclopedia sobre la colombianidad, en términos de lo que nacionales e incluso visitantes extranjeros deben hacer y saber sobre Colombia. Secciones dedicadas a las tendencias de moda que indican qué se debe comprar, dónde hacerlo y cómo usar los atuendos; así como las reseñas sobre los logros –respecto de los que se debe sentir orgullo— industriales e, incluso, las descripciones sobre bailes, músicas y narrativas “folclóricas” dan cuenta de ello.

Jaramillo— y que éste haya sido realizado en el Municipio de Ráquira con el aval del Instituto Colombiano de Antropología para el Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.

Este estudio se realizó en 1966, pero sólo fue publicado hasta 1974, el mismo año que Artesanías de Colombia publicó un estudio sobre la producción artesanal en todo el Departamento de Boyacá (Cf. Solano 1974);<sup>14</sup> en aquella publicación, la autora pone de manifiesto que el “leit motiv” de la monografía que presenta es “el problema del cambio cultural y tecnológico” porque “Una comunidad tradicional como ésta, sometida en los últimos años a un contacto cultural tan intenso a través del turismo y el comercio de sus productos artesanales” es centro de preocupación de la “moderna antropología” (Mora de Jaramillo ([1966] 1974: 7). Para entender ese cambio lo primero que hace es ubicar la producción artesanal de Ráquira en un “origen precolombino” ([1966] 1974: 17) para después rastrear, mediante evidencias arqueológicas y crónicas, los cambios que esta cerámica había sufrido y, desde allí, aventurar sobre futuros cambios derivados de la construcción de un Centro de Desarrollo Artesanal que había realizado Artesanías de Colombia. Transformaciones que a su juicio estaban mediadas por un cambio sustancial en la forma de percibir la artesanía, donde se pasaba de objetos exclusivamente utilitarios a objetos para la decoración de interiores; una cuestión que será central dentro del *dominio de lo artesanal*.<sup>15</sup>

Me he detenido en este estudio por varias razones. Porque muestra cuál fue, en un principio, uno de los saberes autorizados para hablar de la producción artesanal en Colombia y la forma en que éste tenía que hacerlo. También porque esto deja ver cómo las otras artesanías, esas que están en los márgenes de la geografización artesanal, sólo serán

---

<sup>14</sup> Esto más que un dato curioso es muestra del despliegue del *dominio*, pues para la segunda mitad de la década del setenta, se empezaban a desarrollar diagnósticos para saber el estado de las artesanías en cada uno de los departamentos de Colombia; el libro de Solano fue proclamado como el inicio oficial de esta tarea.

<sup>15</sup> Esta discusión tendrá lugar en escenarios disímiles como la revista del CIDAP o el ensayo de Octavio Paz titulado *El uso y la contemplación*, donde la discusión se salvaría desde la célebre fórmula: las artesanías son bellas porque son útiles y son útiles porque son bellas.

objeto de estudio hasta finalizar la década del setenta. Pero sobre todo, me he detenido aquí porque, a pesar de que Mora de Jaramillo ubica la producción alfarera de Ráquira en un “origen precolombiano”, también cuestiona los alcances de esto. Una cuestión que, dentro de la literatura existente –publicaciones, tesis y monografías—, sólo encontré desarrollada en Montero Fayad (2002) y en Salazar (2006); aunque sin que sus discusiones problematizaran radicalmente la relación entre artesanía y prehispanidad.

Mora de Jaramillo indica que la producción cerámica en Ráquira tiene orígenes precolombinos, pero cuestiona dos elementos dentro de las narrativas que se han esgrimido al respecto. Por un lado, el origen mítico —“oficio enseñado por Bochica”— que algunos autores boyacenses suponen; lo que ella, según sus pesquisas bibliográficas, niega toda vez que dentro de la mitología muisca sólo aparece el hilar y el tejer como oficios enseñados por este héroe. Por otra parte, cuestiona el carácter indígena de esta práctica como sí se da en Sáchica o Tinjacá y, sugiere que la alfarería aparece, como es conocida en 1963, hasta el periodo colonial:

Quando el fuerte mestizaje ocurrido en la provincia de Tunja determinó una sustitución de la población indígena de la región por la nueva población mestiza [...]. La cerámica de Ráquira, como muchas de las artesanías populares colombianas [...] refleja esta mezcla [indígena e hispánica]. Por eso ya no podemos decir, a pesar de que sabemos que viene desde tiempos precolombinos, que es indígena. No debemos olvidar que la técnica de cocción en hornos [...] fué [sic] introducida por los conquistadores, lo mismo que la técnica del esmalte, al parecer invención de ceramistas musulmanes [...] (Mora de Jaramillo [1966] 1974:19-20).

Esta antropóloga, entonces, cuestiona el origen mítico precolombino de la cerámica como manifestación artesanal propia de indígenas y más bien la ubica en un punto donde pueda resonar con la narrativa nacional; que, cómo he indicado, exaltaba el pasado de los primeros pobladores, pero seguía marcando como otredad a los indígenas contemporáneos de ese entonces. El argumento de Mora de Jaramillo está amparado así en esos procesos de blanqueamiento a los que se refiere Arias (2007) aludiendo al “mestizaje deseado”. Negarle a la cerámica de Ráquira su carácter indígena permitió hacer de estos objetos aquellos de la nación; sin embargo, ello tenía que cargar con el lastre de la “contundencia”



de los hallazgos arqueológicos y las crónicas que daban cuenta de un origen precolombino, de manera que para blanquear la artesanía de Ráquira nada mejor que la figura del mestizaje y su cambio en el tiempo. Así la cerámica de Ráquira no sería potestad de los indígenas –entiéndase marginal para la nación— sino absolutamente parte de la historia del pueblo nacional.

La postura de Mora de Jaramillo se presenta con mayor claridad en una conferencia que dio en el marco de la Primera Reunión de Jefes Departamentales de Divulgación Cultural, convocada por el Ministerio de Educación Nacional y Celebrada en Bogotá en marzo de 1968, donde al ubicar la producción artesanal como una expresión del arte popular dejó por fuera los objetos de la cultura material indígena o “material etnográfico”. Cito en extenso por la importancia de estas precisiones:

Es comprensible que se quieran mostrar los productos de los indígenas de cada territorio [en las exposiciones de artesanía que en 1967 la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal organizó en Bogotá]. Son nuestros vecinos y compatriotas; algunos los consideran nuestros hermanos menores. Pero no debemos confundir. Las cosas elaboradas por “indígenas marginales”, por nuestros indígenas primitivos –en el sentido de que todavía no han sido ni están civilizados— son productos de una cultura diferente. Quienes los han producido poseen diferente religión, moral, concepto del mundo, habitaciones, vestidos, comidas, costumbres. Tienen también diferentes técnicas. Piensen en las técnicas de caza. Comparen una flecha con un rifle con teleobjetivo [...].

Los Motilones y los Guahibos o los Noanamá del Chocó, por ejemplo, son extraños a nuestra cultura. Tan así que sus productos que entre ellos son funcionales y hacen parte de su cultura en el sentido más práctico (armas para la guerra y la caza; balayes para la elaboración y manejo del casabe, figuras humanas de madera para una ceremonia mágica de curación), entre nosotros son sólo elementos decorativos [...] quienes los elaboran no pertenecen a la capa popular nuestra, urbana o rural y no están siguiendo en su trabajo las normas de nuestra tradición cultural, estos productos no pueden ser considerados como arte popular o folclórico, ya que uno de los elementos del folclor es la tradición cultural. Algunos de sus objetos podrán ser considerados como “arte”; pero como “arte primitivo” [cita a Phillip Lewis], que servirá ocasionalmente de inspiración a artistas [...] o a los artesanos cultos, y más raramente a las artes populares [...].

Para resumir, la cultura material: armas, canastería, cerámica, tejidos, etc.<sup>16</sup>, de los indígenas marginales, lo que se llama “material etnográfico” [cita a Paulo Carvalho

---

<sup>16</sup> Con el tiempo, estos objetos que Mora de Jaramillo deja por fuera de la definición de artesanía, serán los objetos artesanales por antonomasia, una breve observación de los eventos feriales, los catálogos de productos

Neto] o “arte primitivo” no puede ser considerada como artesanía ni arte popular, pues no está dentro de las líneas de nuestra tradición criolla o mestiza, ni es un producto de la cultura correspondiente (Mora de Jaramillo [1968] 1969: 10-11).

Líneas seguidas, aclara que un producto indígena podría ser considerado como artesanía siempre y cuando estas “poblaciones” entren en contacto con “nuestra cultura” y que

hayan adoptado nuestras técnicas de fabricación o [...] hayan contribuido con las suyas a conformar y desarrollar algunas de nuestras actividades [...]. Así, cuando cada uno de estos grupos marginales se incorpore en mayor o menor grado a la cultura de la nación, sus técnicas se incorporarán a la población blanca o mestiza y se convertirán en artes populares (Mora de Jaramillo [1968] 1969: 12).

Este argumento pone en evidencia que la construcción del pasado prehispánico de la nación permite nacionalizar las artesanías, pero ese proceso sólo es posible para aquellas, que como lo deja ver esta antropóloga pueden blanquear – en el sentido de Arias (2007)— la narrativa nacional.

Había dicho que el punto que me interesaba resaltar era el desnivel entre la construcción del pasado prehispánico y la emergencia de la producción artesanal en Colombia, un desnivel que dentro de *dominio de lo artesanal* parece haberse borrado al punto que hoy es impensable artesanía sin prehispanidad. Ahora bien, con los elementos puestos sobre la mesa, ha de ser evidente que sí queremos realizar la tarea de “prepararnos en lo que culturalmente hemos aprendido a ignorar” (Escobar [1996] 2004: 218) no se puede colapsar la especificidad de la artesanía en la inmemorial prehispanidad sobre la que se soporta la narrativa pedagógica de la nación; el argumento, ahora, es simple y tiene que ver con las “evidencias” que dentro del dominio de lo artesanal se han utilizado para establecer la conexión, las crónicas y la arqueología. Pablo Solano, por ejemplo, usa a Lucas Fernández de Piedrahita para mostrar que en el siglo XVII, Ráquira y sus alrededores, fueron documentados como “pueblo de olleros” y cita: “Pueblo de olleros lo llamaron los conquistadores, porque en todas las villas y lugares al contorno de Tinjacá había *primorosos artífices* de barro, tan atentos al oficio, que ni la entrada de los españoles pudo

---

y expositores de Artesanías de Colombia y de los distintos informes que reposan en el CENDAR, e incluso de los reinados y algunos campañas publicitarias así lo permiten ver.

distraerlos” (Fernández de Piedrahita citado en Solano 1974: 1. énfasis agregado). Mora de Jaramillo también acude a este cronista pero clarifica que en su referencia no hay detalles de los objetos o los oficios ([1966] 1974:18). Cielo Quiñones y Gloria Barrera, acuden a Fray Pedro Simón para mostrar que en el mismo siglo XVII la técnica de barniz de pasto existía y fue relatada por este cronista, también acuden al diario de Don Manuel Santiesteban para mostrar una continuidad del oficio a mediados del siglo XVIII y citan: “Hacen en esta ciudad [Pasto] muchas *curiosas piezas* de una madera que llaman palo de rosa [...]. A estas piezas les dan una hermosa vista, sirviéndose para ello de ciertos árboles que en las montañas de Sibundoy que llaman barniz [...].” (Quiñones y Barrera 2006:67); los ejemplo abundan, pero con estos creo que es suficiente.

Al principio del capítulo anuncié que la vinculación de la producción artesanal a la historia de la nación pasaba por unas operaciones que permitían borrar la especificidad de las artesanías y de la nación. El uso de estas crónicas como “evidencia” de la existencia inmemorial de la producción artesanal es muestra de los efectos de esas operaciones. Fernández de Piedrahita habla de olleros y artífices de barro —similar referencia se encuentra en las *Noticias historiales* de Fray Pedro Simón (1882)—; por su parte, Santiesteban hace referencia a unas curiosas piezas, pero ninguno de los tres hace referencia a los objetos como piezas artesanales o incluso a aquellos que los elaboran como artesanos. Este asunto no debe entenderse como una desafortunada selección de citas o incluso como un problema de lectura sobre los autores referenciados; el problema, que es constitutivo del dominio de lo artesanal, radica en lo que Restrepo, siguiendo a Stoking, ha descrito como el “presentismo histórico”, “la imposición de unas categorías de análisis y supuestos propios de unos horizontes de historicidad sobre otros obturando posibilidades de comprensión de sus singularidades e inconmensurabilidades” (2008: 116). Es decir, y en este caso, pretender que eso artesanal que emerge en la segunda mitad del siglo XX —que asociamos ahora asociamos con ciertos indígenas y ciertos objetos— sea una constante que puede extrapolarse hasta los albores de la prehispanidad; una operación que ha sido posibilitada por la contundencia de los hallazgos arqueológicos que permiten equiparar una

vasija de barro producida como artesanía a una olla producida por “indios” y la que se puede corroborar con las crónicas –recordando que sólo hasta la década del cuarenta la prehispanidad entra a soportar la narrativa pedagógica de la nación—. <sup>17</sup>

Ahora bien, cuando uno se detiene en las *Noticias historiales* de Fray Pedro Simón se da cuenta que en ninguna parte aparece el término artesanía o artesano y, por el contrario, aquel de oficio y oficial abunda en los cinco tomos. Sin embargo, no se puede establecer una relación de uno a uno y superponer oficio por artesanía y oficial por artesano, pues para la época eran oficiales tanto el militar adelantado, como el cura o, incluso, el pintor y el bordador. En una referencia a la SantaFé del siglo XVII, Fray Pedro, describe con júbilo las iglesias, colegios y conventos que encuentra en este lugar, al igual que su distinguida gente:

hombres eminentes en poesía y en música de instrumentos, y quien los haga y la compongan; *infinidad de oficiales de todos los oficios; muchos plateros de oro y plata, bordadores, pintores, entalladores, ensambladores, armeros, espaderos, doradores, pavonadores y todos los oficios convenientes* á República tan ilustre (...). Es gente muy lucida en su vestir, así hombres como mujeres (...). Tiene en su comarca de veinticinco á treinta mil indios tributarios, con todo lo cual y otras muchas muchas cosas que pudiéramos decir de esta ciudad si la brevedad no diera licencia, es de las mejores y más ilustres repúblicas de estas Indias, pues después de las ciudades de Lima y México, á ninguna otra reconoce ventajas, ni aun igualdad (Simón 1882b: 286)

Me parece evidente que “oficio” se puede leer como todo “saber hacer” y que, a diferencia de lo que se conocerá como producción artesanal, no necesariamente pasa por un proceso de transformación de una materia prima en un objeto terminado; de igual forma ha de serlo, que los oficios son de hombres ilustres –no mujeres— y menos de indios.

Un argumento similar respecto de los oficios se puede desarrollar en relación a esa tendencia que ve en la producción decimonónica de objetos el antecesor de la producción artesanal colombiana; pero esto lo dejo para el último aparte de este capítulo. Por lo

---

<sup>17</sup> Una crítica similar hará Renán Vega Cantor (1990) respecto de los historiadores que se ocupan del “artesanado” decimonónico; de esto me ocupare en la última parte de este capítulo.

pronto, debo cerrar estableciendo dos precauciones sobre el argumento que acabó de desarrollar: la primera, no es una cuestión de semántica. Lo que he señalado como una construcción anacrónica dentro de los saberes constitutivos y constituyentes del dominio de lo artesanal, no puede entenderse como un asunto de términos más o menos precisos para dar cuenta de un fenómeno que tiene independencia de la forma cómo lo pensamos; es decir, la cuestión no se resuelve si se sustituye artesano por oficial y artesanía por oficio. Plantear la cuestión como un asunto de sustitución elimina, de tajo, el mapa de relaciones de poder que he intentado establecer y, con ello, la especificidad histórica de la producción artesanal nuevamente se perdería. Por el contrario, lo que he intentado hacer es romper con las sistematizaciones formales y las coherencias funcionales que hacen de la producción artesanal una constante histórica inmemorial; lo he hecho porque la apuesta de esta tesis es justamente rescatar la singularidad de eso que hoy se llama el “sector artesanal”.

La segunda precaución, tiene que ver con el distanciamiento que planteaba respecto de las consideraciones de Echavarrí Muñoz (1999) y Montero Fayad (2002), quienes si bien reconocen que la construcción del pasado prehispánico de la nación fue una novedosa forma para pensar ésta al finalizar el segundo cuarto del siglo XX, también lo vinculan a una estrategia en la que los grupos dominantes o el estado, respectivamente, nos hacen creer ciertas narraciones que no son ciertas por ajustarse enteramente a sus proyectos; y con ello le restan potencia a sus argumentos por el reduccionismo de clase que supone. De esta forma hay que decir, y allí la precaución, que tanto la invención del pasado prehispánico de la nación como las posibilidades que genera para ubicar a la producción artesanal como una constante nacional, no son falacias.

Al principio del capítulo, con Hall, aludía a las operaciones desde las que la ideología trabaja —la eternalización, la naturalización y la metonimia—, el asunto omitido en ese punto, es la función que ésta cumple dentro en la sociedad. Según Althusser (1970), la ideología es el sistema de ideas mediante el que los hombres representan su relación con sus condiciones de existencia; afirmación que acompaña de cinco precauciones —recuento

sólo tres porque las otras dos ya las había tratado con Hall en lo que él denomina la eternalización y la naturalización—: 1) las representaciones o ideas que los hombres tienen respecto de sus relaciones de existencia no emergen de un sujeto autónomo e independiente a esas relaciones, por lo tanto las ideas que los hombres tienen sobre sus relaciones no son de su entera autoría. 2) esas representaciones tampoco son pura ilusión o falsedad, puesto que están ancladas en la materialidad del mundo a través de instituciones y prácticas —Althusser distingue dos tipos de “aparatos”, los ideológicos como la escuela y los represivos como el ejército—. Y 3) ese sistema de ideas es tanto ilusión como alusión, lo que quiere decir que no hay un grupo de personas que se reúnan a pensar sobre cómo hacer para desviar al resto de los seres humanos de la realidad de sus condiciones de existencia, de igual forma que ese sistema de representaciones desde los que los hombres se posicionan en el mundo es sólo una parte de este.

Hall (2010a y 1985), por su parte, le reconoce a Althusser las consideraciones sobre la materialidad de las ideas; sin embargo, le critica el determinismo económico —por aquello que la totalidad social está determinada en última instancia por la economía—, al igual que el determinismo de clase —donde las ideas dominantes son las de las clases dominantes—, dos posturas que tanto Echavarrí Muñoz (1999) como Montero Fayad (2002), entre otros, parecen compartir. La propuesta de Hall para afrontar estos determinismos deriva de una lectura de Gramsci sobre la hegemonía, de donde extrae por lo menos dos precauciones: una, “ninguna concepción ideológica puede volverse materialmente efectiva a no ser que y hasta que *pueda ser* articulada al campo de fuerzas políticas y sociales y a la lucha entre las diferentes fuerzas que están en juego” (2010a:149); de donde se deriva que no hay ninguna garantía para suponer que una clase piense desde el lugar que ocupa, más bien la cuestión es de tendencia. La otra, “Las ideas solo se vuelven efectivas si es que, al final, se *conectan* con una constelación particular de fuerzas sociales. En ese sentido, la lucha ideológica es una parte de la lucha social general por el dominio y el liderazgo: en una palabra, por la hegemonía”; la que a su vez no se puede pensar como la escalada de una clase entera al

poder, “sino [como] el *proceso* por el cual se construye un bloque histórico de fuerzas sociales y se asegura su ascendencia” (2010a:150-151).

En este orden de ideas, no puede pensarse que la “tradicición” que se le supone a la artesanía y que se soporta en la inmemorialidad de la nación es una ilusión que los grupos dominantes o incluso el Estado, en la figura de Artesanías de Colombia, nos ha hecho creer para alejarnos de una realidad que está más allá o detrás de esos discursos. La prehispanidad de la nación así como la tradicionalidad que se le endilga a las artesanías tienen materialidades concretas –museos, libros, expertos, ferias e incluso a los mismos artesanos— desde las que es imposible negar la efectividad de estos discursos sobre la forma como pensamos y nos relacionamos con la colombianidad. Justamente por su efectividad y por la forma cómo parece que no hay otra forma de entablar esa relación, es que es necesario rescatar la azarosa y belicosa historicidad del régimen que ahora nos convoca a ser colombianos de una determinada forma y no de otra. Cabe decir, que por ello es que la práctica intelectual importa e importa en términos políticos, porque lo que está en juego –parafraseando a Foucault (1993b)— son relaciones de poder no relaciones de sentido; de allí la importancia de la apuesta genealógica dentro de las luchas por la hegemonía. Por cambiar la forma cómo se supone que seamos colombianos desde el entendimiento, no de lo que somos, sino de cómo hemos llegado a serlo.

### **Los gremios decimonónicos y la actualización de la historia artesanal**

Si con el “material etnográfico” y la evidencia arqueológica la artesanía encuentra la puerta de entrada para su nacionalización, con los gremios decimonónicos encuentra el mecanismo para instalarse como una presencia irrefutable dentro de la cotidianidad. A la vez, por esta vía, ese pasado prehispanico se pondrá en resonancia –en términos de mejoramiento— con el “ancestro” ibérico o incluso europeo.

Si el pasado prehispanico de las artesanías está soportado en la experticia de los antropólogos, folclorólogos y arqueólogos, la actualización de ese pasado estará en el de la

historiografía, específicamente en aquella que se pregunta por la emergencia de los trabajadores industriales en Colombia y de su constitución como movimiento obrero. Como en el apartado anterior donde no se niega que los primeros pobladores hayan producido objetos, en este es igualmente innegable la producción material de bienes entre los siglos XVIII y XIX; pero así mismo, lo que se cuestiona, es que esa producción sea equiparable con aquella con la que hoy nos encontramos en ferias, almacenes y museos, entre otros.

El argumento esgrimido desde esta historiografía (Cf. Sowell [1992] 2006, Vega Cantor 1990, Mayor Mora [1977] 2003, Kalmanovitz 1975, Nieto Arteta 1975 y Gaviria Liévano 2002 entre otros), aunque con distintas posturas y énfasis, es que los gremios que se habían constituido por oficios en la Nueva Granada se vieron afectados por la adopción del libre comercio a mediados del siglo XIX —donde se permitía la importación de distintos bienes que entrarían a competir con la producción nacional— llevándolos a fortalecer las organizaciones —Sociedades Democráticas— que habían constituido mediando la década del treinta para buscar políticamente la instauración de un proteccionismo estatal para los bienes que producían. Aquella medida, considerada como contraria a los intereses del pueblo, hizo que los miembros de las sociedades democráticas apoyaran al partido liberal en la candidatura de José Hilario López, a quien se le suponía la instauración de medidas proteccionistas; pero quien finalmente los decepcionaría. Con esa decepción los miembros de estas sociedades se aliarían, entonces, con el sector más conservador del partido —los draconianos— y apoyarían la candidatura de José María Obando, quien por su afán dictatorial sería derrocado por el General José María Melo con el apoyo de estas sociedades. Con Melo, esas sociedades democráticas desaparecen o se eclipsan y, posteriormente, dan forma a organizaciones tales como las uniones de obreros y el mismo partido obrero.

Para algunos de estos autores los oficios agremiados son los antecesores de la actual producción artesanal (Cf. Gaviria Liévano 2002 y Mayor Mora [1977] 2003); sin embargo,



para otros, esa línea evolutiva no es tan fácil de establecer. Este es el caso, por ejemplo, de Sowell quien llama la atención sobre la dificultad de discernir claramente entre las categorías de artesano, industrial u obrero que se utilizaban a finales del siglo XIX y principios del XX ([1992] 2006: 215); sin embargo, quien ha llevado la cuestión a una crítica más profunda es Vega Cantor, que sin preocuparse por el “presentismo histórico” del trabajo historiográfico para este periodo, previene sobre los problemas de transponer y descontextualizar categorías para entender procesos disimiles:

El problema para analizar la historia de los artesanos está relacionada con la misma conceptualización empleada para su estudio [...], las categorías analíticas son históricas y concretas, lo que implica, para el caso que nos ocupa [liberalismo económico y artesanado en Colombia], que no se puede pensar en la utilización mecánica y deductiva de la noción de artesano empleada para el estudio de la sociedad precapitalista de Europa occidental [...].

A mediados del siglo XIX, técnica, productiva, social y culturalmente el artesano neogranadino estaba muy distante de su congénere europeo, que siglos atrás se constituyó en vehículo de transición del feudalismo al capitalismo [...].

Las anteriores diferencias históricas, junto con las distinciones conceptuales que existen entre nociones tan diversas como artesano, obrero, clase trabajadora o pueblo, no parecen haber sido observadas por los historiadores que se han ocupado del tema. Esta confusión puede haberse originado en la misma terminología que usaban los artesanos para autodeterminarse, o que utilizaban otros sectores de la sociedad para referirse a ellos (Vega Cantor 1990: 49-50).

Es claro que a Vega Cantor le preocupan trabajos en los que se le pide al artesanado decimonónico una historicidad similar a la ocurrida en Europa; pero, además, le molesta el énfasis que estos historiadores han puesto en Bogotá como el centro de la participación política de las sociedades democráticas estableciendo así una equivalencia insalvable entre este tipo de organización y los artesanos, cuestión que se extrapoló para todo el país sin miramientos a una composición más heterogénea, donde incluso hubo integrantes que no fabricaban nada, pero hacían parte de ellas por la defensa de un gobierno liberal, como ocurrió en el Cauca (Vega Cantor 1990: 59-60).

Estos asuntos sobre los que llama la atención Vega Cantor e incluso las prevenciones de Sowell sobre la utilización indistinta de categorías, parecen omitirse de plano dentro del dominio de lo artesanal; donde la existencia de estos gremios artesanales decimonónicos

permite ratificar que la producción artesanal ha existido en Colombia siempre, con variaciones —como lo muestran las innovaciones en oficios y forma de organización— pero al final, una constante dentro de la historia nacional. Martha Bautista (1975:8) en una tesis de sociología, entre muchas otras, al enfrentarse al problema de la escases de fuentes que permitan dar cuenta de las transformaciones de la producción artesanal en Colombia, se aventura a sugerir que esa ausencia de fuentes se debe a que este “sector” hasta la década del sesenta no había sido tomado en cuenta como productor del desarrollo económico del país. Ella, interesada en entender si el artesanado será absorbido por la industria, procede a situar históricamente la producción artesanal; para ello, inicia con el obraje en el siglo XVI —para lo que sí encuentra fuentes que lo sustentan—, luego, pasa al siglo XIX donde narra la conformación de las sociedades democráticas —para lo que también encuentra fuentes— y de allí se enfrenta a una ausencia de fuentes que den cuenta de lo que ocurre con la producción artesanal en la primera mitad del siglo XX. La explicación que esta socióloga brinda para entender esa ausencia de fuentes es que los artesanos fueron absorbidos por la naciente industria nacional y por ello no fueron *objetos* dignos de ocupación para los historiadores.

Antes que desacreditar los trabajos realizados dentro y para el *dominio*, lo que me interesa señalar en este acápite, como en el anterior, son los olvidos y anacronismos sobre los que se le ha dado forma a la producción artesanal en Colombia. Tres son los elementos que quiero poner frente a esa sistematización formal que ha hecho de las artesanías una presencia obvia —natural— dentro de la cotidianidad. El primero, es la diferencia que, en términos de pluralidad, existe entre los oficios decimonónicos y aquellos que hoy le dan forma a la producción artesanal. El segundo, derivado del primero y sobre el que ya había dado algunas puntadas en el apartado anterior, la diferencia entre artesanía y oficio. Por último, la imposibilidad histórica de entender a los indígenas de ese entonces como artesanos, ello por no hablar de negros, zambos y demás.

Mayor Mora ([1997] 2006:49) rastreando la cuota que debían pagar los artesanos o artistas<sup>18</sup> en Medellín para la celebración del Octavario de la concepción en 1818, indica la existencia de nueve oficios: sastrería, zapatería, albañilería, carpintería, herrería, platería, talabartería, pintura y tejería –de tejas—. Sowell –para no excederme en ejemplos— trae a colación un censo ocupacional realizado en el barrio Las Nieves –el barrio de artesanos en Bogotá— en 1851, en éste se indica que allí se desarrollan actividades de zapatería, sastrería, ebanistería, herrería y que, posteriormente, en 1881 se agregó a estos oficios el de la albañilería.

Claro está, estos no eran los únicos oficios, también aparecen los alfareros, los tejedores de telas y sombreros, los calígrafos, los escultores, entre otros; incluso Quiñones y Barrera ilustran la existencia del trabajo en barniz de pasto con un grabado del siglo XIX (2006:70). Pero independientemente de si estos son, o no, todos los oficios; sí debe quedar claro que aquellos oficios que hoy son considerados como artesanales cestería, tejeduría, alfarería y joyería, entre otros, *tendencialmente no muestran relevancia dentro de las ocupaciones que se identificaron como artesanales.*

Aquí, entro en el segundo punto, la diferencia entre artesanías y artes y oficios. En el apartado anterior había dicho, siguiendo a Fray Pedro Simón, que en el siglo XVII parecía entenderse como un “saber hacer” que no necesariamente implicaba la transformación de materias primas en objetos terminados; una cuestión que es definitivamente distinta de la artesanía. Ahora bien, al parecer al iniciar el último cuarto del siglo XVIII esta cuestión cambiaría especificando para ese “saber hacer” una cualidad de transformación, de arte, entendida como capacidad productiva<sup>19</sup>. Un indicador de ello es la *Instrucción de gremios en general para todos los artífices aprobada por el Excelentísimo Señor Virrey Florez,*

---

<sup>18</sup> En nota al pie clarifica: “Cabe anotar que el término *artesano* nunca se emplea en los documentos; sí los de ‘artistas’, ‘oficiales’ y ‘oficiales de artes’” (Mayor Mora [1997] 2003:51n). Este no es el único caso, como se habrá de recordar Sowell ([1992] 2006) y Vega Cantor (1990) señalan la dificultad de precisar qué es y qué no artesanía y artesano; ¿por qué entonces ejercer tal violencia sobre la especificidad de las categorías?

<sup>19</sup> Esta es una cuestión que amerita una investigación particular. Según conversación sostenida con Ana Cielo Quiñones el 19 de mayo de 2010, ella, junto a Alberto Mayor Mora, preparan un libro en el que se trata la diferencia entre artesanía y artes y oficios.

sobre la que se soporta la explicación de Mayor Mora ([1997] 2003) sobre la organización de los gremios que se produjo con posterioridad a la instauración de las reformas borbónicas. En esta instrucción, heredera de los planteamientos de Campomanes<sup>20</sup> se establecía en 131 reglas la forma cómo los gremios debían ser constituidos, la forma en que ellos servirían como escenario de enseñanza y, la forma en que cada uno de los practicantes de un oficio —maestro, oficial y aprendiz— debía conducirse en éste y en la sociedad y, a su vez, donde se estipulaba que los productos deberían ser elaborados asegurando la calidad de los mismos en la materia prima, el proceso de elaboración y la durabilidad del producto elaborado.

Con esto en mente, no parece extraño, que el mismo Mayor Mora —al recuperar la lista de oficios de los aportantes en el octavario— haga la salvedad que en la lista se indica que estas personas son “artistas, “oficiales” u “oficiales de artes”. Esta perspectiva, parece confirmarse cuando se sigue al propio Campomanes, quien en la introducción a *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* dice, siguiendo a Plinio, que:

El Autor de la naturaleza [Dios] dotó á los irracionales [animales] de un natural vestido y ornato [...].

Solo al hombre, como guiado de su raciocinio reflexiona Plinio crió desnudo, desabrigado, y llorando.

En recompensa le atribuyó una especie de dominio y disposición sobre los otros vivientes, a utilidad y provecho suyo; y un conocimiento general de los usos, que puede sacar de las demás cosas, que produce la tierra.

La necesidad excitó en los racionales la invención de Artes, para acudir á el abrigo, al sustento, y a la comodidad de su especie (1775: 1-2).

A lo que agrega —en lo que parece una distinción tajante respecto a la concepción de oficios en Fray Pedro Simón—: “Los oficios y artes, que no son puramente ministeriales, no solo requieren la fatiga corporal: es necesario saber las reglas del arte, conocer y manejar los instrumentos, que son propios á cada una de sus maniobras; discerniendo

---

<sup>20</sup> Los planteamientos del español Campomanes, serán retomados por los criollos Francisco Robledo y Francisco de Iturrate en la Instrucción. Algunos de sus planteamientos, por ejemplo la división de los practicantes de un oficio en maestro, oficial y aprendiz, de igual forma que el registro de los practicantes en un registro único, serán retomados posteriormente por la Ley 36 de 1984.

distintamente su uso y el de los materiales, que entran en las composiciones de él.” (1775:85).

En este sentido, podría resultar más apropiado pensar en los productores de bienes del siglo XIX como artífices y en sus productos como artefactos; sin embargo, ello desconocería estos productores se reconocían como artesanos y que, en el caso específico de los gremios de ese entonces, existían publicaciones periódicas que llevaban por título “El artesano”. Ahora, mi intención en este punto no es negar que el término artesanía y artesano ya existían durante el siglo XVIII y especialmente el XIX; por el contrario, lo que quiero mostrar es que son *entidades* difícilmente ubicables y sobre las que se pueda discernir tan fácilmente como se hace hoy.<sup>21</sup> Sobre todo, porque ya sea como artesanos o bien como “oficiales de artes”, esas categorías difícilmente podrían aplicarse a poblaciones que no encarnaran la blancura –en el sentido de Castro-Gómez (2007) y Arias (2007)—.

Un asunto más, sobre este segundo punto. Amparados en el Censo Económico Nacional del Sector Artesanal, realizado entre 1994 y 1995, en el dominio de lo artesanal se ha estipulado que la producción artesanal en Colombia es predominantemente femenina. Pensando en las dificultades que representa la historia inmemorial de la artesanía, esto que parece un dato curioso, tiene total importancia; pues no es claro cómo, dentro de la historiografía, las artesanías o artes y oficios decimonónicos que fueron acentuadamente masculinos –sin negar la práctica femenina— llegan a cambiar el acento –en el segundo capítulo sugiero una explicación que tiene relación con la intervención de los Cuerpos de Paz—. Lo que sí es claro es que incluso para la primera década del siglo XX, el trabajo artesanal es tenido como una práctica de muy baja importancia dentro de las apuestas

---

<sup>21</sup> Una forma sencilla de salvar la cuestión aparece en Neve Herrera, quien se va hasta el siglo XV para mostrar que artesanía es lo mismo que oficio: “Del término artesanía, según fragmento de un diccionario etimológico, se comienza a conocer un uso intensivo en la edad medieval, pues antes de 1490, aproximadamente, parece ser que solamente se habla de oficios. Es decir, oficio y artesanía equivalían a la misma idea de actividad productiva especializada por líneas de producción” (2003: 86n). En otro momento de este mismo artículo, puntualiza que: “El término artefacto está compuesto de dos raíces: arte, que es sus acepciones más antiguas significa método, conjunto de reglas para hacer bien una cosa [...] a partir de cuyo dominio es factible la expresión estética; y factor que significa el que hace” (2003: 91).

nacionalistas. Castro-Gómez (2008: 235), siguiendo a Said, pone de manifiesto que en la Exposición Nacional de 1910 con la que se celebró el centenario de independencia, existió una suerte de orientalismo –como lo hizo Francia con sus colonias— sobre los productos nacionales que no encarnaban las apuestas por la industrialización. Arquitectónicamente se diferenció el pabellón de la industria –iluminado de tal forma que siempre tuviera luz de día— y los pabellones egipcio y quiosco japonés que encarnaban el pasado a superar. Por su parte, Martínez (1999: 328), indica que el quiosco fue dispuesto como residencia del guardabosque y que el pabellón fue consagrado a las labores femeninas: “mesitas, biombos y mariposas de Muzo”. ¿Cómo, entonces, se puede continuar haciendo un tránsito por la historia omitiendo las relaciones de poder que claramente diferencian la “artesanía” decimonónica de aquella que hoy nos invade? Y dejo la cuestión allí, porque otro tanto podría decirse de las relaciones de poder que concentran los oficios decimonónicos en las ciudades y que los diferencian de la “actual” producción artesanal que, con el mismo Censo Económico Nacional de Sector Artesanal, se supone preponderantemente rural.

Para ejemplificar el tercer punto de mi argumento traigo como ilustración una cita que Gaviria Liévano toma de Jaime Jaramillo Uribe para ejemplificar la cuestión de la importancia de los esclavos africanos dentro de los oficios artesanales:

Vemos que un esclavo que sabe hacer el puchero no se vende por menos de doscientos cincuenta [...] pesos; lo mismo sucede con los que saben coser. Vemos esclavos albañiles y carpinteros que han costado doscientos cincuenta pesos y se venden luego en quinientos [...]. No hace mucho tiempo tuvimos un ejemplo general en el señor sargento mayor don Ramón del Corral y Castro, que vendía un esclavo negro [...] en setecientos y más pesos, aquél que había sido capitán de su tejar con oficio de alfarero, que aprendió después de haber entrado en su taller, pero no con la perfección de Carlos (Jaramillo Uribe citado en Gaviria Liévano 2002:48)

Posteriormente aclara que a partir del siglo XVIII los criollos y españoles se adueñaron de las altas jerarquías de los gremios, imponiendo una división entre “oficios nobles” – orfebres, plateros, pintores, escultores, doradores y grabadores— y “oficios bajos” –

sastres, zapateros y albañiles—, que se habían destinado a indígenas, mulatos, mestizos y negros (Gaviria Liévano 2002: 54). A lo que, en este punto, solo habría de agregar, que en la jerarquización de practicantes de oficios que se plantea en la *Instrucción de gremios* de Robledo e Iturrate, el título de maestro estaba destinado para personas que no sólo mostraran habilidad en el oficio y capacidad de enseñanza, sino que también se mantuvieran dentro de las normas de decoro y pulcritud —no usaran ruana y conservaran un buen vestir— que se esperaba de una persona que tuviera actividades comerciales (Mayor Mora [1997] 2003: 24); características que definitivamente se les negaban a los “indios”.

Creo, que los elementos planteados en este capítulo son razón suficiente para, al menos, dudar de la coherencia funcional y transitoria que ha insertado la producción artesanal como una obiedad del inventario social en general y del inventario de objetos de la nación en particular. Romper, entonces, con el continuismo —esa operación que pone en etapas un fenómeno y a la vez le borra su especificidad en la inmemorialidad— y el “presentismo histórico” son dos acciones necesarias que nos preparan para entender que la producción artesanal en Colombia o eso que se llama sector artesanal, surgió apenas en la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, no sobre hacer énfasis en que estas operaciones que posibilitan la nacionalización de la producción artesanal están contextualmente ubicadas en un entramado de relaciones que desbordan a esta producción y la construcción de los diferentes énfasis de la identidad nacional. Es decir, son operaciones que si bien le dan especificidad al régimen de colombianidad que nos ocupa, no son exclusivas de éste y, en parte, es gracias a eso que su éxito es tan contundente.

## **Producción de la producción artesanal**

El asunto de este capítulo es mostrar la forma cómo una profunda y difusa relación de fuerzas –política culturales— le ha dado forma a lo que hoy se reconoce fácilmente como “sector artesanal” o como artesanía en general; el punto de inicio es la década del sesenta, cuando en medio del despliegue de las estrategias desarrollistas los Cuerpos de Paz (*Peace Corps Volunteers*) se tornan en agentes para la resolución del desempleo y la baja productividad en Colombia a través de una serie de programas “comunitarios” entre los que estaba la producción manual de objetos. Esta última estrategia de ocupación les acarrearía ser juzgados como detractores de la “tradición” por parte de sociólogos, antropólogos y folclorólogos. De allí continuaré haciendo detenciones en los momentos en que se presentan rupturas y cambios en la forma cómo se *decreta* lo que pesa y cuenta como artesano, artesanía y producción artesanal; esto, como se anunciaba en el segundo capítulo, con la intención de poner frente a esa “coherencia funcional” la forma específica, no continuista y siempre errática en que emergió, se desplegó y se dispersó la producción artesanal en Colombia.

### **Sin mesianismo no hay artesanía**

En la actualidad cuando Artesanías de Colombia S.A. se presenta simultáneamente como una empresa de y para el “desarrollo” y, como la entidad que “marca nuestra identidad” (imagen 1), parece innegable el éxito de esta empresa que, procurando la generación de empleo para los artesanos del país, ha logrado que Colombia se reconozca y sea reconocida como una nación pluriétnica y multicultural a través de objetos que cada vez más nos son presentados como obras de arte. De hecho, el éxito de la empresa es innegable si se observa que las últimas dos décadas las artesanías han dejado de ser objetos marginales en el mercado –los ejemplos los provee el primer capítulo— y que, como efecto de su trabajo, distintas entidades –desde comercializadoras hasta universidades, pasando por entidades sin ánimo de lucro— se han ocupado de reproducir, propiciar, promocionar y proteger a este “sector” a través de programas y proyectos.



Ahora, complejizando un poco la lectura, no resulta tan claro cómo el desarrollo llega a ser sinónimo de empleo y menos la relevancia del “sector” para esto; incluso no resulta tan obvia la sectorización –hacerla sector económico— y la culturización –marcarla como expresión cultural— de la artesanía, sobre todo cuando antes de la segunda mitad del siglo XX la artesanía no existía en la configuración y especificidad con la que hoy la reconocemos en eventos feriales y pasarelas de moda.

Curiosamente un punto de partida para constatar la arbitrariedad de todo esto es el surgimiento de Artesanías de Colombia S.A. en 1968<sup>22</sup>, so pretexto de fomentar la producción artesanal y a la vez propiciar el mejoramiento de técnicas y productos para mejorar su valoración social y estética y, así facilitar su comercialización.<sup>23</sup>

El desarrollo, resalta Arturo Escobar, ha sido un régimen de representación que surgió en la segunda postguerra y configuró una separación tripartita del mundo que justificaba y hacía imperiosa la intervención de países del Primer Mundo (sobre todo Estados Unidos) sobre aquellos del Tercer Mundo (América Latina, Asia y África) para hacer de éstos un clon de los primeros, los países económicamente avanzados ([1996] 2004: 13). Este régimen, además, fue propiciado por y propició unas estrategias o mecanismos para conjurar la pobreza y el desempleo, teniendo el crecimiento económico como medio y fin. Tal crecimiento no podía dejarse a un desenvolvimiento natural de las estructuras económicas y sociales, sino que por el contrario ameritaba de una minuciosa planeación que permitiera la acumulación de capital, la industrialización y se soportará en la ayuda externa ([1996] 2004: 147-149). En suma, el desarrollo se convertía en forma de modernizar al Tercer Mundo y ello, se lograba incrementando y cualificando la mano de obra y creando espacios

---

<sup>22</sup> En los documentos oficiales y en gran parte de la bibliografía que hace referencia a la institución, se toma como año de constitución 1964; pero, como se mostrará más adelante, esa fecha hace referencia a una entidad que, teniendo el mismo nombre, tenía un objetivo y una figura jurídica distinta.

<sup>23</sup> No desconozco que la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal surgió en 1966 como respuesta a lo que se juzgaba erróneo en la intervención de los Cuerpos de Paz. Tampoco que esta entidad participó en el posicionamiento “de la producción artesanal como una alternativa de trabajo y desarrollo” (Museo de Artes y Tradiciones Populares 1994:11); pero esta entidad no llegó a ser tan relevante y evidente como Artesanías de Colombia, la vinculación estatal tiene mucho que ver en esto.

para la ocupación de ésta; lógica que para la década del ochenta declinaría con el ascenso del neoliberalismo ([1996] 2004: 117).

Este régimen, advierte Escobar, produjo en Colombia una serie de entidades que materializarían el desarrollo y lo convertirían en su razón institucional, ejemplo de ello es la creación, a lo largo de la década del cincuenta, del Consejo Nacional de Planeación, el Consejo Nacional de Política Económica y Planeación y, el Ministerio de Desarrollo.<sup>24</sup> Estas instituciones, advierte Escobar, constituirán la base para el despliegue de los discursos de planeación y para la economía del desarrollo en la década del sesenta, especialmente con los compromisos que adquirirían los gobiernos latinoamericanos en escenarios como las reformas agrarias y la Alianza para el Progreso ([1996] 2004:172-176).

Estas dos apuestas –reforma agraria y Alianza para el Progreso— surgieron en la década del sesenta como una forma de ajustar el desarrollo a las condiciones de cada país. La pretensión era disminuir los efectos negativos derivados de la implantación de las recomendaciones que los organismos internacionales hacían –en la figura de misiones— para resolver el subdesarrollo del Tercer Mundo. Así lo indica la justificación que, el entonces presidente de Colombia, Alberto Lleras Camargo hiciera para el primer plan de desarrollo del país<sup>25</sup>:

[...] hay, evidentemente, cuando menos dos sistemas, antagónicos, de procurar el desarrollo económico de una nación. El escogido por nuestros órganos de Planeación, se acomoda a los hechos tradicionales y actuales de la realidad colombiana. Los propósitos están calculados sobre las cosas que los colombianos pueden hacer, si lo quieren [...]. Pero aceptamos [...] otra manera de acelerar el desarrollo de los pueblos atrasados. En ella cuando las hipótesis de los economistas fallan, se les elimina [...]<sup>26</sup> (Lleras 1961: 14).

---

<sup>24</sup> Ministerio que después de una fusión con el de Comercio Exterior en el 2002 se convertirá en el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo (Cf. Ley 0790 de 2002); entidad a la que actualmente aparece vinculada Artesanías de Colombia S.A.

<sup>25</sup> Por los mismos requerimientos de la Alianza para el Progreso, este plan debía tener una proyección decenal.

<sup>26</sup> La afirmación sobre el segundo sistema debe leerse como una doble crítica. Por un lado, a las estrategias derivadas de los informes de misiones internacionales que desconocen los contextos nacionales y, por el otro, a las formas de desarrollo planificado de estados no “democráticos” como el chino; a lo que dentro de la lógica de la Alianza habría que agregar como el cubano.

Esta apuesta por un desarrollo que entendiera y atendiera a las necesidades y posibilidades de Colombia —y de los países de América Latina en general—, fue concebida como una forma de acoger el desarrollo en “condiciones de justicia y equidad”; es decir, como una forma de lograr la modernización sin necesidad de desangrar los recursos del país, sobre todo poblacionales y naturales. Esto requería además de la industrialización y de la tecnificación de procesos de producción, la consolidación de una mano de obra apta para desempeñarse en tales escenarios, y allí resultaba fundamental el adiestramiento de ésta:

una inmensa clase analfabeta no está, ciertamente, en condiciones de contribuir, ni como productora, ni como consumidora, a un acelerado proceso industrial que necesita, ante todo un vasto mercado interno, montado sobre ingresos mejores y una mano de obra más eficaz. Con las clases técnicamente educadas con que puede contarse en el presente, seleccionadas entre el grupo mínimo que logra traspasar la escuela primaria, la secundaria y llegar hasta la universidad, tampoco se lograrán los objetivos del programa [...] (Lleras 161:18).

La tarea en la que se embarcaba Lleras implicaba, entonces, redoblar esfuerzos para hacer que la “estrategia educacionalizadora” —que se había materializado en la década del treinta en la Escuela Normal Superior (Cf. Díaz 2008)— fuera mucho más efectiva y así lograr sentar las bases para la cualificación de la mano de obra en aras de su inserción en el mercado laboral; pero esta tarea también ameritaba que las nascentes ciencias sociales —como lo recuerda Pineda (1999) vinculadas a los procesos de profesionalización desarrollados en la Normal— brindaran diagnósticos sobre las necesidades y carencias de los distintos grupos sociales del país, y así, destinar recursos financieros, técnicos y profesionales para resolver el subdesarrollo. Cuestión que en el Programa General de Desarrollo Económico y Social de Lleras no se concebía como competencia única del Estado sino que, por el contrario, debía involucrar a los distintos grupos; en una palabra las poblaciones no eran del todo beneficiarias de programas estatales sino agentes de los mismos:

Para que el Programa General [...] tenga una plena vigencia y se logren con facilidad los objetivos de transformación previstos en los campos económicos y social, será condición indispensable que toda la comunidad colombiana lo comprenda y lo haga suyo [...]. Consecuentemente con este planteamiento el Programa General contempla la intensificación de las actividades en materia de Acción Comunal y poner en marcha nuevas y vigorosas campañas destinadas a promover el desarrollo de las comunidades de base para que éstas puedan

incorporarse al proceso general de desarrollo y de creación de riqueza y beneficiarse plena y conscientemente de él [...].

Es bien sabido que las asignaciones del Presupuesto Nacional para la elevación de los niveles de vida no son suficientes para atender las necesidades que el desarrollo del país demanda. *La participación de la comunidad viene, así, a sumarse a los esfuerzos del Estado en la búsqueda de soluciones, y a la vez se convierte en un factor de cambio de la pasiva actitud mantenida por la comunidad* (Lleras 1961b: 96-97.énfasis agregado).

La participación de la comunidad estaría mediada por el programa general de Acción Comunal que, encabezados por los “portadores de cultura” o “agentes catalíticos” como los reseñó Fals Borda (1961:51)<sup>27</sup>, estarían encaminados hacia la dotación de servicios públicos, construcción de vías de comunicación —“caminos vecinales”—, construcción de viviendas, puestos de salud, entre otros.

Esta forma de conjurar el subdesarrollo se aplicaría indistintamente en las zonas urbanas o, por lo menos, susceptibles de urbanización porque civilidad estaba unido a urbanidad, industrialización y en suma a producción de capital. No obstante, las zonas rurales no estuvieron exentas de intervención y en ellas —como forma para asegurar el efectivo despliegue de los programas de la Alianza, toda vez que no se contaba con los recursos profesionales y técnicos suficientes, y que el tercer mundo era abúlico— fueron los Cuerpos de Paz (*Peace Corps Volunteers*) los que operaron como agentes catalizadores del desarrollo.

En 1961 cuando Kennedy pretendía que el congreso estadounidense aprobara la constitución de este ente, lo presentó como una organización de voluntarios estadounidenses —no necesariamente profesionales, pero así sería— dispuestos en el extranjero para:

apoyar a los asesores técnicos ofreciéndoles las habilidades específicas que necesitan los países en desarrollo, si es que quieren poner estas asesorías en marcha. Proporcionarán la mano de obra entrenada para llevar a cabo los proyectos de desarrollo planeados por los gobiernos anfitriones, actuando en el nivel de trabajo sirviendo con gran sacrificio personal (Kennedy 1961. mi traducción).

---

<sup>27</sup> Hay que precisar que en este contexto “cultura” se entiende en el registro de unos modos específicos de vida que regulan las relaciones entre personas, así como en aquel el de civilidad, urbanidad, laboriosidad.

Pero a pesar de las bondades de esta propuesta –Sargent Shriver, cuñado de Kennedy y primer director de los *Peace Corps*, señalaba en una cartilla instructiva que “Los Cuerpos de Paz representan un profundo compromiso de la tradición Americana en la que el mejor vecino es aquel que ayuda a otros a ayudarse a sí mismos” (1963:sp. mi traducción)—, algunos congresistas no creyeron en ella y, sin tener resultados de los primeros voluntarios enviados a algunos países de América Latina y África, la desacreditaron.<sup>28</sup> Contrario a los presupuestos de algunos congresistas, el trabajo de los voluntarios empezó prontamente a dar frutos y con ello se dio su aprobación en septiembre de 1961 dando pie para el reclutamiento oficial de los voluntarios.

Colombia fue uno de los primeros países que acogió la propuesta de los Cuerpos de Paz y aunque su presencia quedó consagrada y legitimada mediante un convenio del 2 de abril de 1963, sus acciones se pueden rastrear en la prensa por lo menos desde el 26 de junio de 1961, tres meses antes de la aprobación del congreso.

Una nota del periódico El Tiempo, firmada por Jaime González y fechada para el 27 de abril de 1962 referencia el proceso de entrenamiento que los voluntarios debieron realizar antes de viajar al país: “Durante nueve semanas los jóvenes tomaron cursos intensivos de castellano, historia y cultura de América Latina, geografía de Colombia, salud pública y prácticas de acción comunal, entre otras cosas”. La misma nota, indica las labores a las que se dedicarían: “Construcción de escuelas y caminos vecinales, puentes pequeños, puestos de salud, acueductos locales; incremento de la agricultura con métodos menos rudimentarios de los tradicionales; mejoramiento de la vivienda campesina; completo aprovechamiento de los recursos naturales y humanos en cada lugar [...]” (1962: 11). Casi un mes después, el mismo periódico indica que en el país ya se encontraban trabajando 107 voluntarios (El Tiempo 1963:26) quienes, en las zonas rurales, habían entrado a reforzar la estructura dispuesta por el programa de Acción Comunal.

---

<sup>28</sup> Robert Textor (1966) en la introducción a un libro prologado por Margaret Mead y publicado por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (M.I.T por las siglas en inglés) comenta que en los pasillos del congreso de los Estados Unidos se escuchaba la expresión *Kennedy Kidding Korps* (Cuerpos de Broma de Kennedy) jugando con las tres K del Ku Klux Klan; una relación sobre la que valdría la pena volver con posterioridad.

Los Cuerpos de Paz entraron a reforzar las acciones encaminadas a consolidar una infraestructura básica que permitiera la urbanización y así la industrialización de zonas del país que aparecían relegadas en los programas de desarrollo; a la vez, las acciones de estos estaban encaminadas a desplegar estrategias de educación en múltiples frentes, desde capacitación en lectoescritura en español, hasta la enseñanza de técnicas de producción más eficientes, pasando por la lectoescritura en inglés y ello desde un ámbito presencial o mediático como la televisión educativa (Cf. Mesa 1964, Valencia 1963).<sup>29</sup> En esa línea de educación y capacitación, no se puede desconocer la réplica que los Voluntarios hicieron de los postulados que sostenían lo que en algunas universidades de Estados Unidos se conoció, e incluso, hoy en los colegios se conoce como *Home Economics*. Vale la pena describir un poco esto, pues de allí se desprenderá la intervención sobre lo que el presidente Lleras alcanzó a denominar como pequeña industria y que será el germen del sector artesanal.

La economía del hogar (*Home Economics*) surge entre la segunda y tercera década del siglo XX como una estrategia para revitalizar la producción agrícola y las relaciones sociales de las áreas rurales de Estados Unidos —recordemos la crisis de 1929—, el foco de intervención eran las amas de casa y los adultos mayores. Por lo general, mujeres tituladas en *Home Economics*, se desplazaban hacia las áreas rurales de los diferentes estados para cualificar mano de obra y, a la vez, introducirla en prácticas de gestión de la población como nutrición, higiene y desarrollo psico-motriz de los niños. En lo que ahora fácilmente se consideraría como “alternativas productivas” —eufemismo de disciplinamiento laboral— las economistas del hogar enseñaban distintos tipos de trabajos manuales para que las mujeres pudieran producir capital, especialmente, desde la elaboración de mantas, cobijas y similares que se trabajan desde técnicas de bordado y costura (Cf. Hall 1965 y Van Dommelen 1972).

---

<sup>29</sup> Sigo estas notas de El Tiempo porque no hay trabajos amplios y profundos sobre los Cuerpos de Paz en Colombia; al parecer es un tema poco atractivo para las ciencias sociales e incluso algo desdeñable para los archivos, pues los documentos primarios sobre los que se podría hacer la reconstrucción de su presencia en el país son escasos, por no decir nulos. La reconstrucción de esa historia es una deuda que pronto hay que saldar si se quiere tener completo el panorama de emergencia de la producción artesanal e incluso otros campos o prácticas como la donación de sangre y la educación bilingüe de español e inglés.

Haciendo eco a las formas de operación de los profesionales en economía del hogar, algunos Voluntarios intervinieron sobre poblaciones en las que existía el conocimiento y práctica de técnicas para la producción de objetos, intentando hacer de estas actividades de transformación unas vinculadas al mercado de bienes de consumo. Así, estos Voluntarios propusieron diseños para modificar el aspecto y función de los objetos, introdujeron cambios en los procedimientos de elaboración y finalmente propusieron el cooperativismo como mecanismo para que los campesinos y especialmente las campesinas pudieran ingresar de forma más competitiva al mercado laboral nacional.

Los lugares donde se desplegaron estas acciones de los Voluntarios de los Cuerpos de Paz fueron Pasto y Sandoná (Nariño), La Chamba y Espinal (Tolima), San Jacinto (Bolívar), Tipacoque, Tenza y Ráquira (Boyacá), Aguadas (Caldas) y Sibundoy (Putumayo) (Henríquez de Hernández 1982, Balcázar Collo 1980 y Sanabria Tirado 1975). Cuatro referencias de distintos tipos sirven para mostrar cómo trabajaban estos Voluntarios; la primera, la provee una tesis de sociología en la que se recuenta cómo los Voluntarios direccionaron la producción alfarera del Municipio de Ráquira hacia la elaboración de piezas con “relieves del Tío Sam, el Pato Donald, del Indio Piel Roja y todos aquellos productos por lo general de fácil identificación para el consumidor norteamericano” (Henríquez de Hernández 1982: 32). Al respecto Cecilia Irigui de Holguín, una distinguida mujer de la sociedad bogotana, que fundaría una de las primeras escuelas artesanales del país y sería gerente general de Artesanías de Colombia en el primer semestre de 1972, especificó en el marco del Primer Seminario de Diseño Artesanal<sup>30</sup> que:

[...] la autenticidad y creatividad del artesano [de Ráquira] fue suplantada por molde y modelos extraños a su cultura. Lamentablemente golpe sufrió el popular caballito de Raquira (sic) que todavía hoy se encuentra como la representación máxima de nuestra artesanía y estaba posiblemente predestinado a ser el símbolo de nuestra nacionalidad en el mundo del arte popular, como lo son el Toro de Pucará en el Perú y la llama típica de Bolivia" (Iregui de Holguín 1972:VII).

---

<sup>30</sup> Este opera como uno de los escenarios desde los que se constituirá ese dominio de lo artesanal. En este evento se reunieron varios profesionales —antropólogos, arquitectos, folclorólogos, entre otros— a pensar la especificidad y características de las artesanías en Colombia; una cuestión nunca antes se había hecho.

Debo decir que la intervención de Iregui de Holguín no fue la única que resaltó la intervención de los Voluntarios como una cuestión deplorable –también lo hicieron la antropóloga Yolanda Mora de Jaramillo, el folclorólogo Guillermo Abadía Morales y el diseñador Rómulo Polo Florez—; sin embargo la molestia que suscitó esos comentarios respecto de las intervenciones en Ráquira no pueden extrapolarse a los otros lugares donde también tuvieron presencia los Voluntarios. Esta falta de manifestación respecto de esos otros lugares tiene que ver con que en ellos no estaba centrado la narración del pueblo nacional como uno con herencia prehispánica, andina y alfarera.

La segunda referencia deriva de una nota en el periódico El Tiempo, en la que se alude a cómo las ruanas se convertían en artículos susceptibles de exportación –hay que recordar que una de las apuestas importantes de Lleras Camargo con el Programa General era lograr diversificar las exportaciones—; en esta nota, la autora manifiesta que si bien no se conoce el origen de la ruana es grato saber que ahora se ha convertido en un “potencial de divisas para el país” acomodando su línea característica a las “exigencias modernas”; esa posibilidad, destaca la entrevistada Ana Restrepo de Gaviria –una tejedora del Municipio de Ubaté, Cundinamarca—, se le debe a los “muchachos de los Cuerpos de Paz” ya sea por sus capacitaciones o por su paciencia, y agrega con énfasis: “a ellos se debe la prenda más útil y auténticamente nacional como lo es la RUANA” (Valencia 1963).

En un registro similar, Quiñones y Barrera (2006:106) traen a colación la referencia que Eduardo Muñoz Lora, maestro en el trabajo con mopa-mopa –barniz de pasto— hizo en una entrevista realizada por ellas, sobre los Cuerpos de Paz: “[...] cuando vinieron los amigos americanos de los Cuerpos de Paz, había gente que influía en las cosas, nos veían trabajar el barniz con la boca y nos decían: en vez hacer la templada de la tela con la boca, porque no se buscan la forma de hacer unos rodillos que estén calientes y que vayan adelgazando la tela para que salga de un solo espesor [...]”.

Finalmente, la cuarta, surge de una entrevista que le realicé a la presidenta de la Cooperativa de Artesanos de San Jacinto (Bolívar), en enero de 2010. En esta entrevista Gregoria Díaz, me comentó cómo los Cuerpos de Paz habían introducido un nuevo telar, el



de punta, con el que se podían fabricar los “arbolitos” (imagen 2) que incluso en la década del ochenta fueron tenidos como típicos; este telar evitaba que la trama se compactara como ocurre con el telar vertical habitual con lo que permitía tramas a medio ajustar entre las que se podían atravesar varas de valso. Díaz además destacó que fueron estos Voluntarios quienes introdujeron el tejido de motivos precolombinos –habrá que decir del tipo andino— so pretexto de una mayor venta de productos (Gregoria Díaz 2010).

En estos cuatro ejemplos se debe notar además de la injerencia de los voluntarios en todos los aspectos productivos, la forma cómo organizaron –específicamente visible en Ubaté y San Jacinto— a los productores para posibilitar su inserción en el mercado; es decir que los Voluntarios produjeron un tipo específico de mano de obra y a la vez le especificaron las formas en que podría participar en el mercado. En efecto, entre las otras tantas actividades, los Cuerpos de Paz debían asegurar la producción de cierto tipo de objetos y bajo condiciones específicas para exportarlos hacia los “países desarrollados”, principalmente hacia Estados Unidos.

Este es el punto donde Artesanías de Colombia ingresa en la consolidación de la producción artesanal. Esta empresa fue constituida como sociedad anónima en 1964, es decir tres años después que los Cuerpos de Paz arribaron a Colombia por primera vez. Su objetivo principal era servir como entidad mediadora entre los productores nacionales y los consumidores internacionales –no se desconoce que el mercado nacional también fuera importante, pero tal nicho sólo se acentuará hasta finales de la década del ochenta—; es decir, esta empresa surge básicamente como una comercializadora. La exportación de productos así como la selección de los mismos pasaba por la asesoría de la Agencia Internacional para el Desarrollo (AID), la liga de Cooperantes de los Estados Unidos (CLUSA) y de la empresa norteamericana Scherr y McDermott Inc; esta última, encargada de ubicar los productos en Estados Unidos y en algunos países de Europa (Sanabria Tirado 1975:2-3).

La intervención de los Cuerpos de Paz como agentes mesiánicos del desarrollo sobre las zonas rurales es lo que sienta las bases para la consolidación de eso que hoy tan fácilmente

reconocemos como “sector artesanal” o como “producción artesanal”. Pues soportados en las experiencias de cualificación de la mano de obra femenina que se habían desarrollado dentro de los programas de la *economía del hogar* en Estados Unidos y en el éxito que ello había tenido en términos de la inserción de ellas al mercado laboral para la producción alternativa —siendo la principal la de los hombres— de ingresos para los hogares desde la elaboración manual de bienes de consumo, los Voluntarios pretendieron reproducir algunas de esas estrategias con las mujeres de Ráquira, Pasto, Sandoná, La Chamaba, Espinal, San Jacinto y los otros lugares referenciados. Estrategias que, a pesar de las consideraciones de ciertos expertos, produjeron una mano de obra femenina y rural —no de otra forma se pueden explicar los datos del Censo Económico Nacional del Sector Artesanal—.

Todo esto indica que antes que un “resurgimiento” de la producción artesanal en la década del sesenta, más bien lo que hay es la invención de un tipo particular de productor que se erige sobre la base de las habilidades productivas de uno que había sido marginado y que, de todas formas a pesar del deseo, no se podía integrar plenamente a los procesos de industrialización

Ahora, esto no se puede interpretar como una apuesta generalizada por fomentar la proliferación de este tipo de productor y de sus productos; más bien, la modernización como directriz para alcanzar el desarrollo, buscaba que este tipo de productor, efecto de las mismas estrategias del desarrollo, se fuera reduciendo a la vez que se le dedicaba mayor esfuerzo a la industrialización. En este sentido, las consideraciones consignadas en las metas para la industria manufacturera del Programa General de Desarrollo Económico y Social de Lleras Camargo sirven como ilustración; allí se especifica que el sector industrial está compuesto por dos “categorías distintas de establecimientos: la industria fabril propiamente dicha, que comprende a los establecimientos que ocupan a 5 o más personas, y la industria llamada pequeña o artesanal, constituida por las empresas menores y los artesanos independientes”, de igual forma se aclara que esta segunda “categoría” coexisten actividades dispares:

Dentro de la pequeña industria urbana hay numerosos establecimientos que utilizan técnicas modernas de producción basadas en el uso de energía mecánica y que difieren de las empresas fabriles solo en la escala de sus operaciones. Por otra parte, también subsisten talleres de tipo tradicional, con organización primitiva y métodos anticuados de producción. Este tipo de empresa, aún muy difundido en Colombia, contribuye con su bajo rendimiento a disminuir la productividad del sector industrial en su conjunto (Lleras 1961b: 25).

En este marco, la consolidación de cooperativas de trabajo asociado que permitiera la elaboración voluminosa y temporalmente eficiente de artículos, mediada por los Cuerpos de Paz, resultaba totalmente conveniente. Siguiendo a Lleras habría que decir, que tales intervenciones contribuían a aumentar la productividad del sector industrial en su conjunto.<sup>31</sup>

No obstante, esa intervención de los Cuerpos de Paz sobre las zonas rurales con la que se había empezado a consolidar esta nueva fuerza laboral incomodaría a antropólogos y folclorólogos, por cuanto se percibía que la injerencia de los voluntarios en la producción y el mercadeo de los productos que se les suponía con naturales, iba en detrimento de la autenticidad y la tradición de estos.<sup>32</sup> Este malestar redundaría, por lo menos, en cinco eventos: la retirada de los Voluntarios de estos municipios o, en su defecto, el redireccionamiento de su actividad; la anulación de la ayuda económica y la asesoría técnica que la AID junto con Scherr y McDermmot Inc. prestaban a Artesanías de Colombia; la conformación de la Sociedad Colombiana de Promoción Artesanal; la liquidación de la sociedad limitada y la constitución de Artesanías de Colombia como una sociedad anónima, así como la vinculación de ésta al Ministerio de Desarrollo y el consecuente cambio misional; finalmente, la emergencia de un conocimiento experto sobre

---

<sup>31</sup> Según indica Sanabria Tirado, Artesanías de Colombia fue constituida con un capital de \$1.280.000 en 1964, justo un año después las exportaciones que la empresa había realizado ascendían a \$16.200.000 (1975:4). Estas cifras pueden no ser del todo ciertas por lo que indican varios estudios realizados en la década del setenta respecto de las exportaciones. A pesar de la duda sobre el monto, sí queda claro que la exportación de estos productos había empezado a desarrollarse.

<sup>32</sup> La marcación de las artesanías como expresiones culturales empezará a darse sólo hasta mediados de la década del setenta. Esto se tratará en el último acápite de este capítulo.

Por otra parte cabe anotar que el malestar frente a los Cuerpos de Paz no sólo se sentía en este respecto. una nota de El Tiempo de abril de 1969 reseña cómo los estudiantes de la Universidad Tecnológica de Pereira protestaban frente a la presencia de los Voluntarios y a los cursos de inglés que estaban dando allí (López 1969: 6).

la producción artesanal que tendrá como punto de partida el Primer Seminario sobre Diseño Artesanal.

Estos eventos que se dieron a finales de la década del sesenta y principios de la del setenta, marcaron el surgimiento de eso que había identificado como el dominio de lo artesanal. De cierta forma, lo que ocurriría en la transición de estas dos décadas fue que el trabajo artesanal se volvió una práctica laboral en sí misma; es decir, dejó de ser subsidiaria o remanente de las prácticas laborales industriales. Pero si ello es así, no se puede extrapolar esto hasta el inicio mismo de la historia, pues hay que recordar que los procesos de industrialización en Colombia se dan sólo hasta la década del treinta del siglo XX.

En este punto es preciso aclarar que el trabajo de esta tesis está parcialmente de acuerdo con García Canclini ([1982] 2002)<sup>33</sup>, lo que quiere decir que también está parcialmente en desacuerdo. Esta tesis comparte con García Canclini la precaución de pensar a las artesanías como “supervivencia atávica de tradiciones u obstáculos disfuncionales para el desarrollo” ([1982] 2002:114); pues como él lo argumenta esta postura no permite entender cómo producción artesanal y producción industrial coexisten dentro del capitalismo, sobre todo porque tal postura requiere de una diferencia temporal en la que se supondría que el capitalismo superaría toda forma de producción que le anteciediera. Es decir, aquí se comparte que la producción artesanal y la producción industrial coexistan “porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo” ([1982] 2002:114); cuestión que a la postre, requiere del despliegue de estrategias que diferencialmente produzcan capital, estrategias que García Canclini ubica en extremos ilustradores: “[...] casi todo lo que se hace con las artesanías oscila entre el mercado y el museo, entre la comercialización y la conservación” incluso cuando esos objetos hayan sido elaborados con tecnología industrial ([1982] 2002: 213-216).

Pero, esta tesis también está en desacuerdo con García Canclini por cuanto él también participa en la construcción del continuismo que construye un pasado prehispánico para la

---

<sup>33</sup> Tomo esta referencia porque dentro del dominio de lo artesanal es un hito, un punto muy visible y reconocido, en términos de régimen de veridcción y jurisdicción temático.

producción artesanal en América Latina<sup>34</sup>. La argumentación elaborada hasta aquí, ha resaltado que lo artesanal como técnica de producción, como producto y como fuerza laboral son producto del capitalismo y de la modernidad; es decir, que en Colombia no se puede pensar lo artesanal por fuera de estos dos escenarios, porque lo artesanal no les antecede, por el contrario surge en el esplendor de su seno. De cierta forma, lo que esta tesis hace es acoger el planteamiento que el mismo García Canclini retoma de Victoria Novelo: “[...] estudiar las artesanías como proceso y no como resultado, como productos en los que resuenan relaciones sociales y no como objetos ensimismados [dados o naturales]” ([1982] 2002: 102).

### **Popularización de la artesanía: nacionalización**

La molestia causada por la intervención de los Voluntarios en cuanto a la modificación de los productos en términos diseño y función, de las técnicas de producción en aras de una mayor eficiencia, de la alteración de los circuitos de comercialización, entre otros; generó cierta incomodidad entre sociólogos, folclorólogos y antropólogos —principalmente—, que suscitaría dos procesos inextricablemente relacionados. Por un lado, sería necesario construir un pueblo entre esa mano de obra que había estado relegada de los procesos modernizadores, no en otro sentido se puede entender la preocupación por la tradición y lo autóctono de las expresiones del pueblo; es decir nacionalizar la producción. Por el otro, había que buscar la manera de masificar el consumo de los productos de ese pueblo, es decir, popularizar<sup>35</sup>.

Para entender el primer proceso —hacer de la mano de obra parte del pueblo— hay que recordar que el *quién* de la nación que se había construido a finales del siglo XIX y

---

<sup>34</sup> Alusiones a la producción artesanal de autoabastecimiento en un pasado indígena memorable que contrastan con aquellas de uso estético en la actualidad es muestra de ello y se pueden encontrar a lo largo del libro (Cf. García Canclini [1982]2002: 15, 132)

<sup>35</sup> La popularización aquí tiene un uso poco ceñido a las precisiones que García Canclini ha hecho (Cf. [1982] 2002, 1987 y 1988). Este autor usa popularización para destacar cómo ciertas expresiones del pueblo —como sustantivo— al integrarse a una economía de mercado pierden hasta su referencia territorial y se masifican perdiendo toda especificidad. Aquí, por el contrario lo que pretendo destacar que a la vez que se masifica el consumo también se construye un pueblo que, dará cabida a poblaciones que se habían mantenido al margen y, a la vez, le permitirá a aquellas que ya habían sido nacionalizadas reconocerse como parte de la nación.

principios del XX contemplaba a indígenas, negros, mujeres, etc. como sujetos marginales dentro de la construcción de la nación (ver capítulo I) y que, si bien se había construido un pasado prehispánico centrado en la monumentalidad de los primeros pobladores asentados en lo que sería el territorio nacional, la indigenidad de quienes se asumían como sus descendientes no permitía una valoración similar; de igual forma debemos tener en cuenta que el pueblo construido había recaído sobre la figura del campesino de los andes del altiplano.<sup>36</sup> Estas formas de marcar el centro de la nación y sus márgenes, con sus consecuentes jerarquías poblacionales establecerán, para los Cuerpos de Paz, los lugares susceptibles de intervención en su apuesta por la consolidación de una fuerza de trabajo capaz de producir sus propios ingresos sin necesidad de vincularse a la incipiente industria nacional; esto explicaría porque los Voluntarios tuvieron como límite de sus asentamientos las cordillera central y oriental, y que allí se ubicaran principalmente en lo que podría tomarse como el centro, lo que pone a San Jacinto (Bolívar) en el norte y a Sibundoy (Putumayo), Pasto y Sandoná (Nariño) en el sur, como límites marginales de esa geografía de intervención y así de construcción de pueblo. En este sentido, el hecho que los Voluntarios no hayan realizado un trabajo similar en lo que constituyeron los Territorios Nacionales, no puede entenderse como capricho en la selección o como desconocimiento de otras posibilidades para lo artesanal; pues ellos simplemente estaban haciendo eco de la marcación y jerarquización del territorio y la población sobre la que la nación se había levantado.

Por otra parte, estas consideraciones sirven para entender porque el malestar generado entre ciertos sectores de la sociedad colombiana, derivado de la intervención de los Cuerpos de Paz, se centró específicamente en Ráquira; pues este municipio se había convertido en el referente de la monumentalidad que se le suponía al pasado prehispánico, andino y alfarero. En este sentido no es gratuito que las primeras monografías que intentan dar cuenta de la producción artesanal en Colombia hayan sido la de Mora de Jaramillo ([1966] 1974) que

---

<sup>36</sup> Arias (2007: 36-39) llama la atención sobre como a finales del siglo XIX las élites se constituyeron desde una espacialidad que las distanciaba de lo rural; pero, a la vez, exaltaban el trabajo del hombre que había domado a la naturaleza y la había convertido en campo. El campo se marcó como espacio donde la naturaleza —y allí el salvajismo y la barbarie— habían sido domesticados, distinto de selvas, llanos y costas; división que no desaparece e incluso en el tercer cuarto del siglo XX, sostendrá la regionalización de la artesanía. Ver última parte de este capítulo.

tenía por tema la cerámica y los ceramistas de Ráquira, y la de Solano (1974) sobre la artesanía de Boyacá.

Con esto en mente, es que fue posible, por ejemplo, que cuando la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal surgió en 1966 —en el interregno entre la primera y la segunda constitución de Artesanías de Colombia—, como materialización del malestar de un grupo de mujeres de clase alta<sup>37</sup> por la corrupción de los productos artesanales y los cambios en la forma de elaborarlos —cambios en lo que se suponía había sido una constante inmemorial—, lo que se estaba en juego era la posibilidad de salvaguardar las tradiciones de ese pueblo a la vez que se posicionaba este tipo de actividades como una “alternativa de trabajo” —o como se diría ahora, una “alternativa productiva”— (Museo de Artes y Tradiciones 1994: 11) para éste. De esta forma, al tiempo que gestionaban el dinero y la locación para la consolidación de un museo en Bogotá —el Museo de Artes y Tradiciones populares<sup>38</sup>— en Bogotá, también desarrollaban programas de investigación y capacitación en muchos de los sitios en los que habían intervenido los Voluntarios; el objetivo de éstos era el mismo perseguido por los Voluntarios, posicionar los productos en el mercado, claro está, pretendiendo la eliminación de los intermediarios o comercializadores.

El trabajo con los artesanos en región, así como la exhibición en el museo<sup>39</sup>, resultaba además una tarea titánica por cuanto el trabajo artesanal era deshonoroso<sup>40</sup> y los productos artesanales menospreciados. Un libro-catálogo publicado por este museo como parte de una serie audiovisual que se llamó *Artesanía Comunidad y Desarrollo. Memoria y Futuro*, llama la atención sobre estos dos asuntos cuando mencionan que el trabajo en región —así planteado— era difícil por cuanto “Ser artesano equivalía a ser alguien miserable y

---

<sup>37</sup> Entre quienes se encontraba Cecilia Iregui de Holguín; quien en el Primer Seminario de Diseño Artesanal había hecho una intervención deplorando la sustitución de la autenticidad y creatividad por molde y modelos (Cf. Iregui de Holguín 1972).

<sup>38</sup> Este Museo era parte de los escenarios a observar y analizar dentro de la investigación; no se pudo tener acceso al mismo por cuanto desde el 2009 había iniciado el proceso de liquidación y las colecciones estaban en proceso de sesión a la Universidad Nacional.

<sup>39</sup> La clasificación de las piezas, su catalogación, al igual que el guión de exhibición de las mismas fue encargado a Yolanda Mora de Jaramillo (Cf. Mora de Jaramillo 1974).

<sup>40</sup> Una cuestión heredera de la ideología decimonónica sobre el trabajo manual (Cf. Mayor Mora ([1997] 2003).

marginal” y a la vez el trabajo, sobre todo en Bogotá, requería de estrategias de posicionamiento y difusión porque “En el momento en que se crea la Asociación la mayoría de los colombianos estaba olvidando la rica y variada tradición artesanal que poseíamos” (Museo de Artes y Tradiciones 1994: 12,11).

Lo que va a requerir esta entidad, al igual que Artesanías de Colombia S.A. al iniciar la década del setenta es que los pobladores de zonas rurales con destrezas para la práctica de algún oficio se reconozcan como artesanos y, a la vez, que el resto de colombianos los reconozcan como tales desde el consumo. En una palabra, dentro del proceso de consolidación de la producción artesanal, además de la producción de una mano de obra, también se requería de la elaboración de un consumidor.<sup>41</sup> Una cuestión muy distinta –por las razones expuestas respecto del “arte primitivo” al que alude Mora de Jaramillo (Cf.[1968] 1969)— ocurrirá con los indígenas, quienes difícilmente podrían calificar como mano de obra y a la vez quienes difícilmente podrían ingresar dentro de la categoría de pueblo que operaba para los campesinos productores de artesanías; en este sentido resulta muy dicente que Mora de Jaramillo (1974) planteara —en el artículo en el que explicaba la conformación de la muestra del Museo de Artes y Tradiciones Populares— que los objetos indígenas no llegaban a cien y eran en su mayoría provenientes del Amazonas.

Ahora, esa restricción que pretendía Mora de Jaramillo y que se materializaba en la exhibición del Museo, no se puede extender a otras entidades porque como habrá de recordarse con Wade (1997 y 2003), la nación requiere tanto de la constitución de una unidad poblacional homogénea –el pueblo— como de una diferencia para ésta; en este sentido, a pesar que la artesanía por antonomasia será la de los habitantes de las zonas rurales, a principios de la década del setenta se empezará a dar cuenta de otras posibilidades. Así, por ejemplo, en uno de los primeros registros visuales que hay sobre artesanía, publicado conjuntamente entre Artesanías de Colombia y el Instituto Colombiano

---

<sup>41</sup> Específicamente nacional, porque como señalado en Estados Unidos y algunos países de Europa estos artículos ya eran apetecidos.



de Cultura<sup>42</sup>, se pone de manifiesto que junto a la artesanía tradicional popular –chinchorro elaborado en la guajira, sombrero en palma de iraca elaborado en Caldas, entre otros— existía una artesanía indígena –tela de damagua “elaborada por el grupo Noama”, mola “elaborada por el grupo indígena Cuna”, entre otros—; no así una negra y menos una afrodescendiente, porque aunque su inclusión en lo artesanal parezca a penas una obviedad (imagen 3), está sólo será posible hasta principios de los noventa, después del proceso de etnización de las comunidades negras (Cf. Restrepo 2002).

No obstante la inclusión de los objetos indígenas dentro de la categoría artesanal, el proceso no se dio dentro de una relación de igualdad con los calificados como populares ni tampoco se dio de forma llana; de hecho, la consolidación de la sub-clasificación de “artesanía indígena” sólo aparecerá a finales de la década del setenta, con lo que finalmente se ubicará a los indígenas como productores de artesanías<sup>43</sup>. Esto quiere decir que durante la primera mitad de esa década la artesanía era predominantemente aquello que no era indígena, aun cuando a ciertos objetos y técnicas se les debiera un pasado “aborígene”; esta operación de deuda y a la vez distancia frente a un pasado prehispánico será posible desde la apelación a la creatividad.

La creatividad, como cualidad productora y como capacidad de actualización, va a hacer posible la venia a un pasado indígena y la exaltación de las cualidades del pueblo presente; es decir, la creatividad permitirá que la historia de la artesanía sea indiscernible de aquella

---

<sup>42</sup> Catálogo de una exposición itinerante que tenía el Instituto Colombiano de Cultura en varias capitales de Colombia. Para el Instituto esta exposición de “Arte popular y artesanía” podía anclarse a una que ya se había hecho, “Prehistoria de Colombia”, y diferenciarse de las otras por cuanto lo exhibido eran expresiones del pueblo; es decir no era cultura o, lo que sería lo mismo, arte en el sentido estricto. De allí que el criterio de la exposición fuese el valor estético y no el funcional de los objetos: “[...] la muestra de Arte Popular y Artesanía [...] la intención estética [de los objetos] prima sobre la utilitaria y [se] ejemplifica la creación de nuestro pueblo. Los objetos que forman la exposición demuestran la importancia estética de lo que se hace en Colombia a nivel popular y, por otra parte, evidencian la trascendencia que esta actividad tiene como creadora de riqueza. *Quizá sería dable pensar que la cultura popular colombiana tiene, como una de las manifestaciones más importantes, ésta del objeto visual*” (Instituto Colombiano de Cultura y Artesanías de Colombia S.A 1972: sp. Énfasis agregado).

<sup>43</sup> El éxito de la equivalencia entre artesanía y objetos producidos por indígenas será lo que suscite el malestar de Luis Guillermo Vasco (1988), quien exhortará a sostener la diferencia entre “cultura material” y “artesanía”. El criterio para esto era la inserción de los objetos en el mercado. Así, un artículo producido por indígenas y fuera del mercado sería cultura material; pero, el mismo artículo en el mercado, debería concebirse como artesanía.

de la nación en ese juego de la narración en un tiempo pedagógico y uno performativo del que habla Bhabha ([1994] 2002) y que había tratado en el capítulo anterior. En este sentido otro tanto tiene que decirnos Alonso ([1994] 2004:168-172), quien ha argumentado que una de las formas en la que lo imaginado de la comunidad nacional se convierte en una “segunda naturaleza” es la “temporalización” que es un ejercicio mediante el que se construye un tiempo común y una historia compartida dentro de la nación.<sup>44</sup>

*La creatividad, entonces, como se veía con la exposición del Instituto Colombiano de Cultura, será el mecanismo para hacer de la artesanía una manifestación susceptible de ser considerada como arte; aunque de menor jerarquía, porque de todas formas era arte popular.* Esta inserción de la artesanía en el repertorio de objetos de la nación puede verse en múltiples intervenciones y en los más diversos eventos, entre ellas es destacable la de Graciela Samper de Bermúdez –gerente general de Artesanías de Colombia desde el segundo semestre de 1972— en el acto de oficialización de la primera asociación de artesanos de Colombia –Asociación Regional de Artesanos de la Sabana de Bogotá— en el Teatro Colón:

Este Teatro Colón de Bogotá, *lugar tradicional de la patria*, que ha visto desfilar por su escenario las más destacadas *figuras de nuestro arte* y los grandes artistas del mundo [...], *nunca antes contó con la presencia de actores y público tan ligados a las tradiciones populares colombianas* como los que hoy se reúnen aquí en un acto de *afirmación de los valores nacionales y de optimismo en el futuro de nuestro pueblo*. Por primera vez se congregan [...] los más *auténticos artífices de nuestra nacionalidad, los artesanos*, que desde las épocas aborígenes vienen transmitiendo, de generación en generación, el arte [...] de la artesanía desde el pasado hacia el presente y hacia el porvenir, *en silenciosa pero constante labor, para delinear las características que nos definen como Nación* (1972: sp. énfasis agregado).

No se puede pasar por alto que esta intervención tiene lugar en un recinto que había estado destinado para las artes y que los artesanos terminan ubicados en un lugar similar al de los próceres de la patria en tanto que “artífices de nuestra nacionalidad”. Esto parecería ser el

---

<sup>44</sup> Los otros dos procesos sobre los que se soporta la construcción de lo nacional son: la territorialización — que posibilita la imaginación de un único marco espacial compartido que, desde el mapa, se hace observable y familiar— y la substancialización —hace que la nación sea entendida como un supraorganismo del que se recibe una herencia que debe ser prorrogada por la descendencia— (Alonso [1994]2004:162-168).

comienzo de las posibilidades de lo que llegará a ser “Colombia país artesanal” y “Colombia país hecho mano”, las articulaciones de las que se habló en el primer capítulo.

Pero, en ese mismo evento, Samper de Bermúdez advierte que esta creatividad popular no puede desligarse de su importancia en las dinámicas laborales del desarrollo; es decir que *la creatividad se valoraba en tanto no era similar a la del arte en términos de su función socio-económica:*

Los artesanos y la artesanía estarán en capacidad de cumplir papel fundamental en los planes de desarrollo en que con seguridad y firme propósito está empeñado el Gobierno del Frente Social. *Los artesanos y la artesanía con bajos costos pueden hacer efectiva la justa política de capacitación de mano de obra y de creación nuevos empleos para un gran sector del pueblo colombiano que irá a producir artículos de comercialización, segura y rentable. Y entre tanto, los artesanos y la artesanía le estarán ayudando al país a mantener sus valores nacionales y nos ayudarán a todos a reencontrarnos con Colombia y a sentir el legítimo orgullo de ser colombinos* (Samper de Bermúdez 1972: sp. énfasis agregado).

Estas palabras de la entonces gerente de Artesanías de Colombia S.A., se enmarcan dentro de las consideraciones que el presidente de ese entonces, Misael Pastrana Borrero, hiciera sobre la relevancia de la producción artesanal como factor para incrementar la empleabilidad y los ingresos nacionales; cuestión que, no sobra decir, era el resultado de las acciones desarrolladas por el presidente Lleras Restrepo<sup>45</sup> para conjurar la migración del campo hacia la ciudad a causa de una industria y una agricultura que no podían ocupar la mano de obra que se había producido con los Cuerpos de Paz y Acción Comunal, por ejemplo.

Para Pastrana, la artesanía tenía potencial como “sector económico” en tanto podría generar "mayor empleo para [...] gentes [...] desempleadas o de bajos ingresos y una

---

<sup>45</sup> De forma similar a lo que hiciera Lleras Camargo con el *Programa General*, Lleras Restrepo dejaría sentadas, en un extenso documento preparado por la Organización Internacional de Trabajo (OIT), las bases para aumentar las posibilidades de empleo en el país. Lo importante de este documento es que terminará reforzando los planteamientos del programa de Lleras Camargo respecto de la importancia de incrementar las tasas de crecimiento del sector manufacturero mediante el impulso a la producción artesanal; sin embargo, la manera en que proponen hacerlo sí marca una diferencia, pues se aboga por constituir a la artesanía en un sector económico con mecanismos que van desde la cualificación de la mano de obra por parte del SENA hasta la ubicación de los productos en locales de típicos en ciudades con mercado turístico (Cf. OIT 1970).

mejor redistribución del ingreso del país”; esto, y allí retomaba las sugerencias de la OIT (1970), se realizaría a condición de “atención en materia de crédito, de mercadeo, de asistencia técnica, en materia [sic], en fin, de penetración no sólo en los mercados propios sino en los mercados internacionales a través de corrientes vigorosas de exportación” (Pastrana 1972:sp). Lo interesante de la postura de Pastrana, y así de Graciela Samper de Bermúdez, es la propuesta para resolver la tensión entre la tradición y la autoctonía del pueblo por un lado, y las demandas de los consumidores por el otro; así, por ejemplo, lo deja ver Pastrana cuando articula asistencia técnica y turismo:

[con] la asistencia técnica [...] la [...] autenticidad en el artesano [se debe mantener], sin embargo tiene *que estar adaptándose a las circunstancias del presente en un mundo dinámico. No se trata tan sólo de repetir el producto sino de identificarlo con esa personalidad que le ha dado su sello y que muchas veces identifica zonas, regiones o territorios de la patria.* Hoy día especialmente, en que el turismo no sólo interno sino internacional está cobrando nueva fuerza, es necesario ir avanzando con imaginación en la creación artesanal, porque el artesanado es algo que está vinculado estrechamente al desarrollo mismo del turismo (Pastrana 1972:sp. énfasis agregado)

En este orden de ideas, hay que decir que *la nacionalización de la artesanía —es decir hacerla una expresión estética del pueblo— no se puede pensar de forma independiente a los procesos de sectorización de la misma en tanto que posibilita cualificar mano de obra y ocuparla; a su vez, esta sectorización será lo que permita la constitución de un mecanismo específicos para masificar el consumo de las artesanías, otro movimiento que diferencia la creatividad de lo artesanal de aquella del arte.*

Aunada a la intención de masificar el consumo de productos artesanales, estará —como condición de ello— la restricción sobre la movilidad de los productores, por lo que se propondrá la organización del sector desde su base, porque:

La Asociación de los artesanos fomenta el sentido unionista, arraiga los lazos familiares, mantiene a las gentes en su medio, en su tierra, en su ambiente y evita ese éxodo doloroso de las poblaciones rurales y de las pequeñas aldeas hacia los grandes centros urbanos [...]

De tal manera que la Asociación de Artesanos tiene no sólo un sentido económico sino un sentido social, un sentido de afianzamiento, de vigor de las provincias y por lo tanto de armonía y de equilibrio nacional (Pastrana 1972: sp).

Estos planteamientos no puede entenderse como caprichosos enunciados emitidos –por el presidente y la gerente de Artesanías de Colombia S.A.— al calor de la constitución de la Asociación Regional de Artesanos de la Sabana de Bogotá; pues la consolidación de estos será lo que ocupe a Artesanías de Colombia S.A. –pero no sólo a ésta— a lo largo de su existencia, una tarea que no ha estado libre de disputas y fricciones entre los distintos actores.

Por otra parte, la masificación del consumo<sup>46</sup> requería que esos objetos susceptibles de dar forma a la categoría de lo artesanal, cumplieran con ciertas características específicas en cuanto a calidad –acabados más pulidos—, motivos –alusiones o evocaciones de la prehispanidad— y costos<sup>47</sup> –bajos en producción y comercialización—; esto porque tal masificación se dará a condición de un movimiento paradójico. *Si para la nacionalización se requería hacer de la artesanía una expresión del pueblo exaltando su creatividad, la masificación de ésta pasará por la generación de una ruptura con los espacios que se suponían connaturales a estas expresiones*; así, ya no será la plaza de mercado el lugar donde se puedan encontrar los objetos artesanales, más bien lo serán la tienda, la feria, el programa y la galería. Esta parte es bastante compleja, por lo que la trataré de forma independiente.

### **Popularización de la artesanía: masificación**

En el prólogo que García Canclini hace a la edición del 2002 de *Culturas populares* menciona que a pesar de la proliferación de escenarios en los que circulan las artesanías, incluida la internet, éstas continúan circulando en mercados de plaza y casa populares ([2002] 1982: 19). Tal observación hecha para el caso mexicano me confrontaba con la

---

<sup>46</sup> Resulta muy dicente el balance que Graciela Samper de Bermúdez presenta en el informe de gerencia de 1973: “Las ventas nacionales totales durante 1973 fueron de \$12.722.4446.00 lo que implica un aumento respecto a 1972 de \$3.912.226.00 que representa un 66.62% de incremento” (1974:10).

<sup>47</sup> El cálculo que soportaba la sectorización artesanal consideraba que la cualificación de la mano de obra, así como la adecuación de los talleres, entre otros, no requeriría de grandes inversiones para producir una densa ocupación de mano de obra. Así fue planteada la cuestión en el documento de la OIT (1970) y en una investigación desarrollada por el Centro de Investigaciones para el Desarrollo (CID) de la Universidad Nacional (Cf. Urrutia y Villalba 1971).

imposibilidad de extrapolarlo a Colombia donde me resulta imposible buscar una artesanía en una plaza de mercado; es decir, se me dificultaba pensar que un canasto de werregue, un jarrón de madera decorado en tamo, incluso, una mochila arhuaca se exhibieran junto a alimentos y otros artículos no tan artesanales como la misma artesanía —en el sentido que el *dominio de lo artesanal* nos ha acostumbrado—. Esta dificultad no pasaba por un desconocimiento histórico de dinámicas precedentes a la exhibición y venta de productos artesanales en ferias; más bien, ésta aparecía porque en Colombia es difícil pensar la producción artesanal ligada a la plaza de mercado o al mercado de plaza, pues ello desconoce que los escenarios de las artesanías han sido justamente todos aquellos que no son la plaza de mercado. Esto porque a diferencia de México, donde la producción artesanal y la mexicanidad tienen una relación que habrá que establecer, los mercados de plaza y las plazas de mercado se han constituido en espacios de un pueblo que no cuenta con suficiente capital económico y cultural, y las artesanías como se verá requieren de la exhibición en suficiencia de esos capitales. En este sentido, la venta de los productos elaborados en San Jacinto y Ráquira, por ejemplo, en los almacenes SEARS en Estados Unidos, mediada la intervención de los Voluntarios de los Cuerpos de Paz y de Scherr y McDermott Inc., es sólo un ejemplo (Cf. Sanabria 1975, Henríquez de Hernández 1982).

Herrera ubica a las ferias para productos artesanales como uno de los escenarios de los que se desprenderán los múltiples intentos por organizar a la producción artesanal en Colombia (1992:40). Las ferias, dice, no fueron invención de Artesanías de Colombia S.A., ellas más bien surgieron de preocupaciones municipales por poner en el mercado los productos manufacturados<sup>48</sup> que se elaboraban en estos y para lo que se aprovechaban ciertas festividades —aquí, la relación con el turismo se hace evidente—; sin embargo, la empresa sí retomaría esa estrategia con el fin de eliminar a los intermediarios.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Hablo de manufactura y no de artesanía porque en estas ferias era posible encontrar objetos de muy diversa índole; además la restricción por efecto de la definición de la categoría es una cuestión que sólo se dará con plenitud hasta la década del ochenta. De esto me ocuparé en el siguiente acápite.

<sup>49</sup> Los intermediarios se pueden pensar como uno de los elementos constitutivos de la producción artesanal en Colombia; la literatura institucional los identifica como los propiciadores de la apatía de los artesanos frente al fomento que promueven las instituciones (Cf. Museo de Artes y Tradiciones Populares 1992). Cuestión que se pudo constatar en las ferias, donde sobre todo comercializadores —Salvarte es un buen ejemplo—, se conciben como la causa de los escasos frutos que procura el trabajo artesanal. La percepción generalizada es

Herrera plantea que la primera feria organizada en este sentido es una que tuvo lugar en 1972 en el Parque Nacional (Bogotá), con la que se buscaba, además de la eliminación de los intermediarios, promocionar la artesanía como una “clase de producción [y] llevarla más allá de las plazas de mercado, de los almacenes de típicos y darle un ámbito especializado” (1992:41). Esta feria, sin embargo, no trascendió la etapa de ensayo – aunque se repitió con posterioridad (tabla 1)— pero sí dejó sentadas las bases para lo que tanto a la empresa como a los artesanos les parecería una estrategia útil para incrementar los ingresos; así lo deja ver una reunión –entre varias que se empezaron a hacer en la década del setenta para lograr una unidad nacional para los artesanos— realizada en Tuluá a mediados de los años setenta, donde se llegó a la conclusión de la necesidad de fijar y divulgar un “calendario de mercados” con el que se precisaría una doble perspectiva “de una parte, fijar un ritmo de producción y, de otra, tener prevista la tendencia del comercio de la temporada [...]” (Herrera 1992:62). Esta conclusión, no obstante, terminará desestimándose porque las ferias no cumplirían con sus expectativas dado que el menosprecio por los objetos artesanales no había cambiado y que la organización de las mismas se había convertido en un negocio muy rentable en detrimento de la venta de objetos –adelante se abordará esto–.

Cabe anotar que en la búsqueda de una mejor valoración de las artesanías, la constitución del Museo de Artes y Tradiciones Populares ya resultaba un esfuerzo significativo. No en vano una nota de 1978 en la revista *Apuntes de abordó* casi llega a ubicar el recorrido por el Museo como un recorrido por Colombia: “Turistas, estudiantes y público en general puede recorrer las magníficas salas [del Museo de Artes y Tradiciones Populares] donde se exponen las obras originales del ingenio popular, murales, técnicas ilustrativas, leyendas y tradiciones de todas partes del país” (1978:44). Pero, a pesar que este escenario era estratégico para posicionar la artesanía como una expresión estética popular<sup>50</sup>, su propia

---

que estos compren los productos al precio que se les antoja y lo venden por el doble y, además, participan en las mismas ferias como productores entrando a competir con ellos.

<sup>50</sup> Hay que recordar que Mora de Jaramillo llama la atención sobre una exposición que la Asociación Colombiana de Promoción Artesanal había realizado en Bogotá, en 1967, con este mismo cometido. También debe recordarse que la misma autora resalta que en esta exposición tuvo cabida “todo lo que aparte de la

dinámica –contemplación, restricción en el número de objetos, etc.— lo irá relegando respecto de las tiendas porque allí será donde se concretará la experiencia de contemplación y consumo. Esto claro, ira cambiando en la medida en que las ferias se iran consolidando como espacios privilegiados para ese doble ejercicio, pero ello le tomará más de dos décadas, porque habrá que afinar estos escenarios y hacer de los productos unos acordes a estos; no es gratuito que Expoartesanías solo surja hasta 1991 y que cuando lo hace sea reseñada como “la mayor vitrina con lo mejor de nuestra artesanía” (A.C. 1998:38), como si se tratara de un gran almacén en el que están dispuestas para el consumo lo más selecto de la producción artesanal de la nación.

Las tiendas, entonces, serán hasta la década de los noventa el espacio más relevante para las artesanías. Pero, para entender esto es necesaria una mirada a las políticas de promoción a las exportaciones que hicieron los gobiernos de Lleras Restrepo y, sobre todo, Pastrana. En el gobierno de Lleras Restrepo se creó el Fondo de Promoción de Exportaciones (PROEXPO) con lo que se formalizó la intención de hacer de Colombia un país con vocación exportadora, uno de los mecanismos para consolidar esa aspiración fue la creación del Certificado de Abono Tributario (CAT) con el que el gobierno subvencionaría hasta el 15% del valor de los productos exportados; con esta medida, se apuntaba a incentivar la exportación de productos distintos al café que, según Samper de Bermúdez (1974:11), había soportado sólo la responsabilidad de producir divisas en un país que aspiraba a la civilidad –“naciones civilizadas” en el original— por esta vía. En el gobierno de Pastrana, la estrategia del CAT se reforzó con el estímulo para la creación de empresas exportadoras y con ello para 1973 las exportaciones menores –entra las que estaban las artesanías— igualaran a las del café; una cuestión que Pécaut (1988: 193) resalta como un avance sorprendente –a pesar de los efectos inflacionarios que el mecanismo generaba— en tanto que para 1971 el café representaba más del 70% de las exportaciones nacionales.

---

producción fabril, se produce en cada región” ([1968] 1969:9), por lo que la feria a la que alude Herrera parece ser la primera feria artesanal con la doble intención de posicionar las artesanías como expresión estética popular y a la vez como artículos susceptibles de ser adquiridos en el mercado; lo que no niega que antes de ésta y después de ella, se realizaran ferias artesanales en los municipios (tabla 1).



En este contexto, como lo expresa un estudio realizado por el Comité de Acciones sobre Promoción y Comercialización de Productos Artesanales del SELA<sup>51</sup> —suscitado por la intención de constituir una comercializadora de los países miembros en Estados Unidos—, proliferan las comercializadoras de artesanías, “se perfeccionaron las experiencias vividas en materia de ‘Marketing’, se desarrolló la producción de artículos de comprobada aceptación externa con ciertas técnicas en diseño, y se organizó a escala comercial la venta del producto artesanal” (SELA 1979:45).

En este marco de incentivos es que empezarán a proliferar los almacenes de artesanías y donde, los ya existentes —desde finales de la década del sesenta—, iniciarán las actividades de exportación; ejemplos de esto son los almacenes de Artesanías de Colombia S.A (imágenes 4 a 6) —en el campo de lo oficial— y los de Artesanías el Zipa (imagen 7) y Típicos el Balay (imagen 8) —como iniciativa privada—. *Los almacenes de artesanías se convertirán, entonces, en los lugares desde los cuales se consolidó su masificación como expresiones estéticas del pueblo*; esto, al tiempo que se hacía de estos objetos unos distantes del mismo pueblo, no tanto porque su precio hubiera aumentado en el comercio sino por los lugares mismos en que ese comercio tenía lugar: centros comerciales, ciudades principales, circuitos comerciales específicos en ciudades turísticas y, aeropuertos —sin agotar las posibilidades allí—. En suma, si con la inserción de los objetos artesanales dentro del registro de lo estético se lograría hacer de ellos expresiones del pueblo; con su ubicación en los almacenes como puntos centrales para la contemplación y el consumo, las artesanías se convertirán en objetos cuyo destinatario ideal era uno muy distinto, por extranjero o por posición económica.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> El SELA es el Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe que se creó en 1975 como un órgano consultivo y estratégico intergubernamental para la región (cf. [www.sela.org](http://www.sela.org)). El Comité, por su parte, fue creado en 1977 como resultado de la tercera reunión ordinaria de este órgano; fue creado con el fin de “impulsar la cooperación económica de los países [miembros] en promoción y comercialización de productos artesanales, especialmente con respecto a terceros países, a fin de incrementar el ingreso por concepto de exportaciones y contribuir a mejorar la situación de los artesanos” (SELA 1977).

<sup>52</sup> Con García Canclini ([1982] 2002): 169), esto se podría extrapolar a otros lugares de América Latina, toda vez que parece ser una operación general atribuible a las tiendas urbanas y a la presentación que en ellas se hace de las artesanías; tal presentación consiste en reducir los usos práctico y ceremonial de la artesanía a una combinación de aquellos estético y suntuario, que son los usos de la decoración y la distinción. Aunque esa división que él plantea no deja de ser problemática por la cantidad de mezclas que hay.

Esto se puede observar en la coexistencia de “almacenes de típicos” y “almacenes de artesanías”, que todavía se sostiene –aunque con matices—. Esa coexistencia la permitió la ubicación de la producción artesanal en la historia y el espacio de una nación que ancló su existencia, después de la década del cuarenta, a un pasado prehispánico (ver capítulo I); de forma que no resulta extraño que una estatuilla de San Agustín o una réplica de orfebrería prehispánica –habituales souvenirs— sean tan artesanal como la última innovación en marroquinería. Relación visible en la publicidad de Artesanías de Colombia que aparece en la imagen 6.<sup>53</sup>

La coexistencia de estos dos tipos de almacenes es, entonces, la consolidación de la tensión entre el pasado inmemorial de la nación que reposa en los objetos catalogados como arqueológicos y, el presente dinámico y siempre asombroso de la misma; a su vez, es el fruto de la falta de solidez de eso que, ya en la década del setenta, aparecía como “sector artesanal”<sup>54</sup>. La referencia a la publicidad de Artesanías de Colombia en *Apuntes de abordo*, es sólo uno de muchos casos en los que se sostendrá la tensión o, en los que ésta se resolverá hacia uno u otro polo; incluso, habrá resoluciones en las que lo artesanal o lo prehispánico no es más que una evocación en los objetos, una práctica que cada vez más se acentúa con la predominancia que los diseñadores –de modas, gráficos, interiores e industriales— han adquirido dentro del *dominio*.

Así, por ejemplo, en una guía turística de 1972 que se anuncia como una representación menor de la maravillosa magia de la nación<sup>55</sup>, aparece una sección que, operando como

---

<sup>53</sup> Quiñones y Barrera reseñan cómo una de las primeras industrias de Pasto (Nariño), Industrias Waldaka, dedicada a la producción de muebles y objetos en madera decidió decorar sus productos con motivos precolombinos, inspirados en el “pensamiento romántico de americanidad” –la expresión la retoman de Nina de Friedeman. Así, los motivos florales que habían caracterizado la técnica de barnizado con mopa-mopa fue remplazada por “grafismos antropomorfos, desarrollados a partir de la estatuaria de San Agustín” (2006:75). Estas “momias”, pueden incluso rastrearse, en la década del ochenta, en los divisorios que las mujeres de San Jacinto (Bolívar) aprendieron a hacer con los Cuerpos de Paz, la diferencia, según Gregoria Díaz (entrevista 2010), es que estos eran motivos ecuatorianos (imagen 9).

<sup>54</sup> Esto es una cuestión que se va a mantener a lo largo de los casi cincuenta años de la producción artesanal en Colombia; así lo deja ver Herrera (2003: 97) que para especificar la tradicionalidad que constituye a las artesanías requiere diferenciarlas de la “cultura arqueológica” o “típicos”.

<sup>55</sup> Con la revisión aleatoria de guías turísticas desde 1936 hasta el 2007, parece que las sugerencias sobre qué comprar y dónde hacerlo sólo aparecen hasta la década del setenta cuando se empiezan a incluir secciones comerciales. La guía dice: “Encontrará usted aquí los detalles necesarios para reconocer a Colombia o mejor,

directorio de compras –ya no es sólo publicidad como en versiones anteriores—, se muestra que Bogotá, Armenia, Buenaventura, Cartagena, Cartago y Girardot, entre otras, son ciudades que cuentan con al menos un par de tiendas de artesanías; no así, Santa Marta y Villavicencio, donde sólo hay almacenes de típicos o, incluso, que Buga y Duitama no poseen ninguno. Lo interesante de esto no es que en las secciones de compras indiquen la diferencia entre un almacén de artesanías y uno de típicos; más bien, lo interesante del asunto es que en 6 de 21 ciudades los almacenes que se indican en la categoría de artesanales también aparecen en los de típicos. Este es el caso de Barranquilla, donde La Europea, Mexicali y Típicos Calarcá, son tanto almacenes de artesanías como de típicos; cuestión similar ocurre en Bogotá, Cartagena y Pereira en donde incluso los almacenes de Artesanías de Colombia aparecen reseñados en la categoría de típicos (Cf. Pardo 1972).

Otros ejemplos que pueden ilustrar esas formas como se resuelve la tensión de la narrativa nacional y la evanescencia de lo artesanal, son: la publicidad de una colección que una marroquinera elaboró en 1989 y, la imagen que una corresponsal publicó en un artículo sobre Medellín a mediados del 1999. *El dorado* es el nombre de la colección que Boots ‘n Bags diseñó con intención de iniciar una carrera exportadora, la colección está compuesta por bolsos y carteras en los que el cuero –el elemento fundamental de la marroquinería— es marginal, apenas un aplique, respecto de los cuerpos elaborados con tejidos en fibra vegetal tinturada. Esta colección, que apela a la colombianidad desde el nombre, desde las réplicas de objetos precolombinos y desde el tejido con fibras, está además exhibida sobre vasijas de barro que terminan de cerrar el inventario de objetos de la nación (imagen 10). Si con esta colección ya es posible deducir una transición en la forma de exhibir los objetos artesanales –de la calle a la vitrina—, la fotografía que una corresponsal de *El mundo al vuelo* seleccionó para ejemplificar cómo “Medellín navega hacia el siglo XXI”, deja claro que antes de entrar al siglo XXI las pasarelas terminarán siendo el lugar donde se exhiben las artesanías, el lugar donde se masifica su consumo y sobre todo donde ellas se

---

para recorrerla [...]. Hemos procurado, sí, que el variadísimo paisaje colombiano desfile ante sus ojos, aunque entendemos que ninguna fotografía y ninguna descripción pueda darle una idea cabal de la realidad de una nación tan diferente de las del resto de América [...]./El conjunto resulta casi mágico, hasta el punto de que lo que usted imagine, cualquier cosa que sea, se verá superada en la realidad (Pardo 1972:9).

Cabe anotar, que un trabajo sobre la forma cómo se produce la nación desde las guías turísticas parece una tarea indispensable ahora que la articulación entre nacionalismo y turismo se ha hecho más potente.

posicionan como símbolos móviles de la nación y que por tanto no requieren de mayor solemnidad (imagen 11).<sup>56</sup> Pensemos, por ejemplo, en el éxito logrado por la comercializadora de los hermanos Uribe Moreno –Salvarte— que logró posicionar las artesanías de cañaflecha en un ámbito distinto al de la decoración de interiores –una de las formas en las que nos habíamos acostumbrado a usar las artesanía, especialmente aquellas “populares” o “indígenas”— para vincularlas a la cotidianidad y ornamentación corporal de las personas; lo que, partiendo de la vinculación de la producción artesanal a la industria de la moda, ubicaba a las artesanías como objetos de lujo y ya no como baratijas. Configuración que produjo –anclada, por su puesto, a la declaración del sombrero vuelta’o como símbolo cultural de la nación— la posibilidad de reconocer a la artesanía como referente de la nación y a la vez de afirmar la nacionalidad desde el consumo cotidiano en tanto que éste se ha manifestado como una práctica celebratoria de la diferencia cultural –en la figura de los indígenas zenues—. Es decir que ese cambio de la tienda hacia la pasarela que se da a finales de los años noventa del siglo pasado es lo que marca la emergencia del régimen de colombianidad que se ha constituido desde las artesanías, pronto me ocuparé de esto.

Antes de culminar este apartado preciso anotar dos cuestiones. La primera, es que la ubicación de la producción artesanal en esa liminalidad del “entre” que señala Bhabha ([1994] 2002), así como la tensión manifiesta entre “lo moderno” y “lo tradicional” –para seguir a Wade (1997)—, lo mismo que la evanescente especificidad de lo artesanal será lo que a la postre permita la coexistencia de un sinnúmero de prácticas y manifestaciones que no necesariamente pasan por el régimen de verdad que determina lo que pesa y cuenta como artesanía, artesano y artesanal –los dos últimos ejemplos son fundamentales en este

---

<sup>56</sup> Como muestra de que las prácticas de articulación son de largo aliento y que operan sobre sedimentaciones discursivas (Cf. Laclau y Mouffe [1985] 2004), se puede aludir a una colección de vestidos que Artesanías de Colombia S.A. se arriesgó a lanzar a finales de los años setenta. *Moda artesanal colombiana*, fue una colección inspirada en “técnicas tradicionales utilizando textiles elaborados por artesanos de las distintas regiones del país [ésta] resume todo el ambiente colombiano, cita múltiple de climas y altitudes [...]. Sus diseños reflejo de paisajes, han permitido que estos trajes no sean piezas folklóricas, pero sí regalo de tradición y creatividad para quienes los porten” (A.C 1977b: sp). Las piezas de esta colección fueron nombradas con gentilicios, con etnónimos contemporáneos y prehispánicos, así como de zonas geográficas (imagen 12); no sobra decir que la similitud política entre los figurines y los retratos decimonónicos de los tipos a los que alude Arias (2007) es aterradora.

sentido, por cuanto ahora nos podrán parecer rezagos de un periodo en el que se incubaba la majestuosidad alcanzada por la artesanía en la actualidad—; pero que, sin embargo, terminan robusteciendo la función ideológica que se le ha endilgado a la producción artesanal. Es en este sentido —aquí la segunda cuestión—, que se puede afirmar que la masificación de la artesanía están inextricablemente ligados a la nacionalización de la sociedad —en el sentido de Alonso ([1994] 2004)— que las consume.

Esto último, García Canclini lo ubica como una de las manifestaciones más claras del estímulo turístico y la promoción estatal, "La principal función ideológica de las artesanías no se cumple en relación con los turistas, sino con los habitantes del país que las produce. Ya la habían comprendido los dirigentes surgidos de la Revolución de 1910 cuando promovieron el desarrollo artesanal y folclórico con el fin de ofrecer un conjunto de símbolos para la identificación nacional" ([1982] 2002: 123); una afirmación que a pesar de su relevancia debe ser matizada, pues como lo señala Billig, la identidad nacional es una cuestión de la rutina diaria más que de un cálculo político, porque ella se construye desde la ideología de lo nacional que pone el hecho mismo de organizar el mundo en naciones como una cuestión natural (1998: 43-48). La diferencia, entonces, es que para García Canclini el efecto ideológico pasa por un cálculo estatal y, por extensión, por unas políticas culturales (Cf. García Canclini [1995] 1997) —*cultural policy*— que se encargarán de consolidar tal tarea; pero, en el argumento de Billig, el nacionalismo como efecto ideológico se construye y exhibe en la banalidad de la cotidianidad. Habría que agregar a la perspectiva de Billig, que tal construcción del nacionalismo pasa por esas y otras políticas —*cultural politics*<sup>57</sup>—.

---

<sup>57</sup> Sigo a Ochoa, quien plantea que el término "políticas culturales" es muy similar a aquello que en inglés se conoce como *cultural policy* que no es cosa distinta al "diseño e implementación de programas relacionados con la movilización de lo simbólico pensando como expresiones artísticas [y no tanto] al campo simbólico de lo cultural en general"; en contraste y permanente tensión, argumenta ella siguiendo a Escobar, Álvarez y Dagnino, que existe lo "político de lo cultural" —*cultural politics*—, lo que se puede sintetizar como la mediación cultural en los terrenos de lo político y lo social (Ochoa 2003: 70-84).

## **“La verdad artesanal”**

Al principio del capítulo mostré cómo la producción artesanal en Colombia tiene como condición de posibilidad el despliegue de las estrategias desarrollistas que, en la figura de los Voluntarios de los Cuerpos de Paz, se habían dirigido primero a la producción de una mano de obra que debería ser cualificada para su integración al mercado laboral que se suponía brindarían los procesos de industrialización en los que se había inmerso la nación desde, por lo menos, el segundo cuarto del siglo XX. Esto, decía siguiendo la argumentación planteada por Escobar ([1996] 2004), es la manifestación de una serie de programas suscitados por la forma como el discurso del desarrollo intervenía sobre el objeto que ella misma había producido: la economía subdesarrollada. También dije que cuando el deseo sobre la industrialización fue desbordado por el contexto colombiano, la producción artesanal se volvió una práctica laboral en sí misma; momento en el que se desplegaron un sinnúmero de acciones para potenciar lo que se había constituido como un sector de la economía, haciendo necesario incrementar el consumo masivo de un tipo específico de productos que, por ejercicios discursivos movilizadas por lo que Friedeman identifico como el “pensamiento romántico de americanidad” (en Quiñones y Barrera 2006), terminan vinculados a la historia de la nación.

En ese último sentido, señalé cómo la inscripción de la producción artesanal en la cotidianidad de la nación pasaba por hacerla una expresión estética del pueblo y por un posicionamiento específico en el mercado; posicionamiento que no sólo iba a determinar unos espacios específicos para la contemplación y el consumo, sino que además tendría una institucionalidad y estructura organizacional de respaldo. En este sentido, parte de lo que se ha venido argumentando hasta este punto —el otro asunto ha sido la nacionalización de las artesanías— es que en la segunda mitad del siglo XX surge un nuevo objeto para la cotidianidad que se ha identificado como producción o sector artesanal.

Ahora bien, siguiendo la argumentación de Escobar ([1996] 2004):146), donde el objeto de intervención de la economía del desarrollo es la economía subdesarrollada y para cuya resolución se produjeron unos saberes autorizados, una institucionalidad, unos conceptos y

otros objetos de intervención: una manera de entenderla/atenderla; es posible afirmar –siguiendo directamente a Foucault aquí– que dentro del discurso del desarrollo la forma como se “problematizó” la falta de ingresos entre la población –escasa mano de obra, mano de obra deficientemente cualificada, insuficiente empleabilidad, entre otras– permitió que la producción artesanal se convirtiera en un “programa” para intervenir en este sentido. Si esto es así –como parece serlo– varias precisiones son necesarias.

La primera de ellas, si la producción artesanal es un programa en el sentido foucaultiano<sup>58</sup>, entonces, no hay una relación inequívoca, directa e inmediata entre la falta de ingresos y la artesanía, pues como advierte el mismo Foucault, con un ejemplo sobre las prisiones, los programas responden a racionalidades más generales:

[...] la racionalidad buscada en el encierro penal no era el resultado de un cálculo de interés inmediato (lo más simple [...], sigue siendo encerrar) sino que procedía de toda una tecnología del adiestramiento humano [...]. La ‘disciplina’ no es la expresión de un ‘tipo ideal’ [...]; es la generalización y la puesta en conexión de técnicas diferentes que a su vez tienen que responder a unos objetivos locales (aprendizaje escolar, [entre otros]) (Foucault 1982: 68-69).

De manera que la producción artesanal no sólo va direccionada a resolver una escasa capacidad adquisitiva entre la población, sino que estará anclada en procesos más amplios de disciplinamiento –para seguir a Foucault—. Esto es particularmente tangible en el documento que la OIT produjo bajo el nombre de *Hacia el pleno en empleo*. Allí, se enuncia que la mano de obra debe ser producida y cualificada dentro de unas dinámicas y escenarios muy precisos:

Planificación de la formación de recursos humanos, con especial referencia a las políticas y métodos que deben permitir la integración de la educación, tanto en el sector rural como en el urbano, con una formación profesional adecuada.

---

<sup>58</sup> Foucault advierte que con la “eventualización” él no busca develar el “valor-razón absoluto” que determina el mayor o menor ajuste exhibido por ciertas prácticas respecto de ese valor ideal; más bien, precisa, su apuesta con la eventualización está en determinar las condiciones de posibilidad de ciertas prácticas en términos de una “codificación-prescripción” –los regímenes de jurisdicción– y las formulaciones de lo verdadero y lo falso –los regímenes de veridicción– (Foucault 1982: 64-66). Es decir la racionalidad que las hace posibles de existencia bajo condiciones específicas. Esa racionalidad es concebida por él como *programas*: “[...] conjuntos de prescripciones calculadas y razonadas, y según los cuales se deben organizar unas instituciones, ordenar unos espacios, regular unos comportamientos.” (Foucault 1982: 68).

Planificación agrícola, con especial referencia a los sistemas de colonización, reforma agraria y tecnología agrícola.  
Planificación industrial, con especial referencia a pequeñas industrias, artesanía e industrias rurales (OIT 1970: 2)

Porque, como lo había anunciado Lleras Camargo en el *Programa Nacional*, había que potenciar la industria como mecanismo del crecimiento y ello sólo se podía dar a razón de una mayor participación de los sectores industriales que conservaban prácticas tradicionales de producción; palabras que encontrarían eco un década después en el documento de la OIT (Cf. 1970:121) y que coexistirán con prácticas direccionadas en otro sentido. Así, por ejemplo, en el Tercer Seminario Nacional de Artesanos, la Asociación de Artesanos del Valle puso a consideración una propuesta que, como programa en el sentido foucaultiano, aún es visible<sup>59</sup>; la propuesta estaba encaminada a hacer de las penitenciarías una experiencia resocializadora:

Uno de los grandes problemas de la sociedad colombiana es el permanente avance de la delincuencia y el pésimo estado en que se encuentran nuestras cárceles en cuestión de hacinamiento, *ocio*, vicios, alta peligrosidad, etc.

Con todos estos problemas que el delincuente encuentra al entrar a la cárcel, se detiene su proceso social para convertirse en antisocial, así mismo, su paso por la cárcel no es nada recuperatorio y, por el contrario, ahonda el problema de delincuencia. El trabajo artesanal sería buen cauce para la reivindicación del delincuente a la sociedad. Propiciando los talleres y escuelas artesanales en las cárceles, se lograría encausar a muchos presos por la búsqueda del “Camino del Bien” (Asociación de Artesanos del Valle 1976: sp. énfasis agregado).<sup>60</sup>

Pero, lo más importante a resaltar, respecto de la producción artesanal como un programa es que el terreno en el que opera no es llano; porque como lo precisa Foucault: “[...] unas estrategias diferentes acaban por oponerse, componerse, superponerse y producir unos

---

<sup>59</sup> Foucault advierte que los programas no son la realidad en sí misma ni tampoco un delineamiento ideal para la misma; los programas, precisa, “[...] no son unos proyectos de realidad que fracasan. Son unos fragmentos de realidad que inducen unos efectos de lo real tan específicos como los de la división de lo verdadero y de lo falso en la manera cómo los hombres se «dirigen», se ‘gobiernan’, se ‘conducen’ a sí mismos y a los demás” (1982: 71). Esto Foucault lo ejemplifica con el panóptico de Bentham que no constituyó la “realidad” de la penitenciaría, pero sí la direccionó.

<sup>60</sup> Pensando en cómo los programas llegan a constituir la de forma específica la realidad, resulta interesante ver cómo lo que los Voluntarios de los Cuerpos de Paz hicieron respecto de la organización de cooperativas, terminaría con en el posicionamiento de las asociaciones de trabajo y comercialización como única opción de producir; muestra de ello es que la propuesta concluya sugiriendo la conformación de una Asociación de Artesanos Carcelarios y la Asociación de Artesanos Expresidarios (Asociación de Artesanos del Valle 1976:sp). Una ojeada a la sección de “productos destacados” en el portal del Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario –INPEC— puede resultar ilustrador al respecto (Cf. [www.inpec.gov.co](http://www.inpec.gov.co)).



efectos permanentes y sólidos que se podrían incluir perfectamente en su misma racionalidad, aunque no sean conformes a la programación inicial: ahí está la solidez y la flexibilidad del dispositivo” (Foucault 1982: 69); porque, cabe agregar, el programa no es una proyección material independiente de la construcción discursiva que la posibilita, por tanto, el programa es también el efecto de una práctica articuladora en el sentido de Laclau y Mouffe ([1985] 2004). Cuestión que ya veíamos en la forma cómo en los almacenes y en algunos medios se resolvía la tensión narrativa de la nación; pero que definitivamente no se agota ahí, porque como se puede observar en Cartagena, esto —solidez y a la vez flexibilidad del dispositivo— es lo que permite que al mismo tiempo las artesanías sean puestas en circulación: en Bocagrande, dentro de las ferias Farex –Hotel Almirante— y Origen Colombia –Hotel Caribe— y, en una extensa y amalgamada variedad de ventas sobre la Avenida San Martín; en Chambacú, en la Feria Artesanal y Cultural del Caribe; y en el Centro Histórico, en Las Bovedas y los almacenes sobre la Calle de los Santos de Piedra y la Calle de la Iglesia. Escenarios que simultáneamente están distribuidos de forma diferencial en la ciudad con pretensiones de tipos de consumidores-turistas diferentes; así en Bocagrande se espera al turista con una buena capacidad adquisitiva y en Chambacú – por pensar en contrastes— a turistas y ciudadanos que no tienen los recursos para ingresar a los lugares de Bocagrande.<sup>61</sup>

Por otra parte, la artesanía como programa sólo es posible y sólo se puede desplegar desde diversos ejercicios de identificación, clasificación, jerarquización y otras prácticas desde las que se marque lo que es y lo que no artesanía. Es decir, lo que es susceptible de consideración y valoración. Graciela Samper de Bermúdez lo pondría como el propósito de encontrar “*la verdad artesanal [...] la más auténtica verdad conseguida hasta hoy sobre la situación del artesano y la artesanía*” (1974:8.énfasis agregado).<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Para una idea general se pueden consultar: [www.farex.org](http://www.farex.org), [www.orgigencolombia.com](http://www.orgigencolombia.com), <http://www.traviatacartagena.com/es/enero08/compras.htm>, <http://www.cartagenacaribe.com/compras/artesantias.htm>

<sup>62</sup> Ella específicamente está hablando de *la verdad* de los departamentos de Cauca, Nariño y Boyacá y la Guajira; es decir, los lugares más o menos coincidentes con la intervención de los Cuerpos de Paz.

Con el *Programa General* de Lleras Camargo, se asistía a una definición de la “industria artesanal” o “industria tradicional” por negatividad, es decir, por lo que ella no tenía o por su deficiencia respecto de la “industria fabril”; así, no es extraño que su especificidad fuera residual: “organización primitiva y métodos anticuados de producción” (Lleras 1961b:25). Parte de esta concepción se sostendrá hasta principios de la década del setenta, cuando al igual que en la década del sesenta el saber autorizado será el de la economía; sin embargo, algunas modificaciones serán introducidas. Sobre todo aquellas atinentes al tipo de productos que caracterizan a cada industria.

En el *Programa* de Lleras la “industria fabril” es caracterizada como aquella compuesta por “establecimientos que ocupan a 5 o más personas” que producen “bienes intermedios y de capital” (Lleras 1961b:25, 49); en *Hacia el Pleno Empleo* de la OIT, la caracterización se sostiene pero también se precisa:

Hay una gran confusión en la terminología. La antigüedad y el tipo de la técnica que se emplea en una empresa están íntimamente relacionados con su tamaño, de modo que los términos de “industria tradicional”, “industria artesanal” y “pequeña industria” son utilizados a menudo como si fueran intercambiables. Hemos tratado de evitar el empleo del adjetivo “tradicional” [para incluir] en “manufactura moderna” todo cuanto no es artesanía. Por lo general, [...] se consideran artesanales los establecimientos industriales que ocupan menos de cinco personas o tienen un valor de producción inferior a 24.000 pesos al año; *sin embargo algunos autores califican de artesanales las empresas que utilizan pocos instrumentos mecánicos o ninguno*<sup>63</sup>. [De todas formas] Sería útil una norma común de definición (OIT 1970: 122n)

Posteriormente, dentro del mismo documento se agrega, en lo que parece ser una descripción de los resultados de la intervención de los Cuerpos de Paz, que:

Del total [de personas participantes en el “sector de la artesanía” cuyo cálculo mayor era de 700.000<sup>64</sup>], sólo una minaría, tal vez 30 por ciento, son artesanos rurales. De

---

<sup>63</sup> Como se verá, justamente esto que en el documento de la OIT se menciona como marginal, desde la segunda mitad de la década del setenta, pero sobre todo en la década del ochenta, será el centro de la definición.

<sup>64</sup> El número de personas participantes en la producción artesanal fue tema de discusión por largo tiempo, porque allí se incluían personas que trabajaban en establecimientos industriales “modernos” pequeños y algunas otras actividades. La discusión más o menos se salvó cuando motivado por esa incertidumbre Artesanías de Colombia S.A en 1994 realizó el Censo Económico Nacional del Sector Artesanal, que actualizaría cuatro años después; con ese censo se determinó que los artesanos en Colombia ascendían a 260.000 personas aunque el número de personas relacionadas con el “sector” sobrepase el millón (Cf. A.C.

estos, una gran mayoría parece estar constituida por mujeres que se dedican a la artesanía como actividad auxiliar [...]. Las principales artesanías rurales son el hilado y tejido de lana, la elaboración de productos de cuero y piel y la cerámica (OIT 1970: 136)

La producción artesanal, entonces, será todavía un objeto poco preciso, evanescente, que se definirá por contraste frente a la industria, o que se moverá con cierta ambivalencia entre lo rural y lo urbano. La sugerencia de la OIT era procurar que la “industria moderna” absorbiera a la “industria artesanal” y así, la pretensión de crecimiento económico planteada una década atrás se llevaría a término por una mayor productividad. De esta forma, la sectorización de la artesanía a la que le apostaban los economistas – internacionales como los participantes en la misión de la OIT o nacionales como Urrutia y Villalba (1971)<sup>65</sup>— tenía como norte un proceso de proletarización muy similar al que describen varios investigadores para finales del siglo XIX y principios del XX respecto de los practicantes de artes y oficios del XX (Cf. Sowell [1992] 2006, Vega Cantor 1990, Mayor Mora [1977] 2003, entre otros); un proceso que, de todas formas, no se restringe a Colombia o incluso a América Latina, pues como lo indica David Van Dommelen<sup>66</sup> (1972: 5) en el Primer Seminario de Diseño Artesanal, ese proceso ya había empezado a rendir frutos en países escandinavos.

No es gratuito, entonces, que la OIT se manifestara escéptica frente a las apuestas de fomento y promoción de la producción artesanal que venía desarrollando Artesanías de Colombia S.A., pues ello sólo haría que la artesanía se mantuviera distante de y frenando la producción industrial.<sup>67</sup>

---

1998b). Lo interesante de esto es que a medida que se va a ir precisando la especificidad de la artesanía más personas van a ir quedando por fuera de lo que pesa y cuenta como artesanía.

<sup>65</sup> "Si el principal propósito del desarrollo económico es mejorar el nivel de ingresos a la mayoría de la población, y en particular a los grupos más pobres, parece claro, entonces, que una política de desarrollo debería enfocarse hacia el paso del sector tradicional al moderno. Una política de este tipo sería la única que podría garantizar el aumento real, a corto plazo, en el nivel de vida de la mayoría de los colombianos." (Urrutia y Villalba 1971:2)

<sup>66</sup> Acorde con las políticas del conocimiento de la segunda mitad del siglo XX, para este primer seminario se invitó a David van Dommelen quién trabajaba en el área de diseño industrial en proceso de mejoramiento de productos en la Universidad de Pennsylvania; esto en relación estrecha con los procesos de formación en *home economics* .

<sup>67</sup> Resulta muy interesante observar cómo Artesanías de Colombia S.A. logra cambiar en poco tiempo el lastre de la sociedad limitada que operaba como comercializadora y que había suscitado la incomodidad de los

Párela a la construcción de la producción artesanal como un sector económico, empezaba a tomar fuerza la ubicación de ésta como una expresión estética del pueblo —las producciones de Mora de Jaramillo ([1966], [1968] 1969, 1972, 1974) son un buen lugar para observar esto—. En esta segunda línea, es donde se pueden ubicar las exposiciones del Instituto Colombiano de Cultura (1972) y la apertura del Museo de Artes y Tradiciones Populares; exposiciones en las que empieza a darse una inclusión de lo indígena en términos de producción artesanal. Se puede decir entonces que lo artesanal era todo, menos algo claro; incluso el asunto resultaba demasiado evanescente para aquellos que desde el conocimiento experto la trataban como una posibilidad o un inconveniente.

Este marco es el que va a suscitar tres eventos que terminarán por establecer con cierto éxito lo que pesa y cuenta como artesano, artesanía y artesanal. Por un lado, se intensificará la búsqueda de una organización sólida para el “sector”; por otro, la búsqueda de concreción de lo artesanal desde la emisión de definiciones y, el tercero, la consolidación de regímenes de veridicción y jurisdicción.

La búsqueda de organización requeriría que Artesanías de Colombia S.A. se apoyara especialistas en cooperativas o “cooperólogos” porque, bajo esta modalidad o aquella de asociación —la que terminará imperando—, cualquier forma de agrupación facilitaba la asistencia y así la resolución del estancamiento que se le suponía a la producción artesanal (A.C. 1972: 6); en este momento, hay que recordar, es cuando se están realizando las primeras ferias. Planteado, en parte, por los mismos artesanos como solución a los problemas de producción y comercialización y, en parte promovido por Artesanías de Colombia S.A. como una forma de canalizar mejor los recursos, se pensó en la posibilidad de constituir un organismo de orden nacional que agrupara a las asociaciones que se habían alcanzado a formar; en un proceso errático y constituido por varios intentos fallidos

---

“románticos” a finales de la década del sesenta; una referencia precisa a esto se puede encontrar en el informe de gestión de 1973 (Cf. Samper de Bermúdez 1974).

Respecto de la OIT, ésta afirma: “Es innegable que Artesanías de Colombia merece congratulaciones por el *nivel artístico de sus productos*, pero parece atribuir menor importancia a los problemas de los productores” (OIT 1970:138).

finalmente, en 1973, se llega a la consolidación de la Federación Nacional de Artesanos como entidad que agruparía a 28 asociaciones regionales y a sus asociados<sup>68</sup> (Samper de Bermúdez 1974: 8).

Herrera destaca que esta Federación llegó a consolidarse como soporte para la realización de ferias artesanales —que se habían convertido en el lugar en que los “neófitos” contribuían a la baja estima de las artesanías—, lograría que en 1976 el Ministerio de Desarrollo les otorgara la facultad de programar y controlar estos eventos; derivando esto en el “negocio grupista”:

Por ejemplo, los auxilios y colaboraciones condujeron a relaciones de compadrazgo con políticos y/o amigos de éstos; los ingresos por taquillas se destinaban al pago de sueldos entre los directivos, contraviniendo los estatutos por el nombramiento de parientes de los directivos en los cargos ejecutivos, o entre ellos mismos; se efectuaban recaudos de dineros sin normas y ejecución de gastos sin controles [...]; *se elevaban desproporcionadamente los costos de participación para algunos oficios [...]; también comenzó la mezcla de mercancía de todo género [...];* algunas asociaciones, como organización y como programa, aparecen solamente en una cartelera en la que se anuncian mercados, instalada en la casa de algunos de los directivos (que ofrecían su vivienda como sede para aprovechar las inversiones de mejoras locativas) [...]. Y otros hechos de larga enumeración (Herrera 1992: 46n-47n. énfasis agregado)<sup>69</sup>.

La inconformidad producida por estas prácticas de la Federación derivarían en la constitución de una segunda organización de orden nacional que buscaba ordenar la producción artesanal y a la vez hacer contrapeso a la Federación; es así que surge la Unión Nacional liderada por la Asociación de Artesanos del Norte del Valle.<sup>70</sup> Este grupo, entonces, ante las desavenencias que derivaban de la evanescencia de lo artesanal,

---

<sup>68</sup> Aquí los números siguen siendo un asunto de discusión; Samper de Bermúdez (1974) indica en el informe de gerencia que el número de asociados asciende a más de 35.000 personas. Casi dos décadas después Herrera (1992: 57), comentará que para 1975 el número de asociaciones existentes casi se habría duplicado, pero también indica que el número de asociados no superaba a los 2.300. Si bien es cierto que la experiencia de organización no fue la más sencilla en términos de conflictos internos, también es cierto que parece absurda una reducción del 94% de personas asociadas en un lapso no mayor a dos años.

<sup>69</sup> De este tipo de prácticas es que, en la reunión de Tuluá, se resaltaba la necesidad de un calendario de ferias.

<sup>70</sup> Además del sentido que pueda adquirir la reunión en Tuluá, es preciso anotar que la presidencia de esta Asociación en la Unión, parece, funcionar como un determinante indiscutible en el énfasis que, a mediados de los ochenta, va a tener el suroccidente colombiano en las intervenciones de Artesanías de Colombia S.A.: diagnósticos —la serie de proyectos departamentales (Cf. Rivas 1987, Azcárate 1986, por ejemplo), innovación (Corredor 1987 entre otros) y promoción —el Parque Artesanal Loma de la Cruz, por ejemplo—.

desarrollaron unos encuentros en cuales el objetivo era determinar la especificidad de la artesanía; no en vano el derrotero establecido fue: “historia de la artesanía; definición y clasificación de artesano y taller artesanal; clasificación e intento de cuantificación del aporte del trabajo artesanal en el proceso de desarrollo nacional” (Herrera 1992: 59). Al parecer fue en Mosquera –hubo tres, Tuluá (Valle), Mosquera (Cundinamarca) y Bogotá— donde se llegó al acuerdo sobre la definición y clasificación del artesano;<sup>71</sup> no obstante el acuerdo logrado por esta organización, la definición variará al igual que las características de la clasificación.

Aquí el segundo evento. La definición-acuerdo a la que se llegó en 1976, según Herrera fue:

[La artesanía] “Es una *actividad creativa*, de producción de objetos y *prestación de servicios*, realizada con predominio manual, con ayuda de herramientas y máquinas simples, con la que se obtiene un resultado final individualizado, *determinado por el medio ambiente y el desarrollo histórico*. *El objeto artesanal cumple una función utilitaria y tiende a adquirir la categoría de la obra de arte*”.<sup>72</sup>

[El artesano] “Es la persona que ejerce una actividad profesional, conforme a sus conocimientos y habilidades dentro un proceso de producción. Trabaja en forma autónoma; es propietario o usuario de los medios de producción, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios su esfuerzo”. (en Herrera 1976:153-154. énfasis agregado)

Antes de reseñar la definición que, intermediando Artesanías de Colombia S.A., el Congreso de la República sancionó como norma, vale la pena indicar que hay un elemento de la definición que fue eliminado rápidamente: los servicios. Herrera especifica que las artesanías no pueden estar dentro del sector de servicios porque la reparación de piezas –a su juicio única posibilidad<sup>73</sup>— amerita de la realización completa del oficio (Herrera 2003: 89); es decir, la completa producción de bienes. Haciendo caso omiso del constreñimiento que se deriva de esa afirmación para la joyería, por ejemplo; resulta muy revelador cómo la

---

<sup>71</sup> Ni en un texto de 1976 ni el de 1992 Herrera hace precisión sobre la fecha en que se realizaron las reuniones, además en el primer texto sugiere que la definición surge en la reunión de Tuluá mientras que el Segundo en la de Mosquera. Esto, dentro del trabajo de archivo en el CENDAR, fue imposible de precisar; quizá habría que acudir a archivos personales para resolver la duda.

<sup>72</sup> Como se decía, lo marginal en el planteamiento de la OIT se vuelve central en este punto.

<sup>73</sup> En su argumentación no aparecen las asesorías o capacitaciones, recurrentes ya, entre los mismos artesanos y entre estos y los diseñadores; relaciones sin las que la operación del régimen de colombianidad serían menos fluidas.

eliminación de los servicios en las posteriores definiciones, lo mismo que el acento en el aspecto creativo, es lo que va a permitir dejar por fuera de lo que pesa y cuenta como artesanal a la zapatería, la talabartería, la sastrería, entre otros. En suma, la eliminación de los servicios en las posteriores definiciones, opera como un regulador en términos de jurisdicción y veridicción dentro del dominio de lo artesanal.

En 1992 Herrera indica que la definición lograda en las reuniones de la Unión es la misma que quedó sancionada en la Ley 36 de 1984 o “Ley del artesano” y guiada por el decreto 258 de 1987 donde se estipuló que:

“**Artesanía:** Actividad de transformación para la producción de objetos; realizada con predominio de la energía humana de trabajo, física y mental, complementada generalmente con herramientas y máquinas relativamente simples; *condicionada por el medio ambiente físico y por el desarrollo histórico*. Actividad con la que se obtiene un resultado final individualizado (producto específico), que cumple una función utilitaria y tiende, al mismo tiempo, a adquirir la categoría de arte” (Ley 36 de 1984 en Herrera 1992: 64)

La diferencia entre una y otra cita es notoria, pero lo interesante de esto es que en el mismo texto de 1992 Herrera propone una modificación a la definición sancionada en la Ley; esta sugerencia nunca se concreta plenamente por cuanto sus precisiones la hacen poco operativa o manejable. No obstante vale la pena traer a colación la última parte de esa propuesta, pues ella habla de los procesos que desde el noventa se van a desplegar en términos de la articulación entre colombianidad y producción artesanal: “Actividad con la que se obtiene un resultado final individualizado [...], que cumple una función utilitaria y tiende a adquirir la categoría de obra de arte dentro de un marco cultural determinado al cual *contribuye a caracterizar en cada momento de su historia*” (Herrera 1992: 64n).

Aunada a la definición de artesanías, en esas reuniones de la Unión también se determinó una clasificación que destacaba el componente popular que se había logrado constituir, también daba cabida a dos nuevas expresiones, que parecen concretarse en una relación temporo-espacial muy particular: la artesanía indígena y la artesanía contemporánea. La “artesanía tradicional popular” aparece en el documento de 1976 como:

la producción de objetos, resultante de la fusión de las culturas americanas, africanas y europeas, elaborados por el pueblo en forma anónima, con dominio completo del material, con elementos predominantemente propios de la región, transmitida de generación en generación, que constituye expresión fundamental de su cultura y factor de identificación de la comunidad (en Herrera 1976: 154)<sup>74</sup>

En ese mismo documento, la “artesanía indígena” aparece caracterizada por: “[...] la producción de bienes, determinada por el medio ambiente, que constituye la cultura material de comunidades relativamente cerradas para satisfacer necesidades materiales y espirituales donde se integran los conceptos de arte y funcionalidad” (en Herrera 1976: 154). Esta es entonces la entrada de lo indígena en lo artesanal, una cuestión que debe gran parte al romanticismo al que Nina Friedeman (en Quiñones y Barrera 2006) identifica en los antropólogos colombianos, a los mismos movimientos indígenas que para esta época empezaban a desplegar acciones políticas en términos de derechos y a la emergencia de los pilares del multiculturalismo. En pleno contraste con lo que planteaba Mora de Jaramillo a finales del sesenta ([1968] 1969), Herrera justifica la existencia de una “artesanía indígena” desde el nivel tecnológico, en un cálculo que no es distinto de aquellos que permitieron la coexistencia de los almacenes de típicos y los de artesanías:

“[...] ha de recordarse que la cultura material indígena es esencialmente artesana, las cuales se encuentran en la casi totalidad de los departamentos [de Nariño, Chocó, Huila, Magdalena, Cauca, Tolima, Bolívar, Meta, Norte de Santander y Boyacá], en otros en los llamados territorios nacionales (Intendencias y Comisarías). Así los territorios nacionales parece que se pueden caracterizar como de tecnología artesanal ya que la población indígena, que representa la supervivencia de numerosos rasgos de la tradición precolombina, en no pocas se encuentran en igualdad numérica a los colonizadores mestizos cuya tecnología aún guarda notables relaciones con las formas hispanizadas (Herrera 1976: 145).

Herrera destaca dos asociaciones que difícilmente pueden eludirse a la hora de pensar la producción artesanal en Colombia; por un lado, la equivalencia entre artesanía y “cultura

---

<sup>74</sup> La definición sancionada en el Decreto 258 de 1987, es igual; Herrera, sin embargo aventura una sugerencia en la que especifica el aporte de las tres herencias y deja, enfáticamente a los indígenas por fuera: “[...] constituye una expresión fundamental de la cultura con que se identifican principalmente las comunidades mestizas y negras, cuyas tradiciones están constituidas con el aporte de poblaciones americanas y africanas, influidas o caracterizadas en diferentes grados por rasgos culturales de la visión del mundo de los originarios inmigrantes europeos” (Herrera 1992: 65n)



material indígena”<sup>75</sup>, cuestión que ha llegado a tal punto que la mayoría de las ferias tienen una sección o un pabellón para productos indígenas<sup>76</sup> (imagen 3). Por el otro, la relación entre indigenidad y selva; una operación que de todas formas no es nueva (Cf. Arias 2007). Como se verá en la última parte, estas asociaciones van a determinar la forma cómo se registra y se distribuye la producción artesanal en el mapa nacional.

Finalmente, aparece la “artesanía contemporánea” que fue definida y sancionada como aquella que consistente en “la elaboración de objetos que incluye elementos provenientes de otras culturas y que tiene una característica de transición” (Herrera 1976: 145). Aunque nunca se adoptó la propuesta que Herrera hizo para este tipo, él destacaba que el asunto de la “transición” era hacia “la tecnología moderna y/o la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y/o académicos, y tiende a destacar la creatividad individual expresada por la calidad y originalidad del estilo” (1992: 65n). Como lo señala Quiñones (2003) este tipo de artesanía va a ser la que legitime la entrada del diseño industrial en la producción artesanal; aunque, a la luz del trabajo que realizó con Barrera en el 2006 y la línea argumentativa de esta tesis, *hay que decir que la artesanía no se puede pensar por fuera del diseño industrial, gráfico y de modas*. Para constatar esto último basta recordar que uno de los primeros eventos realizados en Colombia para *saber qué hacer* con la producción artesanal fue un seminario de diseño y que la figura principal de ese evento fue un diseñador; esto también se puede constatar en la participación recurrente de Jairo Acero<sup>77</sup> en el programa de televisión *Tradiciones nacionales*<sup>78</sup> que Artesanías de Colombia tuvo a principios de los ochenta.

---

<sup>75</sup> Está en mora de realizarse una investigación que destaque la especificidad de la “cultura material”; éste es otro concepto que ha llegado a colonizar la cotidianidad y al que fácilmente se le pierde el rastro o que fácilmente puede asociarse con la antropología y la arqueología.

<sup>76</sup> Esto llega a estar tan naturalizado que en Farex y Origen Colombia resultó perturbadora ausencia de artesanías indígenas e incluso, que la participación de estos fuera escasa. Esta anécdota puede contrastarse con otra suscitada en la Feria de las Colonias, de unos participantes emberas-aisamas justificaban su participación en la feria como “expositores” –no vendedores o comerciantes— que exhiben “cultura” –una historia que se remonta 500 años atrás— que es una cosa muy distinta de la artesanía, porque ésta es “50% cultura y 50% creencia blanca” (imagen 13).

<sup>77</sup> “[...] funcionario de la empresa Artesanías de Colombia en el período comprendido entre 1974 y 1995, en el cual trabajó como asistente de diseño en los años 1974 y 1975, jefe de la Escuela Taller de Diseño desde 1976 hasta 1984, director nacional de capacitación en los años 1985 y 1986, y director de Planeación desde 1986 hasta 1992 [...]” (Quiñones y Barrera 2006: 128).

<sup>78</sup> No hay precisión sobre los años; sin embargo, se puede anotar que el programa se emitía todos los martes en horas de la noche y funcionaba como un *magazín* con el que, según lo indica el cabezote, se pretendía

Incluso, esta cuestión se puede constatar desde la preponderancia que adquirieron los diseñadores y el discurso de la estética y la calidad sobre aquellos de la economía y la producción, al igual que sobre los de la cultura y lo popular<sup>79</sup>. Pero esto ya es parte del último de los tres eventos desde los que se decreta lo que pesa y cuenta como producción artesanal. Antes de dar paso a este último evento, vale la pena resaltar que la definición y clasificación de la artesanía, operará como un cierre sobre las multiplicidades —dejando por fuera a la zapatería, por ejemplo— que ubica a la producción artesanal en el juego entre lo verdadero y lo falso que, a la postre, es lo que establece lo que pesa y cuenta como artesanal (Cf. Foucault 1993b y 1999b); lo interesante del asunto es que esto no surgió de una políticas culturales provenientes del Estado, más bien fue un proceso en el que lo cultural medió en lo político y lo social. Para seguir la sugerencia de Ochoa (2003), esto no inicia como *cultural policy* sino como *cultural politics*, su transformación ya es otro asunto.

Llegamos al último evento. Había dicho, siguiendo a Foucault (1993b), que el régimen discursivo estaba constituido por una “economía política de la verdad” donde lo susceptible de ser dicho y la forma de hacerlo, estaba regido por unas relaciones intestinas de poder que, determinan el nivel de validez de los enunciados de un dominio; dos acciones, al menos, van a constituir la relación entre lo que se puede hacer y lo que se puede decir.

Contrario a lo que podría pensarse respecto del cálculo de posibilidades desde las certezas del *haber* que se le presumen connaturales a cualquier sector económico, la investigación bajo modalidad de diagnóstico sólo se consolida hasta mediados de la década del setenta, a pesar que en el *Primer seminario de diseño* ya se había llamado la atención sobre la

---

“divulgar nuestros valores artesanales e identidad como nación”. Este programa se puede ubicar en la transición del almacén a la feria, pues será el espacio en el que se procuraba una mayor valoración de la producción artesanal y se le indicaba a los televidentes lo qué era la artesanía, dónde se encontraba y qué podía hacer con ella (imagen 14).

<sup>79</sup> Hecho visible, por ejemplo, en la ausencia de artesanos entre los panelistas que participaron de la agenda académica de Expoartesanías 2009: Philippe Boland, especialista en nuevas tecnologías de la información y la comunicación; Laura Novilk, consultora internacional especializada en inteligencia de consumo, contenidos de moda y diseño; Alex Blanch, diseñador y profesor adjunto de la escuela de diseño PUC de Chile; Olga Quintana, diseñadora especialista en el sector y asesora de Expoartesanías; Luis Ernesto Salinas, consultor especialista experto en responsabilidad social y Elías Barrera profesional en comercio internacional y consultor en programas de formación (Volante de información académica del evento).

imposibilidad de desplegar cualquier acción de fomento o promoción sin el previo conocimiento de la situación del “sector”. Una parte de estas investigaciones tendrán por objeto la constitución de un acervo informativo desde el cual coordinar las intervenciones de Artesanías de Colombia S.A. y la cooperación de otras entidades. La modalidad predominante será el diagnóstico que, en cabeza de sociólogos, tendrá que: a) mostrar cómo los objetos y oficios prehispánicos llegarían a ser artesanales; b) ubicar geográficamente y administrativamente a los objetos, los productores y los oficios en términos departamentales, municipales o unidades menores<sup>80</sup>; c) establecer el número de personas que participan directamente en los oficios y el número de personas beneficiarias por la venta de los productos; d) indicar las condiciones y dinámicas de producción y comercialización; e) describir y registrar los productos; f) establecer los problemas más urgentes en términos de calidad de los productos –el registro de lo aceptable y lo deplorable está dado por la experticia de los diseñadores industriales (Cf. Quiñones y Barrera 2006)—, de organización para la producción y la comercialización de los productos y, finalmente, de capacitación. Ejemplos en este sentido abundan en el centro de documentación de Artesanías de Colombia S.A. y, hasta su liquidación, en el Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Por lo general, estos diagnósticos y la experticia de los sociólogos y otros “profesionales de ciencias humanas” –como los ubicó Graciela Samper de Bermúdez en el Informe de Gerencia de 1973 (Cf. 1974)—, estaba acompañada de aquella de los diseñadores industriales; quienes sugerirían estrategias para el *mejoramiento*<sup>81</sup> de: a) la calidad de productos; b) la relación entre la demanda del mercado y los productos; y c) las condiciones en que se realizaban los oficios –desde el aspecto locativo hasta el de las herramientas—. Estas producciones, denominadas *carpetas de diseño* también estaban dirigidas a la dirección de las actividades de intervención de Artesanías de Colombia S.A. que, según lo deja ver un balance hecho en 1992 desde el CENDAR, junto con los diagnósticos –

---

<sup>80</sup> Como se verá al final del capítulo, es desde aquí desde donde se empieza a construir la geografía artesanal del país.

<sup>81</sup> Mejoramiento es un término que, sin ser antagónico de aquellos de “tradición” y “autenticidad”, por cuanto incluso éstas se pueden mejorar (Cf. Pastrana 1972), va a ser igualmente constitutivo del dominio de lo artesanal. De hecho, si la artesanía es algo, es un proceso de mejoramiento: “[...] del oficio mimbrero [...]”, “[...] mejoramiento de la producción y comercialización [...], entre otros.

monografías— llegaba a representar el 11% del material total con el que contaba Artesanías de Colombia para esa fecha (Herrera 1992b: 10).

La otra parte de las investigaciones estaría destinada a realizar, el posicionamiento de las artesanías como objetos dignos de ser producidos, contemplados y consumidos, de allí que circularan como publicaciones con alto contenido visual. La primera publicación en este sentido fue la Pablo Solano (1974)<sup>82</sup>, que recoge fotográficamente doscientas sesenta muestras de productos, de la misma forma que se hizo con la “elaboración de la artesanía, la vida del artesano [y] los elementos de que ha nutrido la tarea artesanal” (Samper de Bermúdez 1974b:sp). Lo interesante de esta publicación es que es posicionada como un mecanismo desde el cual encontrar la “verdad artesanal” porque permitía superar antiguas equivocaciones y había superado el obstáculo de la falta de información desde la “búsqueda directa de la verdad”.<sup>83</sup>

Cumpliendo con la misma finalidad, para la década del ochenta, Artesanías de Colombia S.A. publicará el libro “*Colombia artesanal*” (1987) en el que expone la particularidades de la producción artesanal por regiones, destacando en ellas objetos y lugares –Ver acápite siguiente—; pero, a pesar que esta publicación lograba consolidar el efecto de inventario al que se le apostaba con la publicación del libro de Solano (1974), el tratamiento visual y el formato del libro no permitirán que este impactara sobre la forma cómo se percibía a la artesanía –aún en baja estima—; cuestión que sólo se logrará hasta la década del noventa con el tratamiento visual y formatos editoriales que aparecen en los libros de Villegas

---

<sup>82</sup> En la presentación de este libro, Graciela Samper de Bermúdez, indica que la publicación no sólo es la primera en su especie sino que es un “homenaje a la silenciosa contribución patriótica de los artesanos boyacenses para el afianzamiento de nuestra soberanía y la conservación de los valores que han hecho posible a través de la historia la supervivencia de nuestra nacionalidad” (1974b:sp.énfasis agregado).

<sup>83</sup> A pesar que la investigación se convertirá en pilar fundamental de la existencia de Artesanías de Colombia, a finales de la década del ochenta se mostrará que ésta había sido insuficiente o mal direccionada. El Instituto SER de investigaciones fue contratado por Artesanías de Colombia para elaborar un diagnóstico con miras a la producción de políticas públicas más ajustadas para el sector; en éste se evaluó cada una de las prácticas institucionales de la empresa, el balance de la investigación fue contundente: “no ha existido hasta el momento ningún esfuerzo en unificar los criterios metodológicos y temáticos de estas investigaciones, que permita en un momento dado el análisis de la problemática del sector artesanal a un nivel más amplio [que el particular sobre cada lugar u oficio]” (Becerra, Jiménez y Rodríguez1987:9). A esta crítica habría que agregar, que desde el último trienio, cuando Artesanías de Colombia, parece haberse tornado en una empresa de diseño, la investigación en “lo social” se ha ido extinguiendo.

Editores, por ejemplo. El contraste entre el tratamiento visual de las publicaciones anteriores y posteriores a la década del noventa es contundente (imagen 15).

Estas publicaciones de gran formato –Villegas y Villegas (1992), Hormaza y Fernández (1994), Hormaza y Balcázar (1997)<sup>84</sup>— van a establecer una forma muy específica de exhibición y puesta en circulación de lo artesanal; una forma que se distancia de las estrategias de los almacenes en tanto no acuden a un pasado prehispánico (imagen 7 y 8) – sin negarlo— y porque la presentación de los productos, las personas y hasta los procesos se va hacer de manera que estos se vean limpios. Esa pulcritud de la imagen a exhibir se constituirá a costa de tratamientos a la imagen —manejo de luces, fondos neutros, imágenes con profundidad y volumen— y también a razón del cambio de la foto de campo –tomada en los diagnósticos— a una tomada en estudio donde es más fácil intervenir sobre el aspecto de la imagen; lo que ocurre, entonces, es que la búsqueda de la verdad artesanal puede hacerse en un estudio.

Si en décadas anteriores la artesanía había hecho presencia en publicidad, con estos tratamientos visuales se acentuará allí, una cuestión que Van Dommelen (1972) ya había señalado como estrategia necesaria para mejorar la valoración de estos objetos. El nuevo tratamiento visual le servirá a Artesanías de Colombia para desarrollar campañas de posicionamiento de ciertos productos artesanales (imagen 16) o, a entidades ofertantes de servicios (imagen 27la de Bancolombia botero) o de otros productos (imagen 17) para manifestar su relación con la nación.

Podría decirse que ese tratamiento visual ha operado como una práctica codificadora que ubicará a las artesanías en el punto culmen de la definición, “obra de arte”, a la vez que desgarrará la construcción de la creatividad popular como cualquier posibilidad expresiva

---

<sup>84</sup> Estos libros surgen con tanta fuerza que, incluso, *En el mundo al vuelo* aparecen reseñados (1992 y 1998) no sólo como logros editoriales –objetos en sí mismos deseables—, sino como documentos a consultar a la hora de acercarse a las artesanías. No en vano, la reseña sobre los tres volúmenes de la Editorial Colina, indica que son libros para “coleccionar, para mirar, para guardar pero, también, para consultar [...]” (Avianca 1998: 10).

Cabe agregar que en el primer semestre del 2010 Cecilia Duque Duque –gerente de Artesanías de Colombia S.A. durante la década del noventa— publicó un libro, con el auspicio de Suramericana, titulado *Maestros del arte popular colombiano* que es una historia extensa de la producción artesanal de Colombia.

y la posicionará como una cuestión de transformación con alto valor estético, por lo que no todo el mundo puede relacionarse y acceder a ellas. Lo que se advierte no es nuevo, Bourdieu ya lo había anotado respecto de la *obra de arte*, cuando decía que ésta “adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada” y que en claro contraste, “El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, “ahogado” delante de lo se le [presenta]”; porque, explica, “Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción” (2010: 233-234).<sup>85</sup>

Es de esta forma que las ferias, además de operar como los espacios predominantes para la circulación de la producción artesanal, se convierten en los vigías de los regímenes de jurisdicción y veridicción del dominio. Ello como he dicho tiene auestas la precisión sobre lo que es la artesanía y el trabajo artesanal, la concreción de los saberes autorizados para hablar por ella y sobre ella, y la consolidación de los espacios en los que la artesanía puede circular y la forma en qué puede hacerlo.

A principio del acápite aludía a la realización, en los primeros días de enero, de tres ferias y su coexistencia con almacenes y ventas ambulantes en Cartagena. Dos de estas ferias son parte del domino de lo artesanal, Farex y Origen Colombia; esto más por la locación en la que se realizan, que por los participantes que acogen. Estas ferias se realizan en hoteles cinco estrellas que restringen el número de participantes –los stands superan el millón de pesos<sup>86</sup>— y el tipo de visitantes, porque aunque son eventos gratuitos –distinto a la Expoartesanías, Expoartesano e incluso la Feria de las Colonias—, las dinámicas de la locación ameritan de la exhibición de un capital cultural que permita, por lo menos, eludir la reserva del derecho de admisión.

---

<sup>85</sup> Bourdieu también advierte que posibilidad de *leer* el código no es natural, tal cualidad amerita de un proceso de educación escolar y familiar que permitan la construcción de esa “mirada”.

<sup>86</sup> Algunos de los expositores que participaron en Expoartesanías 2009 también se encontraron en alguna de estas dos ferias.

Allí mismo en Bocagrande, sobre la Avenida San Martín, se encuentran apostados más de cien “artistas”, “comerciantes” o “artesanos”<sup>87</sup> que a ambos costados de la calle exhiben noche tras noche los productos que elaboran o que han adquirido en los mercados locales. Tanto la locación como el tipo de productos que se exhiben y la forma de hacerlo está por fuera de los regímenes: ya sea porque los productos no encuadran dentro de la definición, porque a la elaboración manual de un objeto le falta eso cultural que es ineludible en lo artesanal o, porque simplemente las artesanías no pueden estar tendidas en el piso.<sup>88</sup>

De otra parte, en el centro histórico están los almacenes que juegan en el límite entre lo artesanal y cualquier otra actividad comercial; algo similar ocurre con la feria que se realiza en Chambacú, aunque difícilmente el consumidor de los almacenes del centro serán los mismos de la feria de Chambacú. En este punto, nuevamente Bourdieu es pertinente, pues él advierte que el acceso a las “obras de arte” no se determina a plenitud por un determinante económico, pues el acceso a ellas también está mediado por el “capital cultural” necesario para buscar la obra y hacerlo en los lugares específicos; el ejemplo que propone sobre los museos es más que revelador<sup>89</sup>:

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen. Dado que nada es más accesible que un museo y que los obstáculos económicos apreciables en otros ámbitos son allí escasos; [pero nada más autodestructivo que esta afirmación porque oculta que] las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural y al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla (Bourdieu 2010:43)

Si bien el ejemplo de Cartagena es bastante útil para entender las múltiples sedimentaciones y disputas que se dan en el terreno de lo artesanal y la forma cómo esto es potenciado o eludido en las ferias; la contundencia de la feria como vigía de los regímenes se desprende

---

<sup>87</sup> Son algunas de las formas de autorreferencia que encontré.

<sup>88</sup> El día de apertura de Expoartesanías puede observar que una diseñadora industrial, perteneciente a este estamento, le recordaba a un expositor que se encontraba ubicando sus productos sobre una malla, que tal estrategia de exhibición no era aceptada por la organización. La tendencia en la exhibición está tomando la misma dirección que tomó el tratamiento de la imagen, de manera que no es extraño que se niegue la posibilidad de que una artesanía penda sobre una malla.

<sup>89</sup> Un efecto interesante surge al sustituir “obra cultural” por artesanía y “museo” por feria.

de una afirmación que Paola Andrea Jurado –gerente de Artesanías de Colombia desde el segundo semestre del 2006 hasta el primer semestre del 2010— hiciera en Medellín en el marco de la primera versión de Expoartesano:

[en] Medellín estaba todo por hacer, porque [...] aquí ni siquiera se conocía la artesanía; se confunde mucho con el vendedor ambulante, [...] con el hipismo, se confunde totalmente con la manualidad; entonces esta es como la primera oportunidad que tienen los artesanos de mostrarle a los paisas lo que es una artesanía [...]. Es que el hipismo y el arte manual no es artesanía, la idea es mostrar qué es una artesanía, lo que se ve aquí son los artesanos preparados, los artesanos que trabajan para mostrar una identidad cultural [...] (Paola Muñoz 2009)

Estas afirmaciones que son en sí mismas muy dicientes, en términos de lo que ha llegado a ser lo artesanal, potencian su contundencia cuando se observa que Expoartesano fue planteado como la feria de las “obras maestras” (imagen 18), el resto –las artesanías de piso, las del bazar, las del ocio, entre otras— ¿serán obras menores?, ¿merecerán, acaso, el título de obras?, ¿merecen considerarse como artesanías?

Pero lo interesante es lo que posteriormente, en la misma corta entrevista, ella dijo en cuanto al slogan de Artesanías de Colombia –*Marca nuestra identidad*– y que definitivamente pone de manifiesto aquello que el régimen de colombianidad espera de los colombianos: “quien está debajo de las grecas [logo de Artesanías de Colombia S.A.] es básicamente quien quiera ser colombiano y quien quiera mostrar lo mejor de Colombia” (Paola Muñoz 2009). Habría que agregar, porque se producen artesanías y porque se consumen.

### **“Mercancías con identidad”**

Aunada a esa marcación de la producción artesanal como expresión estética popular, principalmente varios entes del ámbito privado y público buscarán regionalizar la producción, producir una geografía nacional de y para lo artesanal; esto tendrá lugar localizando desde las materias primas hasta la comercialización.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Si se acepta que la producción artesanal apenas emerge en la década del sesenta, no se pueden incluir en estos procesos de regionalización los trabajos realizados por folclorólogos y corografistas en el siglo XIX;



Esta regionalización difícilmente se puede leer fuera de la producción de lo que Bolívar, Arias y Vásquez (2001:66) han identificado como “geografía turística nacional”, donde al mismo tiempo que se establece el territorio de la nación y de sus componentes, se estructura un espacio para el turismo; sin embargo, para este caso el centro de esa geografía no sería el mismo que plantean los autores. Ellos indican que con el Concurso Nacional de Belleza, Cartagena se convierte en el lugar más visible en esa geografía nacional por cuanto allí convergen las élites para exhibir las cualidades de las regiones que las candidatas al título de Señorita Colombia representan; pero, en el contexto de la producción artesanal, el centro de esa geografía estaría primero en el Departamento de Boyacá, especialmente en Ráquira y posteriormente se iría moviendo hacia la costa atlántica. Esto último de la mano de lo que Wade (2003) ha identificado como “tropicalización” de la nación.

Como construcción de una geografía nacional, la regionalización contribuye al doble proceso de delimitación de un territorio nacional que está separado por fronteras de un espacio exterior y, a la vez, de marcación de unas colectividades como diferencialmente posicionadas en el orden jerárquico de la nación; donde, como lo recuerda Alonso, se produce una “equivalencia entre la identidad étnica dominante con el núcleo de la nación, y la ubicación de las identidades étnicas subordinadas en su periferia [...]” ([1994] 2004: 176). Esta delimitación y marcación tendrá en el mapa la tecnología mediante la cual los habitantes deberán reconocer su esencia (Craib 2002:12) y con lo que, a la vez, se crea la identidad entre personas y territorio (Malkki en Alonso [1994] 2004:163).

Un ejemplo de esto lo brinda el mapa incluido en el folleto de la exposición *Arte popular y artesanía* (mapa 1) del Instituto Colombiano de Cultura y Artesanías de Colombia S.A. En éste es evidente que la concentración de la producción artesanal está en la “zona andina” y

---

aunque, en términos más amplios, tampoco se puede negar como legado. De otra parte, esta regionalización tampoco se puede suponer en disciplinas como la antropología, por ejemplo, por cuanto el *objeto* de esta disciplina habían sido los indígenas y ellos, como se decía, producían “cultura material”, no artesanía. Por otra parte, aunque aquí sólo me ocupo de los procesos desplegados desde Artesanías de Colombia, no se puede desconocer que además de esta entidad la regionalización de la producción se ha hecho posible desde alcaldías, gobernaciones, comercializadoras nacionales e internacionales e incluso, marcas de productos y servicios que no tienen una relación estable con la artesanía.

que, a excepción del extremo sur del Amazonas y el Meta, todos los departamentos ubicados al oriente y suroriente de la Cordillera Oriental no tienen producción alguna; una representación que no se debe a una efectiva relación de presencia/ausencia de la producción artesanal en un espacio determinado, sino más bien a un ejercicio de poder que hace de la artesanía una expresión del pueblo y no de su diferencia. En este sentido, la precisión que la antropóloga Yolanda Mora de Jaramillo hiciera para las piezas del Museo de Artes y Tradiciones Populares es esclarecedora: “El Museo presenta en una sala del primer piso algunas muestras de la cultural material de los indígenas colombianos, y en cuatro salas del segundo piso, las artesanías populares de las distintas regiones del país [...]” (1974:287).

Lo interesante de los procesos de regionalización de la producción artesanal es que —como lo sugiere Lefebvre (1974) para otro contexto— dan cuenta de la producción del espacio en sí mismo y no sólo de la ubicación de la producción en el espacio, pues la marcación de la artesanía como una expresión estética popular no sólo la subordinará frente al arte<sup>91</sup> y sus espacios —la diferencia entre la galería, el museo y la feria— sino que permitirá diferenciar y jerarquizar los espacios de la nación según coordenadas espacio-temporales; una cuestión que, de todas formas, no es nueva si se tienen en cuenta las clasificaciones poblacionales que se dieron durante el siglo XIX y en particular, aquella de los tipos.<sup>92</sup>

Arias llama la atención sobre cómo en la segunda mitad del XIX se irrumpe con la noción de unidad constituida por el clima, la altura, el entorno y el hombre —que sostuvo el climismo—, para dar paso a una separación entre el hombre y el entorno donde hay un

---

<sup>91</sup> Visible en espacios de contemplación específicos e incompatibles como el Museo de Artes y Tradiciones Populares y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Reseñas de la Revista de Avianca para cada uno de estos lugares así lo dejan ver; respecto del primero, la revista señala: “En este recinto las comunidades rurales del país encuentran las puertas abiertas para que sus labores y artesanías sean exhibidas y conocidas por quienes gustan de lo tradicional y lo autóctono” (Villamizar 1986:12). Del segundo: “Un lugar al que se llega una y otra vez con la seguridad de encontrar siempre algo diferente: quizás la misma pintura pueda verse de otro modo en la próxima visita [El Museo] se concibió como un recinto abierto en el que las piezas expuestas serían solo un elemento más” (Garzón 1986: 14).

<sup>92</sup> Los tipos humanos, recuerda Arias (2007: 78-80), fue una taxonomía simple y confusa que procuraba organizar a la *variedad* de sujetos nacionales que derivaban de una relación entre medio físico y actividad económica —a lo que posteriormente habrá que sumar una circunscripción regional— ; algunos de esos tipos, organizados según ascenso a o descenso desde los andes fueron: bogas, cosecheros, criadas, indios, negros, mestizos, campesinos y notables.

condicionamiento del primero por el segundo, de allí que el entorno se concibiera como un medio de moldeamiento (2007: 85); desde este complejo paisajístico-poblacional que constituía el “medio físico” se instauró una diferencia tripartita entre el altiplano, las tierras templadas y las tierras calientes, lo que a la postre redundará en la construcción de un tipo regional que es fruto y representa una tierra particular (2007: 90-107).

No es extraño, entonces, que Herrera plantee que si las artesanías son “mercancías con identidad” es porque –como lo indica la definición oficial— ellas están condicionadas por el medio ambiente físico y el desarrollo histórico ya que: “la raigambre de un grupo en un área geográfica, relativamente delimitada, contribuye con el proceso de selección de recursos naturales y tecnológicos (realizada y/o recibida por herencia social-cultural), en cuya explotación se haya especializado el grupo que la ocupe” (2003: 94). Lo que sí resulta extraño es que a la zona que se conoció como *Territorios Nacionales* se le niegue la posibilidad de producción artesanal; no obstante, es la arbitrariedad del recorte –ese dejar por fuera— lo que permite ver que la regionalización de la producción artesanal está inextricablemente relacionada con la producción de una “geografía turística nacional”.

A la “Orinoquía” y la “Amazonía” no se les podía conceder una producción artesanal básicamente porque no se les conocía pero además, porque no había un intento certero por hacerlo; de cierta forma sobre los Territorios Nacionales operaba una “geografía imaginaria” desde la que por negatividad el centro de la nación afirmaba su contemporaneidad (Cf. Said [1978] 1990). De esta forma los Territorios Nacionales servirán para marcar el “ellos”, el “allá” y el “atrás” de la nación –contrapuesto al “nosotros”, el “aquí” y el “hoy-adelante”—.

Esta permite entender cómo cuando aparece la definición de artesanía y sus clasificaciones, Herrera (1976) tendrá que establecer una equivalencia o isomorfismo –para seguir a Gupta y Ferguson ([1997] 2008)— entre indígenas, Territorios Nacionales, cultura material y artesanía, para así permitirse ubicar, junto a las expresiones del pueblo, las de los indígenas: las “artesanías indígenas”. Esto claro, advirtiendo que es inclusión tendía más a las oportunidades comerciales que se derivaban de esta “mercancías con identidad”, que a un

reconocimiento efectivo de los indígenas habitantes de esta zona; al menos así lo deja ver un libro que en 1977 Artesanías de Colombia publicó para poner en escena el inventario de la producción artesanal —trabajo que había iniciado desde 1973—:

A esta zona pertenecen las intendencias de Arauca, Casanare, Caquetá y Putumayo y las comisarías de Vichada, Guainía, Vaupés y Amazonas, de donde proceden las artesanías indígenas que han puesto de moda los más sofisticados mercados mundiales, entre los que se cuentan no sólo los coleccionistas de artes, sino un numeroso público ávido de diseños y materiales diferentes.

[Allí] las tribus indígenas elaboran productos que son adquiridos por turistas y mayoristas, para distribuirlos hasta en los más exclusivos almacenes de Nueva York, Londres y París (Artesanías de Colombia 1977:sp)<sup>93</sup>

Esta construcción sobre la zona oriental y suroriental del país será tan fuerte que aun cuando la forma de regionalizar la producción cambie la representación de estos territorios indígenas se conservará. En una publicación de 1987, denominada *Colombia artesanal*, se puede observar cómo a pesar que el país pasaba de una división por *regiones naturales* —similar a la del mapa 1— a una división mucho más específica: El Caribe —que incluso comprendía parte del Departamento de Antioquia—, La Montaña —Caldas, Quindío y Risaralda—, El Centro —Cundinamarca, Boyacá y Santander—, —El Pacífico —Chocó y El Sur —Valle del Cauca, Cauca, Tolima, Huila—, la artesanía indígena continua estando circunscripta a los departamentos Meta, Vichada y el Amazonas (Artesanías de Colombia 1987); es decir, lo que más o menos coincide con lo que eran los Territorios Nacionales. Cabe anotar que esta es la misma división sobre la que se soporta el *Mapa vial y artesanal de Colombia* (1988), en la que gran parte de esta zona se sacrifica por no tener mayor concentración de producción artesanal (mapa 2); lo que resulta bastante curioso si se observa, como lo sugiere el documento *Política de turismo y artesanía* del 2009, que todos y cada uno de los departamentos de Colombia ha tenido —o han llegado a tener—, al menos, un oficio artesanal que, además, es emblemático (Cf. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo 2009). Es decir, con esta forma de producción de una geografía nacional, resulta muy curioso que nos hayamos acostumbrado a pensar que a lo largo y ancho del territorio nacional hay producción artesanal que compite en el mercado en igualdad de condiciones y que, esa mayor o menor visibilidad de unos productos, personas y técnicas solo depende de

---

<sup>93</sup> imagen 19.

estrategias de mercado. Porque finalmente todas las artesanías tienen la misma posibilidad de participar en éste.

Ahora, dentro de esta construcción y regionalización no todos los indígenas serán marcados y jerarquizados de la misma forma, no queriendo decir con ello que van a estar integrados plenamente dentro de las expresiones del pueblo; ellos más bien estarán en el límite entre lo indígena y lo popular.

Esta otra forma de producción del espacio que se da con la regionalización de las artesanías es lo que posibilita que, al tiempo que el suroriente se subordina en una geografía nacional jerarquizada, los *otros* indígenas empiecen a ocupar las portadas de la revista de Avianca, por ejemplo —cuando los únicos objetos artesanales meritorios de tal atención habían sido las ollas de Ráquira— (imagen 20). Pero incluso, esto es observable en la forma cómo se describen los objetos de unos y otros indígenas. En una guía turística de 1989, por ejemplo, en la que la artesanía empieza a servir como descriptor de un lugar, se dice que la producción de estos objetos en el Municipio de Leticia está caracterizado por: “Tejidos, hamacas, cestería de gran belleza y calidad, *arcos y flechas, coronas de plumas, collares de elementos naturales, etc.*” (Corporación Nacional de Turismo 1989:118.énfasis agregado). Lo que contrasta claramente con la alusión en el Departamento de la Guajira: “Artículos fabricados con fibra de fique. Además, las famosas mantas guajiras y hamacas, textiles de gran belleza” (Corporación Nacional de Turismo 1989:22).<sup>94</sup>

Esta liminalidad de los *otros* indígenas se deberá a dos cosas. Por una parte, al valor estético de los objetos, una cualidad que no se puede disociar de la posibilidad de integrarlos como opciones para sustituir artículos en el mercado —mochila por bolso, canasto por vasija, vasija por cuadro, entre otros—; por el otro lado, a su contribución a la

---

<sup>94</sup> Notemos que en la reseña de la Guajira no hay alusión a indígenas; de igual forma debemos anotar que las mantas no son Wayúu sino “mantas guajiras”. La ausencia de referencias a la indigenidad en la Guajira no se puede generalizar, de hecho en el mismo *documento de política* del Ministerio de Comercio, se indica que las artesanías emblemáticas de ese departamento son de tipo indígena elaboradas por la etnia Wayuú (Ministerio de Comercio, Industria y Turismo 2009:7).

“tropicalización” de la nación, donde en igual liminalidad los indígenas contribuyen a la materialización de los tiempos de la nación —el pedagógico y el performativo—.

Como quiera que sea, es decir por cualquier vía, lo que se va a producir con esa liminalidad es el deslizamiento de la alfarería hacia la cestería y la tejeduría; una cuestión que se hace tangible en la pérdida de visibilidad —no su inexistencia— que van a tener sitios como La Chamba (Tolima), Pitalito (Huila) y el mismo Ráquira (Boyacá), a la vez que ascienden —en visibilidad— Tuchín (Córdoba), San Jacinto (Bólivar), la Sierra Nevada de Santa Marta (Magdalena y Cesar), Chimichagua (Cesar) o Uribia (Guajira).<sup>95</sup>

Es con esta transición y con esa forma de regionalizar la producción artesanal que se posibilita la ubicación de estos objetos en el mercado de decoración de interiores, en el del diseño de modas y desde ahí, la marcación étnica de los productos que, como en el caso de Salvarte con las manillas en canaflecha, permitieron la articulación de la identidad nacional y la producción artesanal; no en vano el lema de la campaña de Salvarte que se desarrolló en los aeropuertos en el 2005 decía: “Eres Colombia, estés donde estés”. Todo esto hace emerger una pregunta: ¿cuál es el país artesanal que Artesanías de Colombia exalta?, ¿cuál es la identidad que nos marca? ¿cuál es la Colombia artesanal?

---

<sup>95</sup> Esa transición del objeto de barro a los de fibra —dura o blanda— y el valor estético que se le supone, va a permitir que, como en el Departamento del Guainía, se desestabilice el aplanamiento de construcciones anteriores sobre lo indígena. Con los cestos, bandejas y platos que se elaboran en Chiquichiqui, el Guainía deja de tener una producción únicamente indígena; una referencia en la guía turística del 2007 así lo ilustra: “Los indígenas del caserío El Ramanso son expertos en la elaboración de artesanías como tejidos, cerámicas y objetos tallados en una particular madera fina [...] conocida como palo brasil” (Muñoz *et al* 2007:395). El contraste con la artesanía del Guaviare, resulta ilustrador, sobre todo porque a éstas no se les reconoce grado alguno de experticia en la guía (imagen 21).

## Los escenarios de la articulación: Colombia artesanal

Este es el último capítulo dentro de la estructura narrativa de la tesis, sin embargo los eventos que traigo a colación son los que la convocaron. Un cambio en la estructura del Concurso Nacional de Belleza, una campaña publicitaria de un Banco y la proliferación de escenarios para la exhibición de la industria de la moda colombiana, inicialmente se me presentaron como inconexos y, por qué no, desprovistos de importancia o relevancia intelectual –no así académica, aunque ello sólo se me revelaría en el curso de la maestría<sup>96</sup>—; sin embargo, su detenida observación prontamente me empezaría a mostrar ciertas conexiones que serían, las que finalmente me harían entender que lo que tenía entre manos era un nuevo *artefacto* socio-cultural constituido por la articulación entre la producción artesanal y la identidad nacional. Esos eventos que inicialmente me parecían irrelevantes y apenas perceptibles dentro de la cotidianidad, finalmente se me mostraron como parte constitutiva y constituyente de un *régimen de colombianidad* que ha tenido como condición de posibilidad –que se ha erigido sobre el terreno de disputas sedimentadas— las operaciones, ubicaciones y producciones que describí en los dos capítulos anteriores –el *dominio de lo artesanal*—; pero que, no se puede extender a esos casi cincuenta años de historia, porque su concreción apenas inició hace un poco más de siete años.

Esa concreción es, entonces, de lo que intentare dar cuenta en las páginas que continúan; una concreción, que como decía al inicio de la tesis, está soportada en una paradójica mayor proliferación y multiplicación de escenarios para el consumo de las artesanías que, a la vez, ha requerido de una reducción o cerramiento para los objetos, las personas y las prácticas que pueden encarnan lo artesanal en términos de producción, circulación y consumo. Paradoja que está vinculada a otra, suscitada en el simultaneo posicionamiento de la producción artesanal como un referente identitario de la nación, con el conexo reconocimiento nacional que se le supone y –aquí la paradoja— la necesidad de exhibir y

---

<sup>96</sup> Precisar aquí esta cuestión desborda la intención del capítulo y de la tesis, por eso sólo puedo referir dos textos para su profundización; esto no sin antes advertir que no son lo únicos: Hall (2010c) y Grossberg (2009).

concretar capitales económicos —para adquirir los productos— y culturales —para apreciar la diversidad de la que dan cuenta los objetos— que reducen el *quién* válido de la nación, porque como capitales estos están desigualmente distribuidos en el terreno social.

### **El “país hecho a mano”**

En el 2007 después del *show* central de la Velada de Elección y Coronación del Concurso Nacional de Belleza, que transmitió el Canal RCN para la televisión nacional, una de las presentadoras de esa sesión comentó que aquella puesta en escena que exaltaba como Colombia era un “país hecho a mano”; esta afirmación destacaba a los artesanos como sujetos susceptibles de ennoblecimiento y reconocimiento dentro de uno de los eventos anuales de afirmación de la nacionalidad que tiene Colombia. Ese reconocimiento estaba centrado en dos aspectos: el trabajo y lo cultural que se le supone a la artesanía.

En medio de la vertiginosa emisión tal enunciado pasó desapercibido e incluso, esa frase llegó a parecerme un fino acto de improvisación para darle cierre televisivo al *show* y darles tiempo a las candidatas de cambiar sus atuendos para poder regresar a escena. Sin embargo, cuando un año después el Concurso cambió el habitual Desfile en Traje de Fantasía por el de “en Traje Artesanal” mi atención se perturbó y me pareció que entre la versión del 2007 y la del 2008 había una relación que, entonces, desbordaba la simple ornamentación de la emisión, o embellecimiento de la misma, por una alusión a lo artesanal. La cuestión parecía muy clara, algo había cambiado para que las artesanías llegaran a tan encumbrado evento; la cuestión ameritaba un desandar sobre la historia del Concurso para entender esto. Parte de ese rastreo es lo que traigo a colación en este apartado; advirtiéndole que mi intención no es reproducir la historia oficial del Concurso, aunque me valgo enormemente de ella, más bien lo que hago es mostrar los puntos que por contraste hacen extraña esa relación entre producción artesanal y Concurso Nacional de Belleza.

Cartagena en noviembre se torna en el centro, al menos mediático, de la nación; las festividades conmemorativas de la independencia de la ciudad suscitan que, al menos, las



dos principales cadenas de televisión y radio de Colombia –RCN y Caracol— pongan en el centro de sus agendas este evento. Cartagena, durante ese mes adquiere tal relevancia – política, económica, social, cultura, etc.— que su cubrimiento llega a eclipsar, por mucho, al tan estimado Carnaval de Barranquilla que, recordemos, es patrimonio cultural de la nación y patrimonio oral e intangible de la humanidad.

Durante la primera quincena de noviembre, ciertos lugares de Cartagena, se convierten en ineludibles referencias de una cartografía festiva; una estrategia narrativa que crea el efecto de una ciudad absolutamente volcada hacia la celebración. De repente, los contrastes y matices se ponen en suspenso o se alisan para dar paso al “corralito de piedra”; una construcción que parte del centro histórico como materialidad observable pero que lo desborda para cubrir múltiples dinámicas sociales, culturales y económicas de la ciudad.<sup>97</sup> Esta construcción permite integrar lugares que no están circunscritos a las murallas (el Hotel Hilton en Bocagrande, el Hotel las Américas en La Boquilla, el barrio El Pozón o, aún, la bahía de la ciudad, entre otros), y además, ubica en la misma ambientación festiva a los visitantes de la ciudad de la ciudad; esto ya lo notaba Cunin en una etnografía de los reinados que realizó a finales de los noventa:

Mientras que la Cartagena del concurso nacional, es decir, aquella de la cual se apropian las reinas durante las festividades, está limitada al sector turístico e histórico, las manifestaciones relacionadas con festividades, está limitada al sector turístico e histórico, las manifestaciones relacionadas con el concurso popular se llevan a cabo en toda la ciudad y hacen parte de la vida cotidiana de los habitantes de los barrios (2005: 30).

Esto, entonces, hace la centralidad de Cartagena no responder a la importancia de la conmemoración independentista, sino al Concurso Nacional de Belleza, que ha operado como articulador del *corralito* antes, durante y después del certamen; lo que ha hecho que la celebración popular aparezca como un fenómeno menor y, tal vez, uno integrado al

---

<sup>97</sup> Esta es una fórmula que se diferencia de aquella de “La heroica” por cuanto no contempla un pasado glorioso; ésta por el contrario es una referencia –usada predominantemente por las presentadoras del Canal RCN, pero que tiene un uso más amplio— que hace de la ciudad un lugar de turismo –no queriendo decir que “La heroica” no lo sea— cultural vinculado al carácter patrimonial de la misma y que, como lo plantea Cunin (2006), es una valoración de la que se excluyen los habitantes cotidianos.

torneo nacional de belleza. Como lo sugieren ciertas afirmaciones retrospectivas sobre el objetivo del reinado en 1920, esa ecuación difícilmente se pensaba como posible: “[...] vincular [...] la alta sociedad a las clásicas festividades populares de esta fecha, en que los cartageneros se lanzan a las calles a celebrar todos los años el aniversario de su independencia” (JOCNB<sup>98</sup> en Bolívar, Arias y Vásquez 2001: 49-50); es decir, no el sentido inverso que será terminará predominando.

A pesar que la inserción del certamen en las conmemoraciones ha sido extraña y azarosa —no se podía predecir tal resultado—, es posible rastrear algunos mecanismos que lo posibilitaron e, incluso, que convirtieron a esta competencia en el “evento cultural más importante del país” (Ministerio de Cultura en Bolívar 2007: 79); tarea de la que ya se ocuparon —aunque parcialmente al decir de ellos— Bolívar (2007) y Bolívar, Arias y Vásquez (2001).

Según estos autores, el reinado surge a mediados de la década del treinta y se sostiene, por lo menos, hasta la década del setenta como una forma en la que las “élites regionales” se definen y reproducen mediante procesos de diferenciación social centrados en la belleza de las participantes; que, como atributos destacados e inherentes a ciertas familias (Bolívar 2007: 75) o grupos (Bolívar, Arias y Vásquez 2001: 46), producen un nosotros nacional jerarquizado y restringido.

La diferenciación social, vía la belleza de las participantes que, según los autores está fundada en dos lógicas sobre las que se legitimó cierto estamento y preeminencia social. La primera, que cronológicamente ubican desde 1934 —aunque ceñido al contenido del libro del concurso, podría extenderse hasta principios de siglo— hasta la década del sesenta; la segunda, desde principios del sesenta hasta el setenta. La primera, está fundada en un “orden señorial”, en el que la belleza de las candidatas es ante todo innata y se constituye desde el deber ser público; de allí que se les juzgara el refinamiento de las buenas maneras y físicamente, el rostro, fuese el centro de evaluación: piel, labios, nariz y ojos (Bolívar,

---

<sup>98</sup> Abreviación arbitraria de Junta Organizadora del Concurso Nacional de Belleza.

Arias y Vásquez 2001: 52-54)<sup>99</sup>. La segunda, se soporta en un “orden burgués”, en el que sin dejar de evaluarse tal refinamiento, empezará a ser central la “acción sobre el cuerpo” resaltando el tiempo invertido y el trabajo realizado para *hacerse bella*; el cuerpo —sin olvidar que con el rostro debe configurar un conjunto armónico— es el centro de juicio (Bolívar, Arias y Vásquez 2001: 57-58).

Los autores además señalan la importancia de la “regionalización de la belleza” que se produce en este encuentro. Esta operación, heredera de las prácticas decimonónicas de construcción de la nación y su territorio —segmentado y jerarquizado por pisos térmicos y configuraciones paisajísticas— (Cf. Arias 2007), ubica a las participantes en tipos de belleza que concuerdan con un mayor control de las emociones en la altura y una menor en las partes bajas —tierra caliente— del territorio; así, por ejemplo, a Bogotá se le suponía una mayor elegancia y cultura, mientras que a departamentos como el Magdalena se le destacaba la alegría, simpatía y espontaneidad (Bolívar, Arias y Vásquez 2001: 57-58).

Lo interesante de este punto es que, en el marco del reinado, se produjo una “geografía turística nacional” en la que el estado-nación se exhibe a sí mismo y a sus regiones como destinos turísticos” (Bolívar, Arias y Vásquez 2001: 66) donde, como argumentan los autores Cartagena es el centro.<sup>100</sup> No en vano Teresa Pizarro de Angulo decía, en la presentación del libro de historia del reinado, que por encima de la importancia económica del evento para el país, “el Concurso ha sido un permanente pregonero de los valores regionales, a los que ha conferido, como ningún otro medio de comunicación, la más extraordinaria resonancia nacional” (JOCNB 1994: 7).

---

<sup>99</sup> En un artículo posterior Bolívar (2007: 75) agregará que esta belleza “innata” está anclada en vínculos familiares que puedan resaltarse como ilustres o notables. Por otra parte, el argumento de Cunin (2005) es que esa belleza que se presenta como nacional está soportada en una “*convención de evitamiento*” —acuerdo tácito para eludir el asunto— sobre la raza, donde lo blanco se normaliza y asume como punto de juicio irrefutable.

<sup>100</sup> No se puede olvidar que el Concurso surge de un grupo de distinguidos cartageneros, entre los que se destaca Ernesto Carlos Martelo a quien se le atribuye la idea original (El Colombiano 2008, Salamanca 2006) de un reinado de carácter nacional y quien presidiría por primera vez la Empresa Colombiana de Turismo, fundada en 1957 (JOCNB 1994, Valencia Caro 2003).

Ahora, esta forma de producción de la geografía nacional, argumentan los autores, sólo se generó hasta finales de la década del sesenta, momento en el que surge la Corporación Colombiana de Turismo —que sustituiría en pocos años a la Empresa Colombiana de Turismo— y la promoción turística del país cambiaría su énfasis internacional por uno interno. Otro anclaje que identifican es el cambio en el carácter privado de los eventos por uno público. Indican, además, que esta “geografía turística nacional” se puede rastrear desde “[...] la inscripción de lo regional en el cuerpo, parafernalia y discurso de las candidatas bajo la fórmula del folclore [...]” (Bolívar, Arias y Vásquez 2001: 67-77).

Un paseo por las páginas del libro *¡Las más bellas!* confirma estas consideraciones, aunque claro, no sin matices. Allí, los desfiles de carrozas y fantasía aparecen como los escenarios propicios y propiciadores de esa fórmula folclórica de la que hablan los autores; en estos, a pesar que las candidatas deben exhibir un performance acorde con lo estipulado por la Junta Organizadora —tales como no consumir alimentos ni bebidas en público, no salir solas dentro de la ciudad—, ellas se dan ciertas licencias —hasta parecen de carne y hueso— necesarias para capturar la atención del público.<sup>101</sup>

Según se indica en *¡Las más bellas!* la apertura pública del concurso está determinada por la lectura del Acta de Independencia de la ciudad —lo que no niega la existencia de actividades en días o meses anteriores, pero éstas otras son eminentemente privadas—; después de concluida la lectura se da inicio al Desfile de Carrozas. En éste, las aspirantes al título de Señorita Colombia recorren la parte externa del Centro Histórico de Cartagena sobre carrozas —camiones decorados por artistitas— en las que se indica el departamento o ciudad de procedencia y donde ellas deben bailar para los espectadores; en este evento las aspirantes pueden, o no, usar trajes distintos a los que llevarán para el desfile de Fantasía, pero por lo general son distintos y están constituidos por vestidos de baños enterizos o de dos piezas —no hay que olvidar que desde la década del sesenta el cuerpo torneado, firme y

---

<sup>101</sup> La elección de la Señorita Colombia —título otorgado a la ganadora de este certamen— está mediado por tres componentes: desfile en traje de baño, desfile en traje de gala y entrevista-pregunta. Cada uno de estos, tenía una puntuación entre 0 y 10, que al final son promediados. De manera que el Desfile de Carrozas o Batalla de las Flores, Desfile de Balleneras y Desfile en Traje de fantasía, no son más que elementos de ambientación y espectáculo; pues en ellos no se juega la elección de la Señorita Colombia.

bien trabajado se hace predominante como elemento de belleza— o, aún por trajes típicos, que están decorados con el tema de la carroza (imágenes 22 y 23).

Ahora, esto no siempre ha sido así, según se puede ver en las fotografías de este libro, en los primeros años del Concurso, las candidatas asistían a este desfile con *trajes de noche* — hay que recordar que el traje de baño sólo se hace recurrente y parte fundamental del evento hasta mediados de la década del sesenta— que no *representaban* o tenían alguna conexión con el lugar por el que estas señoritas participaban; es entonces sólo hasta la década del sesenta cuando la folclorización de las regiones se empieza a estructurar y ello es visible en el atuendo que describe el libro del reinado para Stella Márquez, quien fuera Señorita Colombia en 1959 (imagen 24): “La aclamación más entusiasta la recibió [ella] durante el desfile de carrozas, cuando apareció en medio de tres tulipanes, con un traje *típico* de india del Putumayo” (JOCNB 1994: 68.énfasis agregado)<sup>102</sup>.

Al parecer una década después, es decir en 1969 —año en que se realiza la primera transmisión televisiva, en diferido, del Concurso (JOCNB 1994: 120)—, la folclorización regional, en el Desfile de Carrozas, se acentúa con la exaltación de un pasado indígena puro —muy acorde con la construcción hecha por los antropólogos—; así lo deja ver una nota de El Tiempo citada en el libro del Concurso: “Las candidatas lucieron vistosos disfraces de diosas indígenas [...]. Magda García, de Norte de Santander, representaba a la india leonela, la hechicera de Ocaña [...]. Myriam Bellini [del Valle] representaba a la india calima [...]” (JOCNB 1994: 122, 124). En las décadas posteriores el fenómeno se acentúa a la vez que la referencia exacta —literal— al pasado indígena prehispánico va disminuyendo —sin desaparecer— con la simultánea emergencia de atuendos alusivos a tipicidades

---

<sup>102</sup> Arias (2007:40-43) nos recuerda que el folclor jugó un importante papel en la construcción del “nosotros nacional” a finales del siglo XIX, pues como disciplina estuvo encargada de depurar todas las manifestaciones culturales que, desde una jerarquización racial, no resonaban con el pueblo ideal —ordenado, blanco, letrado, etc.— que constituía el deseo de las élites. Para depurar, el discurso letrado tuvo que establecer un puente de ascendencia hispánica o mejoramiento de las expresiones por contacto español, de manera que las diferencias, dentro de la naciente nación, se hicieran manejables. Una operación paralela, pero conexa, a esta depuración, fue el establecimiento de tipicidades: tanto el establecimiento de tipos poblacionales según clima y raza en un paisaje determinado, así como la correspondencia directa de expresiones o manifestaciones culturales con estos.

De manera que cuando se habla aquí de folclorización de las regiones, no se está haciendo referencia a un proceso reciente y circunscrito al Concurso, pues como lo muestra Arias es un proceso de largo aliento.

caracterizadas como propias de las regiones —en una construcción metonímica—: un instrumento, un accidente geográfico, una canción, etc.; sin embargo esta cuestión se haría más visible en el Desfile en Traje de Fantasía, el primer evento en el que la transmisión televisiva da hace la presentación oficial al país de las aspirantes al título de Señorita Colombia, por lo menos así ha sido en los últimos años.

Bolívar, Arias y Vásquez (2001: 51) plantean que el Concurso ha sido un espacio de encuentro de las élites regionales; consideración que anclan a dos elementos. El primero, consiste en la asistencia a este evento como representante de “algo” regional. El otro, que al ser este un evento de belleza, permite “objetivar” la propia distinción grupal y hacer explícita su preeminencia social. Cuestiones que observan, como lo dispone el libro de *¡Las más bellas!*, en el hecho que la participación —hasta la década del setenta— en este reinado está mediada por los clubes sociales donde se reúne la “sociedad” regional; una cuestión que no parece haber cambiado mucho, pues como se ve en la historia que narra el libro del Concurso, la mayoría de los eventos en Cartagena, continúan dándose en estos restringidos y distinguidos espacios. La primera referencia sobre los atuendos de fantasía que usan las candidatas aparece, en *¡Las más bellas!*, en el año 1961 en el marco de un baile de disfraz en el Club Naval: “El salón estaba convertido en un circo de torres, réplica del palacio imperial, con leones y hogueras que evocaban la Roma de los Césares [...]” (JOCNB 1994:74). Posteriormente, en 1962 —cuando se decide realizar el concurso anualmente para poder participar en Miss Universo— aparece una alusión al segundo baile de este tipo: “Esa [...] noche pudieron observarlas [los jurados] nuevamente en el Club la Unión, donde se realizaba el segundo baile de disfraz. [La señorita Bolívar] llegó vestida de ‘existencialista’, con un traje abierto al lado, boina y pañuelo anudado al cuello” (JOCNB 1994:80). Esto coincide con el argumento que plantean Bolívar, Arias y Vásquez (2001) sobre la mirada hacia el exterior que caracterizó la articulación entre la Empresa Colombiana de Turismo y el Concurso Nacional de Belleza.

Ya en la década del ochenta se empieza a notar la disminución de la referencia literal al pasado indígena prehispánico de los departamentos —sin desaparecer— y se va acentuando una referencia metonímica, abstracta, a los mismos, en donde los trajes no expresan una

correspondencia visual directa con lo que quieren resaltar —contrario a como había sido en décadas anteriores; el libro del reinado describe así a algunas de las participantes en el baile del Club Cartagena: “[...] la representante de Cundinamarca [...] ganó el premio al mejor disfraz de fantasía, con el traje Ofrenda Chibcha en Guatavita, *diseñado* por Sonia Osorio [...]. La guajira [...] se vistió de Atardecer Guajiro, *diseñado* por Aidé Berrocal.” (JOCNB 1994: 194; énfasis agregado).

En este punto hay que resaltar tres de cosas. La primera, debe notarse que si bien empieza a aparecer una forma *abstracta* de folclorización —atardecer guajiro—, la literal no desaparece —Ofrenda Chibcha—. Segunda, los trajes son diseñados por un experto, profesional o persona dedicada a ese oficio; esta práctica, siguiendo a *¡Las más bellas!*, puede emerger a mediados de la década del setenta.<sup>103</sup> La última, que hay un premio para el mejor traje, un hecho que seguramente no ocurrió sino hasta la consolidación de la participación de la Señorita Colombia en Miss Mundo —pues como lo cuenta el libro, en un principio ni siquiera premio había para las finalistas—, donde se entrega el premio *Best National Costume*, que Colombia ha ganado seis veces.

Con esto en mente, no es extraño que al pie de la fotografía —imagen 25— de soporte del texto recientemente citado, se indique que: “Este año los diseñadores se inspiraron en los aborígenes y en el paisaje colombiano para crear los trajes de fantasía”. Tampoco ha de ser extraño que a estos trajes que estaban circunscritos a un baile de salón en un club privado, con la masificación o comercialización del evento, se les exija vistosidad y ya no tanto el glamur de las primeras décadas. Hay entonces una relación, que cada vez se ira haciendo más estrecha, entre la folclorización regional vía los trajes de fantasía, la comercialización del Concurso<sup>104</sup> y la aparición de la experticia de los diseñadores de modas que, por

---

<sup>103</sup> El libro referencia que en 1975 Amalin de Hazbún —madre Judy Hazbún, ambas diseñadoras de modas— diseño y confeccionó trajes para ocho candidatas (JOCNB 1994: 160). Lo que contrasta con referencias anteriores en donde aparecen alusiones a que las madres de las candidatas realizaban los trajes o en su defecto los hacían ellas mismas.

<sup>104</sup> En 1969 cuando se hizo la primera transmisión en diferido y ante la posibilidad de comercializar el Concurso Tersa Pizarro de Angulo se opuso, pero “Álvaro de Zubiría, alcalde de Cartagena y presidente honorario del Concurso, le comentó a Ofelia [de Wills para la revista Cromos]: “Es un factor de fomento turístico, no sólo para Cartagena, sino para los departamentos que envían sus representantes. Inicialmente sí

ejemplo, en 1986, arrojaría para Alfredo Barraza una total de noventa y tres trajes diseñados para diez candidatas, en cinco años.

A finales de la década del ochenta, el Concurso empieza a “descentralizarse” y permite que ciertos eventos se desarrollen en espacios públicos; así por ejemplo, en 1988 el desfile en Traje de Fantasía se realizó en la Plaza de Banderas de Cartagena (JOCNB 1994: 234); pero el final de la década no sólo posibilita que algunos eventos se vuelvan públicos, sino que también marca la consolidación de una folclorización regional lejos de la referencia literal a lo típico, con lo que además se ubica al Concurso como un elemento fundamental a la hora de construir la nación. En uno de los eventos de fantasía —puede ser un baile o un desfile— se muestra a las candidatas con minúsculos trajes —hay que recordar que desde que el cuerpo de las candidatas se hizo fundamental para el Concurso, cualquier oportunidad es adecuada para mostrar el trabajo o intervención sobre él— que resaltan por el colorido y vistosidad —imagen 26—. A esta foto la acompaña una nota que dice “Con los trajes típicos de sus respectiva región y tomadas de la mano, las candidatas entonaron un canto patriótico con el que demostraban que el reinado integra al país” (JOCNB 1994: 239); referencia que no es inocua si se tiene en cuenta que en 1985 se había dado la toma del Palacio de Justicia en Bogotá y había ocurrido la avalancha de Armero, motivo por el que distintas figuras de la política nacional y distintos ciudadanos habían tildado al Concurso de indolente y banal.

En los noventa, los trajes de fantasía estarán marcados por una exagerada y vistosa decoración (imagen 27) y, a la vez, por alusiones paisajísticas que podían o no tener correspondencia con el lugar que la participante representaba; un claro ejemplo de ello es el traje “Eclipse Caribe” que la Señorita Cundinamarca —posteriormente Señorita Colombia—, Catalina Acosta, usó para el Desfile en Traje Artesanal.

Paulatinamente, como si tres décadas de construcción de la región como *riqueza nacional* —natural, paisajística, social, económica— susceptible de ser consumida turísticamente no

---

fue la única, pero después de ver el gran interés que despierta el certamen, hemos descubierto que despierta la solidaridad nacional [...]” (JOCNB 1994: 122).



hubieran bastado, la fijación de estos símbolos se irá conectando con una exaltación de pertenencia a la nación. Esto, claro, no desconoce que el Concurso ha contribuido a la consolidación de una “comunidad imaginada”, en los casi ochenta años de existencia; pero, como se verá, en el último septenio esa pertenencia estará acentuada por lo cultural, donde Colombia no sólo resulta ser la suma de pequeñas unidades —como había sido en décadas anteriores—, sino que además, éstas serán unidades con **una** cultura enmarcada en **un** territorio y encarnada en y desplegada por unas personas —el isomorfismo del que hablan Gupta y Ferguson ([1997] 2008)—. Una construcción que es similar a las clasificaciones y administración poblacional neogranadina (Cf. Arias 2007), pero, que difiere de ella por el desplazamiento y/o yuxtaposición del racialismo —pensamiento con centro en la diferencia racial— por el culturalismo —pensamiento con centro en la diferencia cultural—. No sobra decir, que ésta no es una emergencia súbita que irrumpe drásticamente con el pasado y se inserta como una novedad absoluta para el presente; es decir, este acento puesto en el siglo XXI tiene a cuestas y como soporte disimiles procesos que los posibilitaron tanto en el reinado como en otros espacios.

Con esta exaltación, entonces, para el Desfile en Traje de Fantasía del 2005 no bastaría con que los atuendos se denominaran: “Soy río, soy mar, soy Atlántico”<sup>105</sup>, modelado por la Señorita Atlántico; “Eclipse en la Guajira”, de la Señorita Guajira; o “Mapalé ritmo frenético”, usado por la Señorita Bolívar, como fue en el 2004. En la versión del 2005 se exaltaría conjuntamente a la región y a la nación, bien fuera mediante la inserción de un tricolor en los trajes o del uso pronunciado de tejidos en cañaflecha, material base para la elaboración del sombrero vueltiao que un año antes, con la sanción de la Ley 908, había sido declarado símbolo cultural de la nación. Así, entonces la Señorita Bolívar tendría en su traje “Leyenda y folclor de tradiciones” —diseñado por Alfredo Barraza— una bandera de Colombia que le rodeaba la cintura y, que se conjugaba con unas molas que le cubrían el tronco (imagen 28); por su parte, la Señorita Cesar, usaría el traje “Leyendas Vallenatas” —Alfredo Barraza—, éste tenía en la parte del tocado un acordeón acompañado por un tejido

---

<sup>105</sup> Una fórmula similar fue usada en el Desfile en Traje Artesanal del 2009, donde el traje de las Señorita Atlántico inspirado en la canción Caribe somos, soy río, soy mar se denominó “Bocas de Ceniza”.

en cañaflecha (imagen 29). Finalmente, esta exaltación haría que un gran porcentaje del traje de la Señorita Córdoba, estuviera tejido en cañaflecha (imagen 30).

Un par de elementos deben ser resaltados. Primero, no es gratuito que las candidatas representantes de departamentos del norte del país sean las que utilicen en sus trajes la cañaflecha, pues no se puede olvidar que el sombrero *vueltaio* ha llegado a convertirse, para la *costa caribe*, en un elemento de identificación y diferenciación regional. Segundo, hay que recordar que Alfredo Barraza —el diseñador de estos y de otros trajes con menor acento nacional— nació en Barranquilla Atlántico y que ha sido parte fundamental de la moda exhibida en el Concurso, por lo menos, desde 1985. Por último, y quizá lo más importante, como lo recuerda Peter Wade (2003: 279-283), desde mediados del siglo XX se da un proceso de “tropicalización” de la nación colombiana; proceso de despliegue musical, dancístico y literario que describe una dirección norte –costa— centro –andes— y con el cual la identidad andina de la nación cambia. Con lo que no resulta extraño que la nación se describa culturalmente desde un objeto o un material que está asociado con lo “costeño” y, de donde se desprende además —ya que la cañaflecha es un material con el que se elaboran artesanías—, una de las condiciones de posibilidad para que el Desfile en Traje de Fantasía —habitual en el Concurso, por lo menos, desde la década del sesenta—, se convierta desde el 2008 en el Desfile en Traje Artesanal.

La versión del Concurso Nacional de Belleza del 2007 puso en escena —de la mano de los diseñadores de modas y escenógrafos— la vistosidad que puede alcanzar la artesanía cuando es sacada de los contextos en los que habitualmente se había acostumbrado a ubicarlas: mercados, tiendas, ferias, etc. una cuestión que debe mucho a un trabajo de intervención visual sobre los objetos que describí en el segundo capítulo. La apertura de la Velada de Elección y Coronación, transmitida por el Canal RCN inició con un cabezote en el que de una mano, en blanco y negro, se desprendían unas líneas de colores que serían la guía para la aparición de diferentes productos artesanales: un toro de miura<sup>106</sup>, un jarrón de

---

<sup>106</sup> Figura zoomorfa tallada en madera y decorada con vívidos colores que se ha constituido en un icono del Carnaval de Barranquilla (Artesanías Toro Miura 2010).

werregue<sup>107</sup>, una bandeja decorada con mopa-mopa<sup>108</sup>, un carriel, una mochila y un sombrero vueltaio (imagen 31). Acto seguido, se mostró el escenario instalado en el Auditorio de Getsemaní en el que, mientras sonaba una canción, las candidatas, en traje de fantasía, se movían por la escenografía en cuyo centro se encontraba instalada una réplica a magna escala (imagen 32) de una campesina tallada en madera y que habitualmente se decora con el barniz de pasto. Después de esto las candidatas fueron presentadas por la voz institucional del Canal —Bernardo Duque—: Amazonas, “Selva virgen bañada por el caudal del río Amazonas”; Bogotá, “Bajo la grandeza de Monserrate palpita la ciudad de todos los colombianos”; Caldas, “El ímpetu de la fiesta brava y ¡ole!”; Guajira, “Mágica como la Guajira [...] de sabiduría wayúu”; etc.

En el “show central” de este mismo evento, una banda de vientos —con sombrero vueltaio y guayabera— acompañaba a la agrupación María Mulata en la canción *Las mujeres de mi tierra* —composición de Francisco Zumaqué— y, entre tanto, las aspirantes al título de Señorita Colombia, salían organizadas en dos filas por un costado del escenario; portando para la ocasión un traje tejido en cañaflecha y decorado, en las faldas, con mariposas amarillas —el símbolo de *Cien años de soledad*, el mismo que se repetirá en la publicidad de Bancolombia que describiré adelante— (imagen 33). Al finalizar, la Señorita Colombia 2006, Eileen Roca, usando el mismo traje pero con mariposas amarillas, azules y rojas<sup>109</sup>, saludaba al público mientras Andrea Serna —presentadora del Canal RCN— comentaba que la puesta en escena había sido una “alegoría a la alborada; esta tradición en todos los municipios de Córdoba. Resulta que en ese momento, cuando existía, pues ellos esperaban el amanecer con serenatas y desfiles por todas las calles para el santo patrón en el

---

<sup>107</sup> Werregue es el nombre común de la *Astrocaryum standleyanum* una palma de bosque húmedo tropical y que en Colombia, es trabajada como materia prima para la elaboración de cestería en el Chocó (Artesanías de Colombia 2007b).

<sup>108</sup> Se conoce como mopa-mopa a una resina que produce un árbol en el Departamento de Putumayo y que, en pasto se trabaja para la decoración de piezas talladas en madera; de allí que también se conozca como barniz de pasto (Quiñones Aguilar y Barrera Jurado 2006: 65).

<sup>109</sup> Este vestido o uno similar aparecerá tres años después en una publicidad de la cerveza Club Colombia. En la parte que se muestra el vestido, y con una fórmula muy similar a la que usó Bancolombia cinco años atrás —que se describe más adelante—, decía: “somos capaces convertir una hoja en una moda” (imagen 34).

pueblo”.<sup>110</sup> A esto Carolina Cruz —copresentadora de la velada— agregó: “Bueno, además recordémosle a todas las personas que nos están viendo, que nos están escuchando: **Colombia es un país hecho a mano**. Y por eso los vestidos de las candidatas fueron elaborados en Tuchín Córdoba por el artesano Medardo de Jesús Suárez [...] (Canal RCN 2007; énfasis agregado).

Así, en medio de la Velada de Elección y Coronación de la Señorita Colombia 2007, aparece la exaltación de una nación que se soporta en el trabajo —por la transformación de materiales en artículos—, la tradición —el concepto que pone fenómenos, personas, prácticas y procesos, en un pasado inmemorial— y, sin acabar allí, la diversidad —por cuanto se presume que la producción artesanal existe en todo el territorio nacional y es realizado en zonas urbanas y rurales por una gama variada de poblaciones—.

Como se decía, en el 2008 el Concurso sustituyó el Desfile en Traje de Fantasía por el Desfile en Traje Artesanal. La presentadora para esa ocasión fue Claudia Bahamon, quien al iniciar la transmisión dijo: “Muy buenas noches Colombia, les damos la bienvenida a un país hecho a mano. El desfile en traje artesanal del Concurso Nacional de Belleza”; posteriormente y antes de iniciar el desfile, clarificó: “Un país hecho a mano, es un homenaje a todas las artesanas y artesanos que desde hace trece años acompañan al Concurso Nacional de Belleza, con el propósito de exaltar y mantener toda esa *cultura ancestral* plasmada en objetos, tejidos, pinturas, tallas y textiles”<sup>111</sup>. Minutos después, en medio del primer grupo de candidatas —desde Amazonas hasta Cauca— y el segundo —

---

<sup>110</sup> Habrá de notarse la construcción bucólica que opera en la referencia al Departamento de Córdoba. Ambivalentemente, esta representación también ubica al Departamento en un desprendimiento respecto del pasado rural; sin embargo la simultaneidad del pasado “tradicional” y el presente no-tradicional, no se contradicen, pues como lo plantea Bhabha (1994) la nación —hay que recordar que desde la sanción de la Ley 908 de 1994, los departamentos de Córdoba y Sucre encarnan al símbolo cultural de la nación— se narra tanto desde un tiempo pedagógico —construyendo una inmemorial historia— y uno performativo —que actualiza los contenidos de esa historia inmemorial—.

<sup>111</sup> Un comentario que Paola Turbay, Señorita Colombia 1991, le hizo a la revista Cromos, puede dar algunas luces sobre la participación de los artesanos en el Concurso: “El traje que más me llamó la atención fue el [...] de Guainía, que fue confeccionado por artesanos indígenas de su departamento” (JOCNB 1994: 254). Entendiendo que esta declaración fue dada con relación al Desfile de Carrozas —que como se decía ha perdido relevancia mediática— y que, como dice Turbay, los artesanos participaron en la confección —es decir no en el diseño—, resulta evidente que la inserción de los artesanos jamás había sido generalizada y menos relevante en el marco institucional del Concurso.

desde Cesar hasta Meta— Carlos Calero, comentó: “[...] me siento muy complacido [...] porque durante los años que he tenido el placer de presentar el Concurso, éste es el *primero* en el que los diseñadores, en su mayoría, acataron la sugerencia de elaborar sus vestidos de la mano de los artesanos de Colombia” (Canal RCN 2008. Énfasis agregado).

Este desfile se rigió por la habitual estructura de presentación alfabética de las candidatas por lugares de procedencia y según la cual se debe hacer una descripción de los elementos que componen cada el traje —materiales, colores, texturas, etc.— para finalizar con la enunciación de la autoría, resaltando al diseñador. No sobra decir que, como lo indican Bolívar, Arias y Vásquez (2001), la presentación de las señoritas produce una “geografía turística nacional”; así, por ejemplo, la presentación de la representante del Cesar describe:

Bahamon: “Las famosas mochilas de la cuenca de los ríos Guatapuri, Badillo y Río Seco, donde la comunidad kankuana [sic] elabora su pensamiento, proporciona originalidad a este diseño llamado Fiesta del Maguey en Río Seco”

Calero: “La variedad de sus tejidos le da un valor artístico a la combinación de Colores. Un diseño de Alfredo Barraza”<sup>112</sup> (Canal RCN 2008).

Sin embargo, esta transmisión presentó una novedad: dando la salida a comerciales o entrando de ellos, se mostraba una corta pieza visual en la que se exhibían algunas técnicas de producción artesanal y se indicaba el nombre del artesano o de la asociación que había participado en la elaboración de algún producto para el Concurso —no para las candidatas—. Así, por ejemplo, se mostraba una secuencia en la que se buscaba contextualizar el lugar en el que trabajan las artesanas y las técnicas que utilizan para el bordado; esto acompañado de un script en el que se indicaba: “Tejedoras de pareos para el Desfile en Traje de Baño de la noche de coronación”. Esta secuencia culminaba con una imagen congelada que estaba acompañada por la indicación: “Asociación de Bordadoras de Cartago, Valle” (imagen 36).

La ganadora de ésta (imagen 37), y las de las versiones posteriores, obtuvo una réplica en madera del escudo del Concurso Nacional de Belleza y una pieza artesanal que obsequia Artesanías de Colombia S.A.

---

<sup>112</sup> imagen 35.

Ya en la versión del 2009, el desfile no varía mucho pero sí hay algunos elementos que desaparecen: 1) No se hace referencia a los diseñadores, lo que no quiere decir que no participaran. En un artículo del Diario del Otún de Pereira, se menciona que el traje ganador —Sierra de la Macarena<sup>113</sup>— que lució la Señorita Meta, fue diseñado por Alfredo Barraza y elaborado por el artesano Hugo Jamuy (Diario el Otún 2009). 2) No hay scripts o secuencias de imágenes que expliciten algo artesanal, pero esto fue compensado con clips de bailes, música y personas. También se manifestó una novedad, aunque atendiendo a los planteamientos de Bolívar, Arias y Vásquez (2001), esto no es más que una reiteración de un orden señorial en el que se supone que las participantes deben ser ante todo damas. Esta vez ese orden estuvo atravesado por una preocupación filantrópica que ha venido caracterizando al Concurso desde la década del setenta. Cito la descripción del traje de la ganadora en esta versión para ejemplificar:

Calero: “[...] Sierra de la Macarena, inspirado en los tonos del Río Caño Cristales del Parque Natural Nacional Sierra de la Macarena”

Serna: “Para Leydi la educación y la salud son una herramienta para mejorar la vida de todos” (Canal RCN 2009)

Cabe destacar que en esta emisión, como en la anterior, hay una explicación sobre el desfile; esta vez es Andrea Serna quien plantea: “homenaje a nuestros artesanos, quienes con su trabajo han mantenido viva nuestra cultura por generaciones. Cada material, cada técnica nos llena de orgullo y nos hace decir: Colombia, un país hecho a mano” (Canal RCN 2009).

Para concluir hay que resaltar un par de asuntos que son relevantes en esta construcción de Colombia como un país hecho a mano. Primero, la construcción histórica que se ha hecho sobre la producción artesanal en Colombia, desde distintas disciplinas —antropología, sociología, arqueología, diseño industrial, entre otras—, hace que objetos, técnicas y sujetos sean propicios para narrar la nación en tanto que proveen una conexión casi directa con un pasado prehispánico del que, sin lugar a dudas, solo se puede estar orgulloso. Esto

---

<sup>113</sup> imagen 38.

permite establecer una continuidad, más o menos, estable entre la producción prehispánica de objetos y los productos artesanales contemporáneos. Este anclaje, como decía en el primer capítulo, se le debe a la construcción de una historia que hace indiscernible la especificidad de la producción artesanal respecto de la nación.

Segundo, la marcación de la producción artesanal con un acento regional permite, a propósito del paradigma de la diversidad, describir a la nación en la performatividad de su consagración como una pluriétnica y multicultural. No es gratuito que dentro del Desfile en Traje Artesanal se haga hincapié en las “comunidades artesanales”, “en las *tribus* artesanales” o en los “artesanos indígenas” que realizaron los atuendos de las participantes del Concurso. Es decir, como si la producción artesanal fuera posibilitada y diera cuenta de sujetos que están ubicados en unidades discretas y absolutamente cerradas que operan desde la equivalencia entre territorio, pueblo y cultura; en esta lógica, la nación no es otra cosa que una colcha de retazos, un todo compuesto de partes claramente diferenciables.

Tercero, si bien en la década del ochenta Colombia contaba con un símbolo cultural que la describía —la chiva— desde lo artesanal, éste no puede equipararse con el sombrero vueltiao —inicialmente— o con las mochilas arhuacas y wayuu —recientemente—; pues la chiva operaba en un registro distinto, ésta era un artículo consumido predominantemente como *souvenir* —un recuerdo de viaje o para los viajeros— y en tal sentido era un referente supeditado a prácticas turísticas y así un emblema menos recurrente. Por el contrario —y es allí donde un Desfile en Traje Artesanal adquiere relevancia para la articulación entre producción artesanal e identidad nacional— la posibilidad de narración de la nación que permiten artículos como el sombrero vueltiao, las mochilas o similares, es infinita pues a su consumo no está atado a una práctica ritual como llevar o comprar un recuerdo después de un viaje; aunque ello no quiere decir que en el consumo que se hace de estos objetos no haya ritualidad —no hay sino que pensar en las fiestas, en la ornamentación diaria, etc.—, más bien lo que muestra una ruptura es que, esa forma de apropiación que se viene dando en los últimos siete años, permite que las artesanías estén cumpliendo cotidianamente funciones que antes se les negaba —mochila por bolso, sombrero por gorra, alpargatas por zapatos, etc.— por su baja estima.

No sobra decir que este descentramiento de las artesanías como elementos de decoración de interiores y su posicionamiento como elementos de uso cotidiano, está catalizado por la intervención del diseño en general y especialmente por el de modas; descentramiento que ha sido relativamente sencillo con materiales como la cañaflecha, pero inmensamente difícil en el caso de la arcilla. El logro, entonces, está en la constitución de las artesanías como símbolos móviles y movibles, banales habría que decir para seguir a Billig (1998), por cuanto estos símbolos no requieren de la solemnidad de otros como la bandera, el escudo o el himno y porque, además, están inscritos en prácticas de reproducción cotidiana de la pertenencia nacional.

Creo que esa es una parte de lo que está en juego con “un país hecho a mano”, la otra parte tiene que ver con el consumo de objetos producidos y dispuestos en el mercado como culturales; pero esa parte la trataré en las consideraciones finales.

### **“Sólo a un colombiano se le ocurre”**

En el mismo año en el que los trajes de fantasía del Concurso se exhibieron como nacionales por la alusión al tricolor y un año posterior a la sancionada la Ley 908, es decir el 2005, producto de una “alianza estratégica” establecida entre Artesanías de Colombia S.A. y Bancolombia, surgió una campaña de divulgación con el fin de promocionar al banco y, a la vez, fomentar la valoración positiva de la actividad artesanal en el país. La estrategia de medios de estas entidades estuvo cifrada cuatro frentes: televisión, medios impresos, internet y eventos feriales (A.C. 2006: 34). En este aparte sólo se atenderé a una de las pautas que circularon por televisión nacional, esto porque en televisión la narrativa visual y sonora se conjugan creando efectos que se sacrifican en medios escritos y, a la vez, tomo como referencia solo una de las piezas porque la estructura narrativa se repite en las otras tres.

La campaña en televisión estuvo constituida por cuatro piezas, cada una de ellas con una duración aproximada de cuarenta segundos. Éstas escenificaban visual y sonoramente, una



*obra maestra* de algún icono de la expresión artística colombiana —Fernando Botero, Gabriel García Márquez, Rafael Escalona y Rafael Pombo—; obras que al finalizar las pautas terminaban acompañadas de una serie de objetos artesanales que aparecen como equiparables. Esa conjunción entre *obras maestras* y artesanías la posibilitaba el lema de campaña: **“Solo a un colombiano se le ocurre”**.

Una de las piezas de la campaña estaba dirigida a los gordos de Botero, otra a *La casa en el aire* de Escalona, una tercera a *Rin Rin Renacuajo* de Pombo (imágenes 39 a 41) y, la cuarta y última pieza era una alusión a *“Cien años de soledad”* de Gabriel García Márquez.

Esta última iniciaba con un melancólico clarinete que marcaba la entrada hacia lo que será una narrativa de recorrido compuesta por diferentes cuadros que generan el ambivalente efecto de desolación y júbilo. En la primera imagen, una niña vestida de blanco y con alas blancas pende de un árbol mediante una cuerda que, sobre el suelo, otros dos niños halan; de allí, como si el conductor de un automóvil virara su cabeza hacia la carretera, se da paso a una polvorienta pero colorida calle. A medida que el auto avanza, a la derecha, se puede ver al barbero y su cliente; más adelante, a la izquierda, un hombre delgado y alto vestido de blanco que reposa sobre el muro de una casa de madera; luego, nuevamente a la derecha tres hombres mayores juegan al dominó en una mesa puesta en la acera. Con la mirada nuevamente en la carretera, se alcanza a ver al fondo a un hombre sentado sobre una mecedora; entre tanto, una mariposa amarilla<sup>114</sup> revolotea sobre el parabrisas del auto y allí, el locutor enuncia: “Sólo a un colombiano se le ocurre...hacernos vivir cien años, en un pueblo que no existe”. Cuando el locutor termina, la visual está encima del hombre de la mecedora que cubre su rostro con un sombrero vueltiao y usa una chaqueta negra que

---

<sup>114</sup> Habrá de recordarse que en el show central de la Velada de Elección y Coronación de la Señorita Colombia 2007 las candidatas usaron un traje elaborado en cañaflecha que estaba decorado con mariposas amarillas. Este asunto pone de manifiesto el uso de cierta iconografía construida en otros escenarios —distantes de las artesanías si se quiere— para hacerlas entrar en el paisaje de los objetos de la nación; esos que se narran, identifican y clasifican como colombianos, los que, expresan cierta economía sentimental que contribuye a propiciar procesos de construcción de la nación y de identificación con ella. Para ponerlo en otros términos, aquí está en juego eso que Alonso ([1994] 2004), retomando a Williams ha denominado la “estructura de sentimientos”, que remite a los procesos de nacionalización de las sociedades y a la economía de sentimientos que le da vida a la pertenencia nacional.

tiene una medalla de honor que pende de una bandera de Colombia y que, además, tiene sobre cada hombro una barra con tres estrellas —quizá es una alusión al *Coronel*—. La mariposa será ahora la guía de las imágenes y, entonces, desde el piso se eleva hasta posarse sobre el sombrero, momento en el que el locutor marca el inicio para la secuencia de imágenes de productos artesanales diciendo: “Sólo a un colombiano se le ocurre...hacer de su trabajo algo...memorable”. Los productos reseñados son: “Sombrero vuelitao — Córdoba y Sucre”, “Batea en cedro — Bogotá”, “Máscara del Carnaval de Barranquilla — Atlántico” y un “Canasto de werregue — Indígenas Waunan”; la pieza, al igual que las otras, termina con los logos de las entidades y con la frase “Bancolombia, el banco de Colombia” (imagen 42).

En el *Informe de Gerencia*, Artesanías de Colombia plantea que la campaña pretendía “promover la valoración de las artesanías como parte del patrimonio y [...] buscar que cada colombiano se reconozca a sí mismo y se identifique con las expresiones de nuestra cultura” (A.C 2005: 34)<sup>115</sup>, lo que podría parecer una obviedad toda vez que la entidad se enuncia como “el banco de los colombianos”, de donde, por inclusión en la serie de imágenes, se desprende que las artesanías son igualmente colombianas.

Sin embargo, este informe no menciona la operación necesaria para conseguirlo, ésta que equipara iconos de la expresión artística colombiana —Botero y sus gordos, Escalona y el vallenato, Pombo y la literatura infantil y García Márquez con su narrativa— con la producción artesanal. Esta cuestión no reviste mayor novedad, pues como veíamos en el segundo capítulo desde de la década del setenta las artesanías habían sido concebidas como expresión artística popular; sin embargo, sí resulta muy interesante que en el marco de los procesos de nacionalización de las artesanías, esta vez se acuda a una equivalencia con el arte —a secas—, porque ello puede significar, al menos, dos procesos simultáneos: uno, que hay un descentramiento en las operaciones de lo que García Canclini (1989: 65-70) describió como necesarias para la constitución del campo artístico en Latinoamérica:

---

<sup>115</sup> Además de esto, se enuncia como logro que los artesanos se identifiquen con los oficios y se sientan orgullosos de la actividad que realizan (A.C. 2005: 34). La similitud con las consideraciones que en el noventa el Museo de Artes y Tradiciones Populares planteó en su retrospectiva es abrumador (Cf. MATP 1994).

espiritualización de la producción cultural bajo el criterio de creación artística —con la consecuente división entre arte y artesanía—, congelamiento de la circulación de los bienes simbólicos en colecciones —concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos— y, proposición de la contemplación como única forma legítima de consumo de estos bienes. Aunque, claro, esto no se puede asumir como una verdad irrefutable, pues hay que notar que las obras seleccionadas para la campaña —antes de ser puestas en ésta— ya gozaban de popularidad o por lo menos reconocimiento por su circulación fuera de los espacios ortodoxos del arte;<sup>116</sup> donde, de todas formas, resulta complejo equiparar popularidad del arte con arte popular.

El segundo, tiene que ver con la forma como se busca —mediante un paisaje multiforme y policromado— la excepcionalidad de la nación; “Sólo a un colombiano se le ocurre” plantea la campaña, exaltando la creatividad como principio ontológico de los colombianos. Pero más allá de eso, pareciera que la excepcionalidad está en el paisaje mismo, pues la nación se narra tan amplia, multiforme, policromada, multicultural y pluriétnica que hasta la más recóndita producción artesanal<sup>117</sup> puede ubicarse junto a la central e insigne producción artística. Cuestión que habría que elogiar si, al igual que con el “Colombia un país hecho a mano”, no se borrara la historicidad de la producción artesanal en Colombia y con ella las disimiles, multiformes, yuxtapuestas y contradictorias formas de clasificación y jerarquización de los sujetos de la nación.

Por otra parte, esta campaña tiene cierta similitud con el Concurso Nacional de Belleza, en tanto se exalta la creatividad de los artesanos; sin embargo, disiente de ella respecto del trabajo creativo, que aquí, es exaltado por lo que pueda significar en términos de majestuosidad, memorabilidad y, por qué no, monumentalidad. Esto no niega que el

---

<sup>116</sup> Habría que pensar cómo sería esta campaña con David Manzur o José Asunción Silva, por nombrar algunos.

<sup>117</sup> Debe notarse que exceptuando a la mochila wayúu, la descripción de los otros objetos “indígenas” —“Canasto de werregue —Indígenas Waunan”, entre otros— no tiene una referencia espacial o administrativa como los demás —“Ánfora en Barniza de Pasto — Nariño”—. Lo que parece sugerir que, además de una inmensidad geográfica tangible en la no enunciación de los departamentos donde habitan estos indígenas, hay poblaciones que a pesar de ser parte de la nación, también tienen sus expresiones excepcionales, sus “mercancías con identidad”.

*régimen de colombianidad* llegue a concretarse en prácticas de consumo de objetos que son móviles y movibles y que están anclados a eso que Billig (1998) ha resaltado como el abanderamiento de la nación en la cotidianidad.

Respecto de este último aspecto es necesario hacer otra precisión. Billig (1998: 38) nos llama la atención sobre cómo, a propósito de los flujos que se le suponen a la globalización, algunos analistas han considerado que las identidades fijas del mundo moderno pertenecen a un pasado “preposmoderno” en el que el “viejo patriotismo nacional” –que se le supone a la identidad nacional— es sustituido por identidades más fluidas y de múltiples amarres, siendo predominantes en este sentido las identidades regionales y étnicas; sin embargo, agrega este autor, la identidad nacional sigue siendo una fuerte forma de producción de un “nosotros” que opera desde la rutinaria y banal cotidianidad –sin necesidad de la solemnidad que amerita el himno o la bandera—. Hay recordatorios, dice, “cotidianos en la prensa y en los medios electrónicos que hacen aparecer a la nación como algo habitual y reproducen el espacio de la vida diaria como un espacio de la tierra natal” (Billig 1998:51).

Pero, por otra parte, Segato (2007) a quien en la lectura de Billig se podría ubicar entre los analistas que hablan del pasado “preposmoderno” –pero que también propone una lectura muy interesante al respecto—, llama la atención sobre cómo en el mismo contexto de flujos y circulaciones de mayor velocidad lo predominante no es una “desterritorialización, ni siquiera de una nueva relación con el territorio, sino de una nueva producción del territorio” que no deriva su estabilidad y unidad de la certeza de un anclaje en la patria, sino en la misma población:

Estos nuevos pueblos, en su movilidad, ya no encuentran en el paisaje tradicional los iconos marcadores de su identidad. Esa relación se invierte, y son los iconos que ellos transportan los que van a emblematizar el sujeto colectivo que allí se encuentra, y el paisaje humano, móvil y en expansión, el que va demarcar la existencia de un territorio. La identidad no generada porque se comparte un territorio común sino que es la identidad la que genera, instaura, el territorio. Estamos, por lo tanto, frente a una cultura territorial modificada, pero donde ha sucedido un inversión: lo que era marginal en la relación identidad-territorio –el hecho, ya conocido, de que la población de un territorio lo marca con su cultura y entrelaza su paisaje con el paisaje cultural-, se convirtió en central: es el paisaje cultural, la iconicidad que señal la existencia de un pueblo, lo que crea su territorio” (Segato 2007:87).

Esto es parte de lo que creo que está en juego con la producción de las artesanías como referentes móviles y movibles de la nación y que es central dentro del *régimen*; lo otro que está inextricablemente relacionado tiene que ver con las implicaciones políticas de esto en términos de lo que he llamado *neonativismo corporativo* —esto lo trabajo en las consideraciones finales—.

### **“Eres Colombia, estés donde estés”**

El título de este aparte fue el *slogan* de la estrategia comercial de posicionamiento en el mercado de Salvarte, la comercializadora de productos artesanales que los hermanos Uribe Moreno constituyeron a principios de este siglo. A mi gusto, este *slogan* logra condensar una serie de estrategias y escenarios —entre los que claramente hay que incluir a “Colombia país artesanal” y a “Sólo a un Colombiano”— en los que se ha procurado posicionar las artesanías como objetos de deseo y a la vez como referentes de identidad nacional; escenarios que no sobra decir han producido y puesto en circulación un *régimen de colombinidad* distinto.

Entre el 2001 y el 2006 Artesanías de Colombia desarrolló, de la mano del diseñador filipino Percy Jutare Arañador, el proyecto *Casa Colombiana* cuyo objetivo era incrementar la “competitividad” de los productos artesanales colombianos en el mercado nacional e internacional; proyecto con el que se logró identificar el “Look Colombiano” y se le imprimió identidad a los productos (Strauss 2006)<sup>118</sup>. En Expoartesanías 2002 los objetos de decoración que se habían elaborado en el marco del proyecto estuvieron exhibidos en un pabellón en el que se mostró la colección “Café sabor esencial”<sup>119</sup>, conformada por 216 “productos de decoración, con valor agregado y alto contenido de diseño”.

---

<sup>118</sup> Se puede acceder a las presentaciones de los expositores del Taller sobre Promoción de Exportaciones Artesanales, donde aparece esta información, mediante dirección electrónica de la CEPAL: [www.eclac.cl](http://www.eclac.cl)

<sup>119</sup> El café, fue postulado en el Informe de Gestión 2002 de A.C como el “símbolo de la identidad nacional” (A.C 2002: xxx)

Este mismo año la Embajada de Colombia en Italia —promotora del primer Concurso de Diseño para la Artesanía Colombiana, que se realiza anualmente desde ese entonces y, la misma, que dos años después gestionó la participación de Artesanías de Colombia en la Semana de la Moda en Milán— formuló el proyecto Colombia Artesanal en Italia en la que Artesanías de Colombia S.A. participaría en con el proyecto en el marco de la Feria Casaidea —feria de muebles y decoración—. <sup>120</sup>

En el 2003 paralelo a Casa Colombiana, con el apoyo de la Primera Dama —Lina María Moreno de Uribe— e INEXMODA <sup>121</sup>, se desarrolló el proyecto pasarela Identidad Colombia que procuraba la inclusión de “materiales de los artesanos” en los diseños exhibidos en Colombiamoda (imagen 43). <sup>122</sup> Hay que decir que en el mes de mayo una apuesta similar se había desarrollado en la Semana de la Moda de Bogotá, cuando la recientemente constituida comercializadora Salvarte —empresa de Jerónimo y Tomás Uribe Moreno, hijos del presidente Álvaro Uribe Vélez y de Lina Moreno de Uribe— participó con la exhibición de las manillas en cañaflera (El Tiempo 2003) que por varios años serían el producto insignia de esta empresa.

En el 2004, Casa Colombiana sin la presencia del diseñador filipino, se presentaba como una colección que continuaba acudiendo a un símbolo nacional constituido, el café —la colección 2003-2004 se denominó “Flor y Fruto del Café”—; pero a la vez, y a diferencia de los años anteriores, no presentaba sus productos como un simple conjunto para la decoración de interiores, sino como un “estilo de vida” que tenía en su centro a las formas de producción artesanales y a sus productos (A.C. 2005: 38) <sup>123</sup>. En el primer trimestre del mismo año, con el apoyo de varias entidades estatales y de la empresa privada —

---

<sup>120</sup> “La presencia de Artesanías de Colombia en la Feria CASAIDEA tuvo por objeto [...] promover un cambio de imagen del producto artesanal colombiano, a través de una dinámica que permita posicionarlo como un objeto de alta calidad, con el valor agregado del componente de diseño. Se trató además, de fortalecer la valoración y el conocimiento de la actividad artesanal y su divulgación en el ámbito internacional [...]” (A.C 2002: xiii)

<sup>121</sup> Instituto para la Exportación y la Moda, creado 1987 con el fin de “permitir agregar mayor valor a la producción nacional de textiles y confecciones” (Inexmoda).

<sup>122</sup> “Esta incursión en la moda se hizo con el fin de dar a conocer las posibilidades que tienen los productos y las técnicas en el mercado de la moda [...]” (A.C 2004: 13)

<sup>123</sup> Imagen 44.

Almacenes Éxito S.A., Avianca, Bancolombia, Bellsouth Colombia S.A, entre otros—, el proyecto pasarela Identidad Colombia participó en la Semana de la Moda de Milán; allí la apuesta estaba dada por “[...] conocimiento y valoración de la imagen de una Colombia creativa y emprendedora a través de la Moda Colombiana [...]” (A.C 2005: 41).

Además de la participación de diseñadores de moda que integran a sus colecciones elementos artesanales, esta puesta en escena de una “Colombia creativa y emprendedora” dispuso en el salón de la pasarela 400 sombreros vueltiaos que fueron regalados a los asistentes y, a la vez, contó con la presencia de tres artesanas que contribuyeron con sus productos a las colecciones que los diseñadores presentaron (imagen 45).<sup>124</sup>

En el 2005, rondando el 20 de julio, la comercializadora Salvarte lanzó la campaña “Eres Colombia, estés donde estés”, una estrategia que según Jerónimo Uribe buscaba “[...] reafirmar el sentido de patria y la independencia nacional” (El Tiempo 2005). La estrategia para lograrlo y, a la vez, posicionar los productos que comercializaban consistió en la repartición de manillas en cañaflecha, tinturadas con el tricolor nacional, en aeropuertos y playas del país; de manera que estos artículos se convertían en una marca de identificación y diferenciación de lo colombiano. Una apuesta que prontamente redundaría en escenarios tan distinguidos como el Concurso Nacional de Belleza, recordemos que fue ese año cuando la cañaflecha predominó en los trajes del Desfile en Traje de Fantasía.

Al finalizar ese año, en Expoartesánías 2005, Casa Colombiana manifestó un cambio: ya no sólo era una colección para la decoración de interiores, sino que integra una línea de joyas que se denominó “Luna”. Línea que en el *Informe de Gestión 2005* apareció como producto de “[...] la fusión de la plata con otras materias primas como el Werregue, la calceta de plátano y los tejidos Wayúu [y que produjo] diseños con total identidad colombiana” (A.C 2006: 26).

---

<sup>124</sup> “[...] María Concepción Iguarán, tejedora Wuayúu de la Guajira; Ana Tulia Ijáji, tejedora en lana de Bolívar — Cauca y Aydé Montezuma, Sombrerera de Sandoná — Nariño. La presencia de ellas en Milán contribuyó a hacer conocer el objetivo del Proyecto. Las artesanas hicieron demostración de los oficios y dando información sobre sus comunidades en el Stand de Artesánías de Colombia” (A.C 2005: 41).

En el 2006 Identidad Colombia con el apoyo de Movistar y, Salvarte con el de la revista Alo!, se encontraron en Colombiamoda. Identidad Colombia abrió el evento con las colecciones de Amelia Toro y María Luisa Ortíz (A.C 2007: 58); por su parte el Desfile Salvarte, se presentó dos días después con los diseños de Natalia Tejada, Lolo, Liz Bohórquez y Paola Alonso Salgado (El Tiempo 2006). En este punto es clara esa paradoja de la que hablaba al principio del capítulo: es cierto y claro que a principios de siglo los escarnios por los que circulan los productos artesanales proliferan; pero a la vez, esos escenarios también requieren que los productos artesanales tengan un alto contenido estético y una funcionalidad direccionada a la ornamentación corporal, con lo que se restringe aquello que puede ser considerado como artesanía, artesano y artesanal.

Esto último, eso artesanal intervenido por la experticia del diseño –en cualquiera de sus modalidades— es lo que permite entender cómo para en el 2007 Artesanías de Colombia lanza la colección *Colombia país artesanal* y que el show central de Concurso Nacional de Belleza se denominara *Colombia, un país hecho a mano*. Es totalmente pertinente recordar lo que decía la gerente general de Artesanías de Colombia respecto de la necesidad de diferenciar las artesanías de los objetos manuales, de las baratijas y las antigüedades; la forma de lograrlo, ahora sabemos es por medio de los expertos en diseño.

En el 2009, con un número considerable de artesanías posicionadas como nacionales – porque como acabamos de decir, dentro del *dominio de lo artesanal* no todas las producciones manuales pueden llegar a tal categoría— y con la articulación entre artesanías e identidad nacional en apogeo<sup>125</sup>; Salvarte se presentó como “Una expedición colombiana” y Artesanías de Colombia como aquella que “marca nuestra identidad”. Dos estrategias que para constituir marca apelan a la identidad nacional desde productos artesanales o desde productos con materiales utilizados para su elaboración y que, como en el caso de Artesanías de Colombia, buscan que esa “estructura de sentimientos” a la que alude Alonso

---

<sup>125</sup> No en vano, a María Jimena Duzán, columnista de la Revista Semana le parecerá un total desatino que la Señorita Valle 2009, en una entrevista radial, pusiera sus “glúteos” a la altura de los “sombrosos vueltios, los zurriagos y las artesanías de cañaflecha de SalvArte” que son un “distintivo nacional” (Duzán 2009).



([1994] 2004), se encuentre mediada por la experiencia de compra; lo que, de todas formas, no está constituido de una vez y para siempre y que, de igual manera, no está libre de disputas en torno a lo que pesa y cuenta como colombiano y como artesanía. Simultáneamente a esta constitución de marcas, en cierto sentido nacionales, se ha dado uno similar de marcas departamentales y, aún, de marcas por oficio artesanal en una dinámica que está inserta dentro de la reciente preocupación por la protección a los derechos intelectuales y a la propiedad industrial, como estrategias de competitividad en el mercado —ejemplos de ello son las marcas “Artesanías de Risaralda”, “Artesanías de Caldas”, “Artesanías de Boyacá”, las certificaciones de calidad “Bordados de Cartago”, “Mopa Mopa de Pasto”, entre otros—, que son manifestaciones sutiles de eso que Herrera (2003) ha puesto como las “mercancías con identidad”. En una palabra, este proceso es la construcción de marca desde algún tipo de identidad y, a la vez, la consolidación de la identidad desde el consumo de ciertas marcas.

Estos tres escenarios desbordan el caso y más que ejemplos de una transformación en la forma cómo se conciben y son puestas en circulación las artesanías y la identidad nacional, estos son en sí parte activa de esa producción de un nuevo *régimen de colombinidad*. En ello tengo que destacar: la transición del uso contemplativo al móvil y dinámico de los productos artesanales; la acentuada tendencia a hacer menos literales y más abstractos los productos artesanales; el énfasis en su función como marcadores de identidad y diferenciación y, por lo menos, la centralidad que los diseñadores —de modas o industriales— han adquirido respecto de los artesanos. Por otra parte, el descentramiento y descenso, podría agregarse, de la iconografía nacional —banalización para seguir a Billing (1998)—; las formas de constituir sujetos nacionales y en la que estos se sujetan a la identidad cultural de la nación desde las prácticas de consumo y, dejando otros de lado, la exaltación de la creatividad, diversidad, trabajo, innovación y tradición como principios esenciales de la colombianidad que ha sido sintetizada en objetos de cuyo consumo depende la exaltación de esos valores.

## Consideraciones finales

Debo advertir que esta tesis es apenas un intento inicial para la recuperación de la especificidad de la producción artesanal, y en tal sentido en esta sección de la tesis sólo puedo aventurar algunas líneas desde las que se podrían resolver las cuestiones planteadas al final del segundo capítulo y que delineé en el tercero; por ello, prefiero hablar de consideraciones finales de este texto y no de conclusiones del trabajo realizado.

Al finalizar el tercer capítulo invitaba a pensar sobre cuál sería esa Colombia artesanal que Artesanías de Colombia —pero también el Concurso Nacional de Belleza, Comcel, Bancolombia, Salvarte e, incluso, Colombiana<sup>126</sup>— ha construido y movilizado, sobre todo en el último septenio; igualmente, planteaba la cuestión sobre la forma cómo desde esa construcción se nos convoca a ser colombianos y a sentirnos identificados en una serie de objetos. Dos cuestiones que no pueden entenderse por fuera de lo que Comaroff y Comaroff (2009) han denominado “etnicidad corporativa” o de lo que Figueroa (2000) ha identificado como “neonativismo”. De igual forma éstas no se pueden entender por fuera de las prácticas de producción y exhibición del capital simbólico (Bourdieu [1979] 1988, 1990, [1994] 1997, 2010) que se ha asociado al consumo de artesanías en Colombia.

### Neonativismo corporativo

Como dije, la producción artesanal se ha ubicado en y ha suscitado una regionalización que no se puede desligar de los procesos en los que la diferencia del pueblo nacional se marcó y jerarquizó espacial y culturalmente. También dije que esa espacialidad jerarquizada desde la que se distribuía la diferencia, propiciaba grados disímiles de visibilidad dentro de la “geografía turística nacional”; una cuestión observable, por contraste, en las formas cómo se han tratado, anunciado y enunciado los objetos producidos en el norte del país. De igual forma, se planteé que en medio del proceso de “tropicalización” de la nación se había dado

---

<sup>126</sup> Finalizando el 2010 Colombiana, “la nuestra”, lanzó una promoción en la que el premio era una mochila —algo así como una maleta tipo bandolera con una inserción de fique— a la que se le resaltaba el trabajo artesanal colombiano.

un desplazamiento de la alfarería hacia la tejeduría y cestería, posibilitando así la intervención de los diseñadores para incluir ciertos objetos dentro de la decoración de interiores y la alta costura. Sin embargo, este es un panorama incompleto por cuanto no ahonda en la forma cómo la artesanía pasa de una valoración plena como expresión estética menor —por ser arte popular— a una exaltación como expresión cultural. Cuestión que abordaré en este acápite.

Esa transición de la producción artesanal se entiende, en parte, por las reivindicaciones que los “románticos” propusieron respecto de la contemporaneidad, autonomía y legitimidad de los indígenas contemporáneos. Pero ello, a su vez, es producto de un cambio mucho más complejo asociado a la paradójica relación entre la desterritorialización del capitalismo — con el consecuente deslizamiento de la producción hacia el consumo como centro del sistema— y reclamo desde el mercado de mercancías provistas de contenidos culturales territorializados; el isomorfismo sobre el que advierten Gupta y Ferguson ([1997] 2008). No es extraño, entonces, que se suponga una correspondencia directa entre un grupo humano, un “medio físico” y un producto específico; menos lo es que nos hayamos acostumbrado a pensar que las mochilas arhuacas provienen de la Sierra Nevada de Santa Marta y que tal producción depende enteramente de estos indígenas. Incluso, dentro de esa lógica, no resulta perturbador que cada departamento tenga una artesanía emblemática que sacrifica la visibilidad comercial y las construcciones identitarias que puedan desprenderse de otras.<sup>127</sup>

Esa transformación del capitalismo Comaroff y Comaroff (2009: 28) la precisan en la forma como el consumo y la cultura se han hecho indisociables, precaviendo, a su vez, que en ello hay un dobles en el que “la cultura está siendo mercantilizada, de la misma forma que las mercancías están siendo dispuestas explícitamente como culturales”;<sup>128</sup> propiciando así, las condiciones de posibilidad para la “etnicidad corporativa” —la mercantilización de

---

<sup>127</sup> En el documento de *Política de turismo y artesanía* –del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo–, por ejemplo, se alude a Ráquira como el lugar boyacense para el trabajo cerámico; negando como posibilidades como las que indica Solano (1974) para el tejido.

<sup>128</sup> Mi traducción.

la diferencia por quienes la encarnan— y la construcción de identidad a través del consumo. Lo que ocurre con esto, dicen, es que:

Aquellos que buscan constituir en marca su otredad, lucrarse de lo que los hace diferentes, se hallan a sí mismos teniendo que hacerlo en los términos del reconocimiento universal, en el cual la diferencia es representada [por] los instrumentos abstractos del mercado: dinero, mercancía, medición, cálculo de oferta y demanda, precio, marcaje y publicidad (Comaroff y Comaroff 2009:24. mi traducción).<sup>129</sup>

En este sentido, el mercado se dinamiza desde los productos marcados culturalmente y, a la vez, se exige que eso cultural de los productos no cambie; es decir, que la diferencia se mantenga estable. Esto último es lo que Figueroa (2000) ha denominado como “neonativismo” o “fundamentalismo etnicista”; una cuestión que no deja de ser paradójica toda vez que aparece simultáneamente con la aceptación, cada vez mayor, del carácter procesual de la cultura que desborda las nociones comportamentalistas, los reduccionismos y los maniqueísmos con los que se pensaba ésta.

Paradoja que, para este autor, tiene que ver con una suerte de orientalismo —en el sentido de Said— en el que se imagina que la diferencia es excéntrica respecto de occidente, negando el carácter occidental de la construcción, y que posibilita la reinención de geografías tradicionales que permiten nuevas modalidades extractivas (Figueroa 2000: 72). Esto permite entender el terreno en el que junto a las artesanías ahora consideradas emblemáticas (Cf. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo 2009), han empezado a surgir distintos mecanismos desde los que se establece y circunscribe eso cultural que parece difícil encontrar en poblaciones no indígenas.<sup>130</sup> Suscitados por la creciente preocupación por salvaguardar la propiedad intelectual e industrial de los productores y, a la vez por la búsqueda de incremento en el valor comercial, estos mecanismos han empezado a construir diferencias bajo denominaciones geográficas (Artesanías de Boyacá,

---

129 Sobre la misma lógica, pero atendiendo a la emergencia y proliferación de las marcas país, emitirán posteriormente el concepto de “nacionalidad corporativa” (2009: 118).

130 “Bogotá no tiene identidad” me decían dos expositoras ubicadas en el pabellón institucional en Expoartesanías 2009; su preocupación estaba centrada en que Bogotá no tenía una técnica específica, un objeto emblemático o una materia prima que limitara e hiciera fácilmente identificable a la ciudad dentro del mercado artesanal.

Artesanías de Risaralda, etc.), denominaciones de origen (cestería en royo de Guacamayas, cerámica artesanal de Ráquira), marcas colectivas (cerámica negra de la Chamba y mochilas del pueblo Kankuamo), y certificaciones (ambientales, de procesos y de equidad laboral).

Bajo esta lógica se supone que la cestería en royo de Guacamayas sólo sea producida dentro del municipio y por las personas que gestionaron la denominación; una cuestión que resulta complicada en sí misma por cuanto se supone que la artesanía tiene un carácter anónimo y, a la vez, insólita si se advierte que estas estrategias también se desplegaran sobre productos como las molas y los canastos de werregue que se producen por igual en Colombia y Panamá, ¿quién se quedará sin eso étnico cultural único?

En este orden de ideas, la regionalización de la artesanía que había servido para narrar a la nación y marcar sus márgenes, se convertirá en un determinante para una desigual participación en el mercado; una cuestión que no sólo ubica a la costa atlántica como el punto más prominente dentro de la “geografía turística nacional”, sino que además requiere que las poblaciones encarnen fielmente aquello *propio* del trópico —por lo de la tropicalización de la nación— y que, estéticamente los productos permitan reiterar esas formas diferenciadas de colombianidad. Es decir, además de una estabilización de la diferencia, habrá una estetización de la misma; una que, siguiendo el argumento de Segato (2007:20), sacrifica la densidad de las “formaciones nacionales de la alteridad” para resonar con las “identidades políticas globales” producidas en un “mapa multicultural chato y esquemático”. Esto es, que se requiere de diferencias aceptables. Vale la pena, entonces, preguntarse si un régimen de colombianidad centrado en la yanchama, los Tikuna y el Amazonas tendría el mismo éxito que este de la cañaflecha, el sombrero vueltiao, los Zenú y los departamentos de Córdoba y Sucre.

## Producción de la distinción

Si el neonativismo corporativista ha logrado ubicar a las artesanías como objetos de la nación es porque, de la mano de los distintos diseñadores, éstas se han ido convirtiendo en expresiones sublimes que se han distanciado de un *simple* “saber hacer” manual.

En el tercer capítulo expuse cómo la pasarela, la feria y las publicaciones de gran formato se han convertido en los escenarios primordiales por los que circulan los objetos de la nación. También allí se decía que estos se habían convertido en escenarios donde se permitía la exhibición de un capital cultural desde el cual se hacía posible entender la particularidad y especificidad de objetos y escenarios, y que por tanto opera como marcador de distinción.

La distinción no es otra cosa que una mayor visibilidad social por efecto de la acumulación y exhibición de cierto capital simbólico que permite marcar y diferenciar unos agentes respecto de otros (Bourdieu 1990: 293). Dice Bourdieu (1988:13) que en el consumo el *gusto legítimo* es lo que permite marcar la distinción porque demuestra un entendimiento de aquello que está en juego —la *illusio*— en determinado campo, recordando que cada campo está anclado a la emergencia de un mercado específico para éste.<sup>131</sup> Esta es una cuestión que se hace evidente cuando se observa la *elección* que el público hace de los distintos eventos feriales que se ofrecen en Cartagena para el mes de enero.

Pero lo que quiero rescatar de las prácticas de distinción que se producen con el consumo de los objetos de la nación es que, a pesar que una mochila pueda ser adquirida por cualquier persona, se sabe que se requiere de cierto capital económico y de uno cultural para entender que las mochilas del *gusto legítimo* son las arhuacas, por poner un ejemplo. Con esto quiero decir que, si bien la articulación de la producción artesanal y la identidad nacional ha permitido la proliferación de un consumo y reconocimiento masivo de objetos artesanales o que dicen serlo a la vez que con ello se actualiza la estructura de sentimiento

---

<sup>131</sup> Este autor (1998:13) identifica en orden descendente otros dos tipos de gustos. El “medio”, que es uno en el que se aprecian las obras menores de las artes mayores y las obras mayores de las artes menores; y el otro, es el “popular”, que muestra gusto por las obras menores de las artes desvalorizadas.

que nos vincula a la nación, tampoco se puede negar que la producción artesanal se está encumbrando cada vez más en las dinámicas que se le suponen al campo artístico y con ello se está, para seguir a Bourdieu (2010: 238), produciendo un refinamiento, una estilización dada en términos de priorización de la forma sobre la función y de la manera sobre la materia. La cuestión es clara, no es lo mismo una mochila kankuama tejida por una bióloga<sup>132</sup> en Bogotá que una elaborada por una mujer kakuama en Atanques; pero, de igual forma, en términos de distinción es muy diferente adquirir esta mochila kankuama en una de las tiendas de Salvarte o incluso en una de las ferias, a hacerlo en alguna casa de ciertos barrios de Valledupar (ver tercer capítulo).

Ahora, esa conversión de la producción artesanal en producción artística ha posibilitado que uno de los elementos que se le suponía fundamentales a la “artesanía popular tradicional”, el anonimato, se pierda y pase a un campo en el que, por la sola firma del artesano, las piezas adquieran valores insospechados. La producción artesanal de Pasto es muy ilustradora al respecto. Esto, que podría tomarse como el éxito de una larga lucha por hacer que las artesanías y el trabajo artesanal se valoren positivamente, parece más bien la consolidación de un campo que requiere —por el neonativismo corporativista— seguir enunciándose como artesanal pero que, a la vez, puede prescindir de los artesanos; esto lo digo porque los artesanos han tenido que devenir artistas o diseñadores, pero parece imposible que los diseñadores devengan en artesanos. De esta forma, la producción artesanal se empieza a parecer a eso que en estados unidos se ha considerado como alta artesanía profesional (*professional fine craft*); una forma de producir objetos de forma manual que cumple con estándares de calidad y tienen alto valor estético, tanto que sus productos —debería decir obras— no se disponen a la venta en ferias o almacenes, sino en galerías (Cf. Alfondy 2005, Greenhalgh *et al.* 2003).

---

<sup>132</sup> En medio de la Feria de la Colonias del 2009 me encontré en un stand que exhibía mochilas elaboradas por kankuamas asentadas en Ciudad Bolívar; cuando los visitantes llegaban a este punto de la feria generalmente ocurrían dos cosas: la primera, que se asumiera que las mochilas eran “arhuacas” o “kogis” —porque eran tejidas en lana—; como quiera que fuera se asumía que ellas provenían de la Sierra Nevada. Este stand estaba atendido por una kankuama —así autoidentificada— y una bióloga —así autoidentificada—, y aquí la segunda cuestión, cuando las personas llegaban asumían que las dos eran indígenas. Esto que se revelaba cuando los visitantes preguntaban por la razón del bajo costo de las mochilas —respecto de las arahuacas—, hacía que ellos perdieran interés y se despidieran con un “gracias”, como si la magia se hubiera perdido.

Parece, entonces, que el régimen de colombianidad que se ampara en la producción artesanal es uno en el que los colombianos están ubicados y jerarquizados diferencialmente: ya sea dentro de una geografía nacional turística, en las prácticas de consumo o, incluso, en las de producción. Si Colombia es un país artesanal, lo es en este sentido.



## Referencias bibliográficas

Alfondy, Sara (2005). *Crafting Identity. The Development of Professional Fine Craft in Canada*. Canada: McGill-Queen's University Press

Alonso, Ana María ([1994] 2004). "Políticas de espacio, tiempo y sustancia: formación del estado, nacionalismo y etnicidad". *Las ideas detrás de la etnicidad. Compendio de textos teóricos*. (Manuel Camus Ed.). Antigua: CIRMA. Pp. 159 - 195

Althusser, Louis (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Medellín: Pepe.

Anderson, Benedict ([1983]1993). "Las raíces culturales". *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (Eduardo L. Suárez Trad). México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 26-62

Arias, Julio (2007). *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano. Orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales*. Bogotá: Universidad de los Andes.

— (2008) "Nación y diferencia". *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX* (Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Restrepo eds.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - Instituto de estudios sociales y culturales Pensar. pp. 20-23

Balcázar Collo, Rafael (1980). "El fomento a las artesanías como política de cambio económico y social". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.

Bhabha, Homi. ([1994] 2002). "Diseminación: Tiempo, narrative y los márgenes de la nación moderna". (Erna Von der Walde Trad.). *Miradas Anglosajonas al debate de la nación*. (Erna Von der Walde Coord.). Bogotá: Ministerio de Cultura. Pp. 39-75

Billing, Michael (1998). "El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional". *Revista mexicana de sociología*. 60 (1). Ene-mar. Pp. 37 – 57

Bolívar, Ingrid; Julio Arias y María de la Luz Vásquez (2001). "Estetizar la política: lo nacional de la belleza y la geografía del turismo, 1947-1970". *Cuadernos de nación: belleza, fútbol y religiosidad popular*. (Ingrid Bolívar, Germán Ferro y Andrés Dávila Ladrón de Guevara. Coord). Bogotá: Ministerio de Cultura. Pp. 45-84.

Bolívar, Ingrid (2002). "La construcción de la nación y la transformación de lo político". *Cuadernos de nación: Nación y sociedad contemporánea*. (Ingrid Bolívar, Germán Ferro y Andrés Dávila Ladrón de Guevara. Coord). Bogotá: Ministerio de Cultura. Pp.

— (2007). "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas" En: *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. 28. Pp. 71-80. Disponible en: <http://www.flacso.org.ec/docs/i28bolivar.pdf>

Botero, Clara Isabel (2006). *“El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajes, arqueólogos y coleccionistas 1820-1945.”* Bogotá: ICAHN – Universidad de los Andes.

Bourdieu, Pierre ([1979] 1988). *“La distinción. Criterios y bases sociales del gusto”*. Madrid: Taurus.

—1990. *“Espacio social y génesis de las ‘clases’” Sociología y cultura.* pp. 281-309. México: Grijalbo.

— ([1994] 1997). *“Espacio social y espacio simbólico”.* *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción.* Barcelona: Anagrama. Pp. 11-32

— (2010). *“Los museos y su público”, “Consumo cultural”.* *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* (Alicia Gutiérrez Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Pp. 43-49, 231-240

Castro-Gómez, Santiago (2005). *“La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 – 1816)”*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

— (2008). *“Señales en el cielo, espejos en la tierra: la exhibición del Centenario y los laberintos de la interpelación”.* (Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Restrepo Eds). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX.* Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - Instituto de estudios sociales y culturales Pensar. Pp.

Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Restrepo (eds). (2008). *“Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX”*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - Instituto de estudios sociales y culturales Pensar.

Chatterjee, Partha ([2007] 2008). *“La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos”*. (Rosa Vera y Raúl Hernández Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores – CLACSO coediciones.

Comaroff, John y Jean Comaroff (2009). *“Ethnicity Inc.”*. South Africa: University of KwaZulu-Natal Press.

Craig, Raymond (2000). *“Cartography and Power in the Conquest and Creation of New Spain”*. *Latin American Research Review* 35(1). Pp. 7-36

Cunin, Elisabeth (2005). *“Del significado de lo ‘nacional’ y de lo ‘popular’ en Cartagena y en los concursos de belleza”*. *Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza.* (Chloe Rutter-Jensen ed). Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar – Universidad Javeriana. Pp. 23 - 32

— (2006). “‘Esacápate a un Mundo... fuera de este Mundo’: turismo, globalización y alteridad. Los Cruceros por el Caribe en Cartagena de Indias (Colombia)”. En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*. 20 (37). Pp. 131-151

Díaz, Daniel (2008). “Raza, pueblo y pobres: las tres estrategias biopolíticas del siglo XX en Colombia (1873-1962)”. (Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Restrepo Eds). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana - Instituto de estudios sociales y culturales Pensar. Pp.

Echavarrí Muñoz, Marcela (1999). “El Museo arqueológico y etnográfico de Colombia (1939 – 1948). *Revista de estudios sociales*. Junio. No. 3. Pp. 103 - 109

Escobar, Arturo ([1996]2004). “*La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del tercer mundo*”. Bogotá: Editorial Norma.

Fals Borda, Orlando (1961). “*Acción comunal en una vereda colombiana*”. Bogotá: Universidad Nacional

Figueroa, José (2000). “Ironía o fundamentalismo: Dilemas contemporáneos de la intercultralidad”. *Antropologías transeúntes* (Eduardo Restrepo y María Victoria Uribe eds.). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Pp. 61-80

Foucault, Michel (1982). “Mesa redonda del 20 de mayo de 1978”. *La imposible prisión*. Barcelona: Editorial Anagrama. Pp.55 - 79

— (1993a). “Curso del 7 de enero de 1976” En: *Microfísica del poder*. pp. 125-137. Madrid: Ediciones la Piqueta.

— (1993b). “Verdad y poder” En: *Microfísica del poder*. pp. 175 - 189. Madrid: Ediciones la Piqueta.

— (1999a). “Foucault”. *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales. Volumen III. 363 – 364.

— (1999b). “El cuidado de la verdad”. *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales. Volumen III. 369 – 380.

García-Canclini, Néstor (1988). “*Cultura transnacional y culturas populares*”. (Néstor García Canclini y Rafael Foncagliolo Ed.). Lima: Instituto para América Latina.

— (1987). “Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?”. En: *Diálogos de la Comunicación No. 17* (Jun.). Pp. 4-11

— (1989). “Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?”. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (1990). México: Editorial Grijalbo. 65-93

— ([1995]1997). *“Ideología, cultura y poder”*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

— ([1982]2002). *“Culturas populares en el capitalismo”*. México: Grijalbo

Gaviria Liévano, Enrique (2002). *“El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el libre comercio. Primeras manifestaciones sociales en Colombia”*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Greenhalgh, Paul *et al* (2003). *“The Persistence of Craft: the Applied Arts Today”*. (Paul Greenhalgh ed.). New Jersey: Rutgers University Press

Grossberg, Lawrence. 2009. “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”. *Tabula Rasa* 10: 13-48.

Gupta, Akhil y James Ferguson ([1997]2008). “Más allá de la “cultura”: espacio, identidad y las políticas de la diferencia”. *Antípoda* (Erna Von der Walde Trad.). No. 7.pp. 233-256

Hall, Olive (1965). *“La enseñanza de la economía del hogar”*. Mexico: Pax

Hall, Stuart (1985). “Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates”. *Critical Studies in Mass Communication*. Vol. 2 (Junio). Pp. 91 – 114

— ([1996]2003). “Introducción: ¿Quién necesita la identidad?”. *Cuestiones de identidad cultural*. (Stuart Hall y Poul du Gay coord.). Buenos Aires: Amorrúa Editores. Pp.13-39

— (2010a). “El problema de la ideología: el marxismo sin garantías” *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich eds.). Instituto de Estudios Culturales y Sociales Pensar – Instituto de Estudios Peruanos – Universidad Andina Simón Bolívar – Enviación Editores.pp. 133 -153

— (2010b). “El redescubrimiento de la “ideología”: el retorno de lo reprimido en las ciencias de la información” *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich eds.). Instituto de Estudios Culturales y Sociales Pensar – Instituto de Estudios Peruanos – Universidad Andina Simón Bolívar – Enviación Editores.pp. 155 -191

— (2010c). “Estudios culturales y sus legados teóricos” *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Victor Vich eds.). Instituto de Estudios Culturales y Sociales Pensar – Instituto de Estudios Peruanos – Universidad Andina Simón Bolívar – Enviación Editores.pp. 51 - 71

Henríquez de Hernández, María del Carmen Cecilia (1982). *“Elementos para un análisis del sector artesanal en Colombia a partir de 1960”*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Humanidades, Departamento de Sociología.

Hernández Benavides, Manuel (1976). “Prólogo”. Neve Herrera. *Historia y factores de la artesanía*. Bogotá: Artesanías de Colombia. Pp. VI – VII.

Herrera, Neve (1976). *“Historia y factores de la artesanía”*. Bogotá: Artesanías de Colombia.

— (1992). *“Artesanía: Organización social de su producción”*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

— (1992b). “Catálogo bibliográfico de la cultura artesanal”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

— (2003). “Artesanía y Cultura”. Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia. (Ana Cielo Quiñones Aguilar Ed.). Bogotá: CEJA. Pp.63-107.

Hormaza, Manuel y Gloria Lucia Fernández (1994). “Pitalito” *Pueblos de barro*. Medellín: Editorial Colina. Pp. 150-181.

Hormaza, Manuel y Juan Balcázar (1997). *“Oficio de las arañas”*. Medellín: Editorial Colina.

Ibañez, Santiago (1999). *“Manos libres: desarrollo de las artesanías en Colombia”*. Bogotá: Taller cinco – Centro de diseño

Junta Organizadora del Concurso Nacional de Belleza (1994). “¡Las más bellas!: historia del Concurso Nacional de Belleza, Colombia 60 años. Cartagena: Concurso Nacional de Belleza.

Kalmanovitz, Salomón. (1985). “Agricultura y artesanía durante el siglo XIX”. *Economía y nación: Una breve historia de Colombia*. Bogotá: CINEP - Universidad Nacional - Siglo XXI Editores.

Kennedy, J.F (1961). “The Peace Corps. Message to Congress”. Marzo 1.

Knight, Alan. (2000). “La identidad nacional: ¿mito, rasgo o molde?” En *Museo Nacional de Colombia, Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”*. Bogotá: Ministerio de Cultura . pp. 119-145

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe ([1985] 2004). “Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía”. *Hegemonía y estrategia socialista. Radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pp. 129-189

Langebaek, Henrik Karl (2008). “La ambigüedad de la diferencia: liberales y conservadores en la conformación de la antropología y la arqueología en Colombia”. *Memorias del primer seminario internacional de arqueología uniandes*. Bogotá: Universidad de los Andes. Pp. 85 – 108.

Lefebvre, Henri. (1974). “La producción del espacio”. *Papers: revista de sociología* 3: 219-229.

Malo Gonzales, Claudio (1982). “Cultura popular y “otras culturas””. *Artesanías de América*. No. 14. Pp. 3 - 21

Martínez, Frederic (2000). “¿Cómo representar a Colombia? De las exposiciones universales a la Exposición del Centenario 1851 -1910”. *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del simposio internacional y IV cátedra anual de historia “Ernesto Restrepo Tirado”. Bogotá: Museo Nacional de Colombia

Martínez Espinosa, Gerardo (1984). “Defensa y salvaguardia de las artesanías tradicionales y populares”. *Artesanías de América*. No. 16. Pp. 3 - 17

Mayor Mora, Alberto. ([1997] 2003). “*Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*”. Medellín: Hombre Nuevo Editores.

Montero Fayad, Verónica. (2002). “*La tradición disidente: aporte para una reflexión crítica sobre las artesanías*”. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de antropología

Mora de Jaramillo, Yolanda [1966]. “Aspectos y problemas de las artesanías populares en Colombia”. *Revista Colombiana de Folclor*. IV (9) 1964-1965. Pp.191-213

— ([1968]1969). “Arte y artesanías populares”. *Revista Colombiana de Folclor*. IV (10). 1966-1969. Pp. 9-21

— (1972). “Aspectos culturales”. *Primer seminario sobre diseño artesanal*. Ponencia. CENDAR.

— ([1966]1974). “*Cerámica y ceramistas de Ráquira*”. Bogotá: Banco Popular – Museo arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.

— (1974). “Clasificación y notas sobre técnicas y el desarrollo histórico de las artesanías colombianas”. *Revista Colombiana de Antropología*. XVI. Pp. 283-354

Museo de Artes y Tradiciones Populares (1994). “*Artesanía, comunidad y desarrollo. Memoria y futuro.*” Bogotá: Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Nieto Arteta, Luís (1975). “*Economía y cultura en la historia de Colombia*”. Bogotá: Ediciones Tiempo Presente.

Ochoa, Ana María (2003). *“Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales”*. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Organización Internacional del Trabajo (1970). *“Hacia el pleno empleo”*. Bogotá: OIT

Paz, Octavio ([1979]1990). “El uso y la contemplación”. *In/Mediaciones*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A. pp. 7-23

Pécaut, Daniel (1988). *“Crónica de dos décadas de política colombiana. 1968 – 1988”*. Bogotá: Siglo XXI Editores.

Pineda, Roberto (1999). “Inicios de la antropología en Colombia”. *Revista de estudios sociales*. Junio. No. 3. Pp. 29 - 42

Quiñones Aguilar, Ana Cielo (2003). “Artesanía y diseño en Colombia”. *Reflexiones en torno a la artesanía y el diseño en Colombia*. (Ana Cielo Quiñones Aguilar Ed.). Bogotá: CEJA. Pp. 1-26.

Quiñones Aguilar, Ana Cielo y Gloria Stella Barrera Jurado (2006). *“Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía”*. Bogotá: CEJA.

Restrepo, Eduardo (2002). “Políticas de la alteridad: etnización de ‘comunidad negra’ en el Pacífico Sur colombiano”. *Journal of Latin American Anthropology*. 7 (2). Pp. 34-58.

— (2008). “Cuestiones de método: <<eventualización>> y problematización en Foucault”. *Tabula Rasa*. No. 8. Enero-junio. Pp. 111 – 132.

Said, Edward ([1978]1990). “La geografía imaginar y sus representaciones: orientalizar lo oriental”. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias. Pp. 75 -100

Salazar, Daniel (2006). *“Artesanía y diseño: construyendo una Colombia de calidad de exportación. Imaginarios de patrimonio, identidad e industria cultural en el proyecto Identidad Colombiana de Artesanías de Colombia”*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de antropología

Segato, Rita Laura (2007). *“La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad”*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Tirado, Raúl (1975). *“Reseña artesanal. Caso: Artesanías de Colombia”*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Administración de Empresas.

Sepúlveda, Rodrigo (2009). Fotografía Señorita Chocó 2009. “Desfile de Carrozas en el Concurso Nacional de Belleza” *El Tiempo*. [http://www.eltiempo.com/multimedia/galerias/multimedia.php?id\\_recurso=6579967#6](http://www.eltiempo.com/multimedia/galerias/multimedia.php?id_recurso=6579967#6) (consultada el 24 de mayo de 2010)

Shriver, Sargent (1963). "Introduction". *The Peace Corps*. New York: Paper Back Library

Silva, Armando (2006). "El café". *Revista Semana*. 24 de Junio. <http://www.semana.com/noticias-especiales/cafe/95455.aspx> (consultada el 26 de mayo de 2010)

Simón, Fray Pedro (1892). "*Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*". Tomo 1. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas

— (1892b). "*Noticias historiales de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*". Tomo 3. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas

Solano, Pablo (1974). "*Artesanía boyacense*". Bogotá: Artesanías de Colombia

Sowell, David ([1992]2006). "*Artesanos y política en Bogotá*". Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico - Editorial Circulo de Lectura Alternativa Ltda.

Textor, Robert. (1966). "Introduction". *Cultural Frontier of the Peace Corps*. Massachusetts: M.I.T. Press

Urrutia, Miguel y Clara Elsa Villalba (1971). "El sector artesanal en el desarrollo colombiano". Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Centro de Investigaciones para el Desarrollo –CID-.

Valencia Caro, Jorge (2003). "*Cronología básica para una historia del turismo colombiano*". Bogotá: Tequendama Intercontinental.

Vasco Uribe, Luis ([1988]). "*Cultura material en sociedades indígenas*". Conferencia dictada en el Área Cultural del Banco de la República. Pasto.

Vega Cantor, Renan (1990). "Liberalismo económico y artesanado en la Colombia decimonónica". *Boletín Cultural y Bibliográfico*. XXVIII (22). Pp. 47-65. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol22/liberalis.htm>

Wade, Peter (1997). "Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia". *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. (María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo Eds.). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Pp.61-91

— (2003). "Repensando el mestizaje". *Revista colombiana de antropología*. Vol. 39. Pp. 273-296. Disponible en: [http://www.icanh.gov.co/recursos\\_user///repensando%20el%20mestizaje.pdf](http://www.icanh.gov.co/recursos_user///repensando%20el%20mestizaje.pdf)

Zapata Olivella, Manuel. (1963). "Tres fuentes de la artesanía colombiana". *Revista Colombiana de Folclor*. III (8), 146-151.



## Fuentes primarias

Aponte, Gabriel y Christian Escobar Mora (2005). Foto Señoritas Bolívar, Cesar, Córdoba .  
*Cromos*. No.4577

<http://www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=13011&Carpeta=Reinado2005> (Consultada el 24 de mayo de 2010)

*Apuntes de Abordo* (1970, abril - mayo). Publicidad de Artesanías de Colombia S.A. No.7

— (1978, abril - mayo). “Artesanía colombiana. Museo de artes y tradiciones”. No.35 pp. 42-44

— (1979, abril - mayo). Portada. No. 41

— (1980, agosto - septiembre). Portada. No. 49

Artesanías de Colombia S.A. (s.f.a). “Artesanías en amero de maíz”. *Tradiciones Nacionales*. Programa de Televisión.

— (s.fb). “Cestería de Guapi”. *Tradiciones Nacionales*. Programa de Televisión.

— (1972). “*La artesanía colombiana y la generación de empleo*”. Bogotá: Artesanías de Colombia.

— (1977). “*Artesanías de Colombia*”. Bogotá: Artesanías de Colombia.

— (1977b). “*Moda artesanal colombiana*”. Bogotá: Artesanías de Colombia.

— (1987). “*Colombia artesanal*”. Bogotá: Artesanías de Colombia. Artesanías de Colombia (2007b). Separador informativo del proyecto “Habilitación, uso y manejo sostenible de materias primas vegetales y ecosistemas relacionados con la producción artesanal”.

— (1998). “*Gestión institucional. Artesanías de Colombia S.A. una huella en el desarrollo artesanal*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A

— (1998b). “*Censo económico nacional: sector artesanal*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A

— (2003). “*Informe de gestión 2002*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. Disponible en: [http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos\\_pub/gestion2002.pdf](http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos_pub/gestion2002.pdf)

— (2004). “*Informe de gestión 2003*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. Disponible en: [http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos\\_pub/gestion2003.pdf](http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos_pub/gestion2003.pdf)

— (2005). *“Informe de gestión 2004”*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. Disponible en: [http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos\\_pub/gestion2004.pdf](http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos_pub/gestion2004.pdf)

— (2006). *“Informe de gestión 2005”*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. Disponible en: [http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos\\_pub/gestion2005.pdf](http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos_pub/gestion2005.pdf)

— (2007). *“Informe de gestión 2006”*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. Disponible en: [http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos\\_pub/gestion2006.pdf](http://www.artesantiasdecolombia.gov.co/documentos/documentos_pub/gestion2006.pdf)

Artesanías de Colombia e Instituto Geográfico Agustín Codazzi (1988). *“Mapa vial y artesanal de Colombia”*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A. – IGAC

Artesanías Toro Miura (2010). [www.toromiura.com](http://www.toromiura.com) (consultada el 18 de marzo de 2010)

Asociación de Artesanos del Valle (1976). *“Asociación de Artesanos del Valle. Proposición en cuanto al sector carcelario”*. Tercer seminario nacional de artesanos. Bogotá: Artesanías de Colombia.

*Avianca en revista* (2009, diciembre). Publicidad de UNE. No. 57.

Azcárate García, Luis José. (1986). *“Talladores de la madera grabadores del totumo”*. Bogotá: Artesanías de Colombia

Bancolombia, Grupo (2005). Canal Grupo Bancolombia en Youtube. <http://www.youtube.com/user/GrupoBancolombia> (Consultado el 15 de septiembre de 2009)

— (2008). *“Información corporativa”*. <http://www.grupobancolombia.com/informacionCorporativa/informacionEmpresarial/informacionCorporativa/apoyoInstitucional/fundacionBancolombia/historiaMisionVisionObjetivos/index.asp?opcion=op1> (Consultada el 17 de agosto de 2008)

Becerra, Carlos, Victor Jiménez y Victoria Rodríguez (1987). *“Diagnóstico y planteamiento de política para el sector artesanal”*. Bogotá: Instituto SER de investigaciones y Artesanías de Colombia S.A.

Campomanes, Pedro Rodríguez (1775). *“Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento”*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha. Disponible en google books

Canal RCN (2007). Trasmisión Velada de Elección y Coronación Señorita Colombia, Concurso Nacional de Belleza. Disponible en: [http://www.youtube.com/watch?v=mGBg39UOmCE&feature=PlayList&p=231A8D3C29781882&playnext\\_from=PL&index=1](http://www.youtube.com/watch?v=mGBg39UOmCE&feature=PlayList&p=231A8D3C29781882&playnext_from=PL&index=1)

— (2008). Trasmisión Desfile en Traje Artesanal del Concurso Nacional de Belleza, 2008-2009.

— (2009). Trasmisión Desfile en Traje Artesanal del Concurso Nacional de Belleza, 2009-2010.

Cifra, Juliana (1999). “Medellín navega hacia el siglo XXI”. *El Mundo al vuelo*. Julio. No. 246. Pp. 60 - 74

Colprensa (2009). Foto Señorita Meta. En <http://www.vanguardia.com/multimedia/galerias/category/259> (Consultada el 25 de mayo de 2010)

Corredor, Andres (1987). “*Kamentsá: carpeta de diseño*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Corporación Nacional de Turismo de Colombia (1989). “*Colombia: guía turística/tourist guide*”. Bogotá: Corporación Nacional de Turismo de Colombia

Diario el Otún (2009). “Elección del traje artesanal”. En la sección Sociales del 15 de noviembre. Disponible en <http://www.eldiario.com.co/seccion/SOCIALES/eleccion-del-traje-artesanal-091114.html> (Consultado el 25 de mayo de 2010)

Duque Gómez, Luis (1978). “La magia del oro precolombino” En: *Apuntes de abordó*. junio –Julio. No.36 pp. 25-31

Duzán, María Jimena (2009). “Entre vírgenes y reinas”. *Revista Semana*. 14 de noviembre. Disponible en <http://www.semana.com/noticias-opinion/entre-virgenes-reinas/131374.aspx> (consultada el 25 de mayo de 2010)

El Colombiano (2003). “Galería fotográfica Colombiamoda 2003”. Disponible: <http://www.elcolombiano.com/proyectos/Colombiamoda/2003/Galerias/artesantias/index.htm> (Consultado el 26 de mayo de 2010)

— (2008). “Reinas, Abecé, Ernesto Carlos Martelo”. [www.elcolombiano.com/proyectos/Reinas/concurso/abc.htm](http://www.elcolombiano.com/proyectos/Reinas/concurso/abc.htm) (Consultado 21 de enero de 2010)

*El mundo al vuelo* (1992, Julio). “Artefactos”. No.162.pp. 67-68

— (1996, septiembre). Publicidad de Artesanías de Colombia. No. 212.pp. 45

— (1998, octubre). “Hecho en Colombia. Colombia adentro”. No.237. pp. 10

*El mundo al vuelo/inflight notes* (1986, noviembre). Portada. No. 96

— (1989, febrero). Publicidad colección *El dorado* de Boots ‘n Bags. No. 121.

*El Tiempo* (1963). “106 millones de pesos sin invertir en Acción Comunal”. Mayo 20. pp 26

— (1992). “1962-1992. La historia continúa”. *Suplementos especiales*. 16 de octubre. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-223864> (consultado 21 de enero de 2010)

— (2003). “Se abre la pasarela”. *Sección Bogotá*. 10 de mayo. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-970355> (Consultado 22 de enero de 2010)

— (2005). “Pulseras para la independencia”. Nota en la *Sección de entretenimiento y cultura*. 20 de julio. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1956828> (Consultado 22 de enero de 2010)

— (2006). “La moda es ir a salvarte”. *Sección de entretenimiento y cultura*. 13 de julio. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2099590> (Consultado 22 de enero de 2010)

Empresa Colombiana de Turismo (1959). “*Guía turística de Colombia*”. Bogotá: ECT

— (1963). “*Guía turística de Colombia*”. Bogotá: ECT

Empresa Licorera de Cundinamarca. [www.licoreracondinamarca.com.co](http://www.licoreracondinamarca.com.co) (consultada el 24 de mayo de 2010)

Fondo de Promoción Turística de Colombia (1998). “*Colombia guía turística*”. Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico – Viceministerio de Turismo

Garzón, Miguel (1986) “Museo de arte moderno de Bogotá. Un sitio amable” *El mundo al vuelo/inflight notes*. Mayo. No.90 pp. 14-19

Gómez, Gerardo y Valter Maestri (1999). Foto Señorita Meta 1999. *Cromos*. No. 4267. <http://www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=5840&Carpeta=Reinado1998> (Consultado 24 de mayo de 2010)

González, Jaime (1962). “David y Laurenci, Tributo de los Voluntarios de Paz”. *El Tiempo*. 27 de abril. Pp 11.

Guías Turísticas de Colombia (1979). “*Colombia para el visitante/Colombia for the visitor*”. Bogotá: Editorial Andes

Hernández, Paola (2008). Foto Señorita Cesar y Sucre 2008. *Terra Colombia*. [http://www.terra.com.co/reinas\\_2008/galerias/gal60280.htm](http://www.terra.com.co/reinas_2008/galerias/gal60280.htm) (Consultada el 25 de mayo de 2010)

Inexmoda. (s.f.). “Reseña histórica”. [www.inexmoda.org.co](http://www.inexmoda.org.co) (Consultado el 27 de octubre de 2008)

Instituto Colombiano de Cultura y Artesanías de Colombia S.A. (1972). “*Arte popular y artesanía*”. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Artesanías de Colombia S.A.

Iregui de Holguín, Cecilia (1972). “Artesanía Tradicional”. *Primer seminario sobre diseño artesanal*. Ponencia del 28 de agosto. CENDAR.

Ley 36 de 1984

Ley 0790 de 2002

Lleras, Alberto (1961). Discurso en el acto de promulgación del Programa General de Desarrollo Económico y Social. En: <http://www.dnp.gov.co/PortalWeb/PND/PlanesdeDesarrolloanteriores.aspx> (Consultado el 13 de marzo de 2010).

— (1961b). “*Programa General de Desarrollo Económico y Social*”. En: <http://www.dnp.gov.co/PortalWeb/PND/PlanesdeDesarrolloanteriores.aspx> (Consultado el 13 de marzo de 2010).

López, Cesar (1969). “A E.U. volverán los diez “Cuerpos de Paz””. *El Tiempo*. 7 de febrero. Pp. 6.

Mesa, Elkin (1964). “Colombia país piloto. Balance favorable para los Cuerpos de la Paz”. *El Tiempo*. Enero 15. Pp.23

Muñoz, Cesar (*et al*) (2007). “*Guía de rutas por Colombia*”. Bogotá: Panamericana Formas – Puntos Suspensivos Editores

Pardo, Santiago (1972). “*Colombia a su alcance. Guía turística y de compras*”. Bogotá: Corporación Nacional de Turismo.

Pastrana Borrero, Misael (1972). “Palabras del Sr. Presidente de la república Doctor Misael Pastrana Borrero”. *Los artesanos en el Colón*. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

*Revista Semana* (2006). “Los colombianos escogen su símbolo”. *Revista Semana*. 24 de Junio. <http://www.semana.com/noticias-especiales/colombianos-escogen-su-simbolo/95518.aspx> (Consultado el 26 de mayo de 2010)

Rivas, Gloria (1987). “*Técnicas artesanales en las comunidades indígenas Ingas y Kamtsá del Valle de Sibundoy, Putumayo*”. Bogotá: Artesanías de Colombia.

Salamanca, Juana (2006). “Un siglo de Soberanas”. *Revista Credencia Historial*. 196 Abril. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril2006/belleza.htm> (Consultado 19 de febrero de 2010)

Samper de Bermúdez, Graciela (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.

— (1974). “*Informe de gerencia 1973*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

— (1974b). “Presentación”. Pablo Solano “*Artesanía boyacense*”. Bogotá: Artesanías de Colombia S.A.

Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (1977). “*Acta constitutiva del comité de acción sobre promoción y comercialización de productos artesanales*”. (Disponible en: [http://www.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2008/06/T023600002857-0-acta\\_Constitutiva\\_del\\_C.\\_de\\_A.\\_sobre\\_productos\\_artesanales.pdf](http://www.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2008/06/T023600002857-0-acta_Constitutiva_del_C._de_A._sobre_productos_artesanales.pdf))

— (1979). “*Situación de los programas artesanales de los países miembros. Monografía Colombia*.” Panamá: SELA.

Strauss, Sandra (2006). “Promoción de la comercialización nacional e internacional”. Presentación en el *Taller sobre promoción de exportaciones artesanales*. Quito, Ecuador 26 de octubre de 2006. Disponible en [http://www.eclac.cl/mexico/capacidadescomerciales/SeminarioEcuadorActB/presentacion\\_Sandra\\_Strauss.pdf](http://www.eclac.cl/mexico/capacidadescomerciales/SeminarioEcuadorActB/presentacion_Sandra_Strauss.pdf) (consultada el 25 de noviembre de 2009)

UNIVISIÓN (2009). Programa Oficial del Concurso Nacional de Belleza 2009-2010. <http://foro.univision.com/t5/Reinas-de-Belleza/PROGRAMA-OFICIAL-CONCURSO-NACIONAL-DE-BELLEZA-2009-2010/m-p/368546827> (consultado el 24 de mayo de 2010)

Valencia, Gloria (1963). “La ruana nueva fuente de exportación”. *El Tiempo*. 27 de Junio. Pp.17

Valencia Restrepo, Ricardo (1936). “*Guía turística de Colombia*”. Bogotá: Ministerio de Agricultura y Comercio.

Van Dommelen, David (1972). “Artesanía en otros países”. *Primer seminario sobre diseño artesanal*. Ponencia del 28 de agosto. CENDAR.

Villamizar Esguerra, Viviana (1986) “Museo de artes y tradiciones populares. Una reliquia al servicio de la comunidad”. *El mundo al vuelo/inflight notes*. Noviembre. No.88 pp. 12-17

Villegas, Liliana y Benjamin Villegas (1992). “*Artefactos. Objetos artesanales de Colombia*”. Bogotá: Villegas Editores.

[www.cartagenacaribe.com/compras/artesantias.htm](http://www.cartagenacaribe.com/compras/artesantias.htm) (consultada 10 de septiembre de 2010)

[www.eclac.cl](http://www.eclac.cl)

[www.farex.org](http://www.farex.org) (consultada 10 de septiembre de 2010)

[www.inpec.gov.co](http://www.inpec.gov.co) (consultada el 29 de noviembre de 2010)

[www.galeriacano.com.co](http://www.galeriacano.com.co) (consultada el 22 de septiembre de 2010)

[www.orgigencolombia.com](http://www.orgigencolombia.com) (consultada 10 de septiembre de 2010)

[www.sela.org](http://www.sela.org) (consultado el 16 de junio del 2008)

[www.traviatacartagena.com/es/enero08/compras.htm](http://www.traviatacartagena.com/es/enero08/compras.htm) (consultada 10 de septiembre de 2010)

[www.villegaseditores.com](http://www.villegaseditores.com)

### **Conversaciones**

Quiñones, Ana Cielo. Bogotá, 19 de mayo de 2010

### **Entrevistas**

Díaz, Gregoria. San Jacinto (Bolívar), 9 de enero de 2010.

Muñoz, Paola. Medellín (Antioquia), 9 de octubre de 2009.

**ANEXOS**



## **IMAGENES**



Imagen 1. Valla de identificación del pabellón de Artesanías de Colombia S.A en Expoartesanas 2009

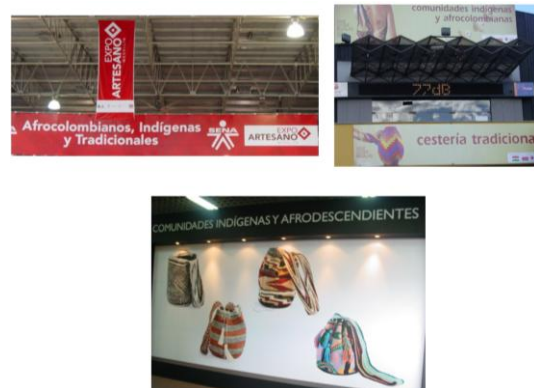


Imagen 3. Vallas de Identificación. Arriba-izquierda Expoartesano 2009; arriba-derecha y abajo, Expoartesanas 2010, vista exterior e interior.



Imagen 2. Muestra de productos elaborados en San Jacinto Tomado de A.C (1977:sp)



Imagen 4. Publicidad de Artesanías de Colombia S.A. en Pardo (1972:32) “exporters of colombian products to the markets of the world specializing in arts and crafts [mismo texto en español]”



Imagen 5. Publicidad de Artesanías de Colombia S.A. en Pardo (1972:88)  
 “Centro Piloto de Desarrollo  
 Producimos tulas, maletines, artículos de cuero repujado, faroles, enchapes, lámparas, apliques, todo en hierro forjado, tapetes, paños burdos y para decoración.  
 GARANTIZAMOS CALIDAD –SOMOS EXPORTADORES  
 [...] Barrio Cuba – Pereira [...] Almacenes Principales [...] Bogotá [mismo texto en inglés]”

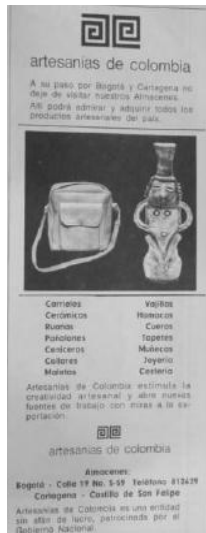


Imagen 6. Publicidad de Artesanías de Colombia S.A en Apuntes de Abordo (1970:9)  
 “A su paso por Bogotá y Cartagena no deje de visitar nuestros Almacenes.

Allí podrá admirar y adquirir todos los productos artesanales del país.  
 Carrioles | cerámicas | ruanas | pañolones | ceniceros | collares | maletas | vajillas | Hamacas | cueros | tapetes | muñecas | joyería | cestería.  
 Artesanías de Colombia estimula la creatividad artesanal y abre nuevas fuentes de trabajo con miras a la exportación.  
 Almacenes Bogotá [y] Cartagena [...]”



Imagen 7. Publicidad Artesanías el Zipa en Artesanías de Colombia (1987: sp).  
 “Conozca a Colombia por sus artesanías y deléitese admirando la creatividad y gran variedad de productos auténticos”

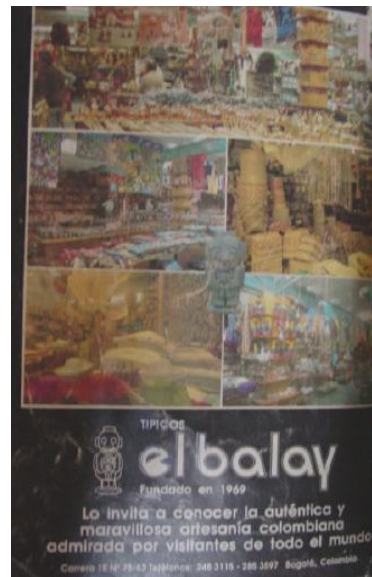


Imagen 8. Publicidad Típicos el Balay en Artesanías de Colombia (1987: sp).

“Típicos el Balay, Fundado en 1969  
 Lo invita a conocer la auténtica y maravillosa  
 artesanía colombiana admirada por visitantes  
 de todo el mundo”



Imagen 9. Detalle de divisorio elaborado en San Jacinto (archivo personal)



Imagen 11. Pasarela en Medellín. Tomado de Cifra (1999:66)

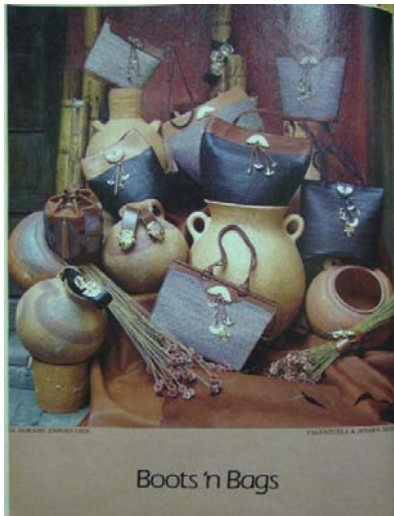


Imagen 10. Publicidad colección *El dorado* de Boots 'n Bags en *El mundo al vuelo/Inflight Notes* (1989:46)



Imagen 12. Figurines de la colección *Moda artesanal colombiana*. a. “santafereño”, b.”tayrona”, c. “cocuy”. Tomado de A.C (1977)



Imagen 13. Diferencias de productos. a. “cultura”, b. “cultura-creencia blanca”. Stand de emberas-aisaimas, Ferias de las Colonias 2009.

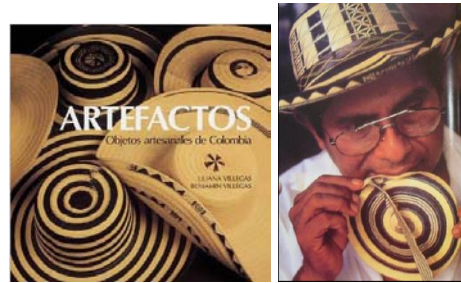


Imagen 15. a. Artesanías de Colombia S.A (1987:10); b. Villegas y Villegas (1992) Tomado de [www.villegaseditores.com](http://www.villegaseditores.com); c. Hormaza y Balcázar (1997:68)



Imagen 14. Programa de televisión *Tradiciones Nacionales*, de Artesanías de Colombia S.A. Tomado de los programas (s.f)



Imagen 16. Campañas de Artesanías de Colombia y artesanía en otras campañas publicitarias. a. Avianca (1996:112) “Pienso, hago, luego existo” b. poster exhibido en el CENDAR, marzo de 2010. “Experiencia transformadora. Tenemos que transformar la manera en que pensamos sobre nosotros mismos”.



Imagen 17. Publicidad de UNE en Avianca (2009:145) y Publicidad de COMCEL en Aeropuerto El Dorado – Bogotá, enero de 2010.

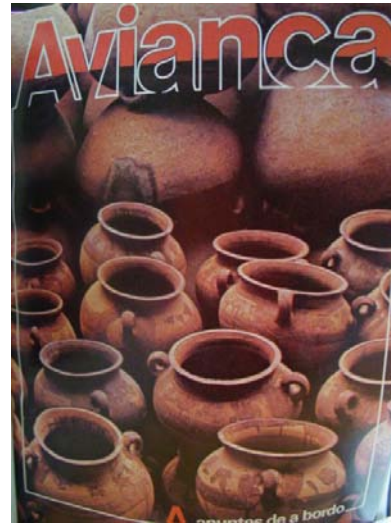


Imagen 18. Estructura de separación a la entrada de Expoartesano 2009.

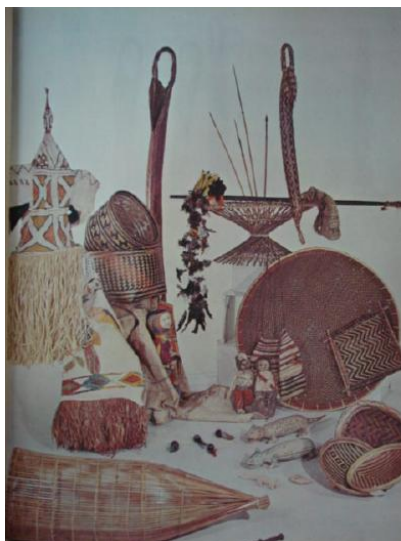
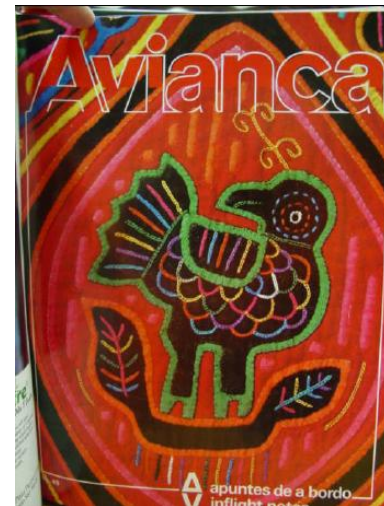


Imagen 19. Muestra de “artesanía indígena”. Tomado de A.C (1977:sp)



Imagen 20. Portadas de las revistas de Avianca. a. (1979); b. (1980); c. (1986)



Imagen 21. Contraste de objetos producidos por indígenas.  
a. platos en chiquichiqui del Guanía (Muñoz *et al* 2007: 395) b. artesanías indígenas del Guaviare (Muñoz *et al* 2007:396)



Imagen 22. Batalla de las Flores en el Concurso Nacional de Belleza, versión 2009 – 2010.  
Señorita Chocó.  
Foto de Rodrigo Sepúlveda en El Tiempo 2009



Imagen 23. Señorita Chocó con el traje “Chocó, paraíso de color”.  
Tomada de la transmisión del Desfile en Traje Artesanal del Canal RCN. Noviembre 14 de 2009



Imagen 24. Stella Márquez con traje típico de india del putumayo. CNB, versión 1959.  
Tomada de JOCNB (1994: 70)



Imagen 26. Candidatas en el Desfile en Traje de Fantasía en la Velada de Elección y Coronación de la Señorita Colombia 1990-1991.  
Tomada de JOCNB (1994: 251)



Imagen 25. Candidatas en el baile del Club Cartagena. CNB, versión 1981-1982.  
Tomada de JOCNB (1994: 195)



Imagen 27. Señorita Meta 1999, ganadora del Desfile con un traje de Alfredo Barraza.  
Foto de Gerardo Gómez y Valter Maestri en Cromos.





Imagen 28. Señorita Bolívar 2005 con el traje Leyenda y folclor de tradiciones de Alfredo Barraza.

Foto de Gabriel Aponte y Christian EscobarMora en Cromos

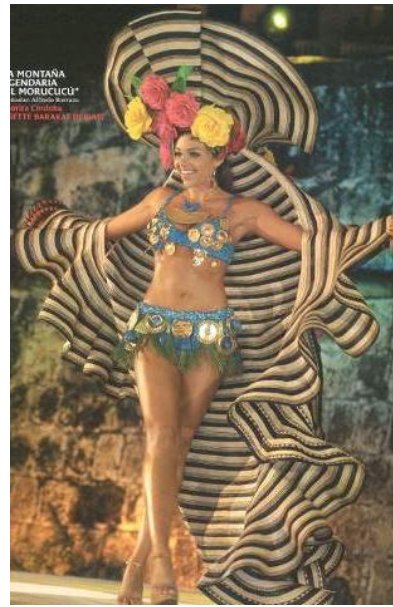


Imagen 30. Señorita Córdoba 2005 con el traje La montaña legendaria de Morucucu de Alfredo Barraza.

Foto de Gabriel Aponte y Christian EscobarMora en Cromos

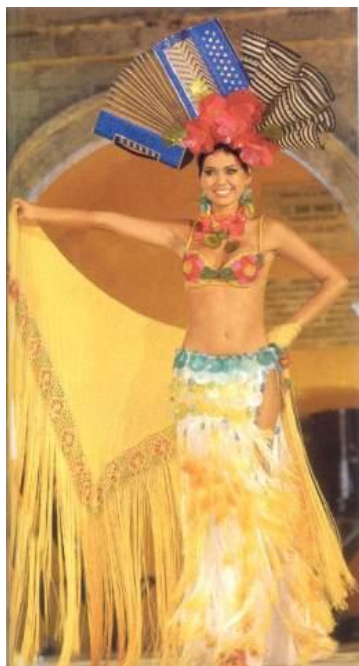


Imagen 29. Señorita Cesar 2005 con el traje Leyendas vallenatas de Alfredo Barraza.

Foto de Gabriel Aponte y Christian EscobarMora en Cromos



Imagen 31. Reconstrucción de secuencia de imágenes del cabezote de la trasmisión del Canal RCN de la Velada de Elección y Coronación de la Señorita Colombia 2007.

Tomado de la emisión



Imagen 32. Escenografía de la apertura a la Velada de Elección y Coronación de la Señorita Colombia 2007, con figura artesanal en el centro.  
Tomado de la emisión



Imagen 33. Candidatas con vestido en cañaflecha en la Velda de Elección y Coronación de la Señorita Colombia 2007.  
Tomado de la emisión.



Imagen 34. Vestido de cañaflecha presentado en publicidad de la cerveza Club Colombia, primer trimestre de 2010. Tomado de la publicidad



Imagen 35. Señorita Cesar 2008 en el Desfile en Traje Artesanal con el atuendo Fiesta del maguey en Río Seco, diseñado por Alfredo Barrza.  
Foto de Paola Hernández.



Imagen 36. Ejemplo de salidas y entradas de comerciales en la transmisión que el Canal RCN hizo del Desfile en Traje Artesanal 2008.  
Tomado de la emisión



Imagen 37 Ganadora del Desfile en Traje Artesanal del Concurso Nacional de Belleza 2008, Señorita Córdoba con el traje Cola de T, diseñado por Erik Pérez.  
Foto de Paola Hernández.



Imagen 38. Señorita Meta 2009 con el traje Sierra de la Macarena en el Desfile de Traje Artesanal del Concurso Nacional de Belleza 2009.  
Foto de Colprensa



Imagen 39. Referencia Gordos de la campaña publicitaria de Bancolombia – Artesanías de Colombia 2005: “Sólo a un colombiano se le ocurre”.  
Tomado de Bancolombia (2005)

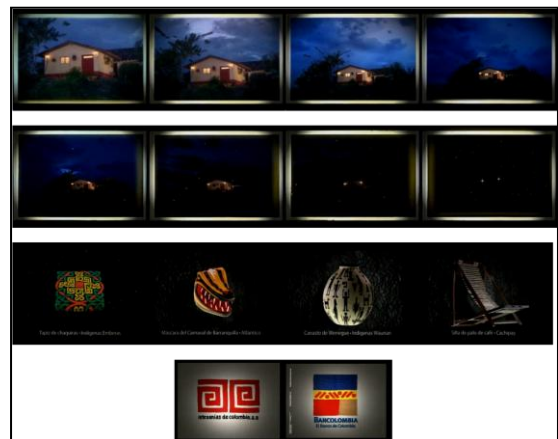


Imagen 40. Referencia La casa en el aire de la campaña publicitaria de Bancolombia – Artesanías de Colombia 2005: “Sólo a un colombiano se le ocurre”.  
Tomado de Bancolombia (2005)



Imagen 41. Referencia Rin rin renacuajo de la campaña publicitaria de Bancolombia – Artesanías de Colombia 2005: “Sólo a un colombiano se le ocurre”. Tomado de Bancolombia (2005)



Imagen 43. Diseño en la pasarela Identidad Colombia en Colombiamoda, Medellín 2003. Tomado de El Colombiano (2003)



Imagen 42. Referencia Cien años de soledad de la campaña publicitaria de Bancolombia – Artesanías de Colombia 2005: “Sólo a un colombiano se le ocurre”. Tomado de Bancolombia (2005)



Imagen 44. Alcoba de la colección “Flor y Fruto de Café” del proyecto Casa Colombiana de Artesanías de Colombia. Tomada de A.C. (2005:sp)



Imagen 45. María Concepción Iguarán y  
Aydé Montezuma en el cierre del desfile de  
María Luisa Ortíz en la pasarela Identidad  
Colombia en el marco de la Semana de la  
Moda de Milan 2004.  
Tomada de A.C (2005: sp)

## TABLA

<b>AÑO</b>	<b>MES</b>	<b>LUGAR</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>
1972*	Febrero	Garagoa, Boyacá	Fiestas patronales y feria artesanal	
	Mayo	Girardot, Cundinamarca	Feria artesanal	
	Julio	Cartago, Valle	Feria Exposición Nacional de Artesanías	
	Agosto	Cartago, Valle	Feria Exposición Nacional de Artesanías	
	Octubre	Sáchica, Boyacá	Feria y demostración artesanal	
	Diciembre	Monguít, Boyacá	Fiesta de Nstra. Sra. De Monguít y Exposición artesanal	
1979†	Junio	Calarcá, Quindío	Reinado departamental del café y feria artesanal	
	Julio	Bogotá, Cundinamarca	Feria artesanal	"la habilidad artesanal de los sitios más representativos del país, se demuestre en el Parque Nacional en casetas al aire libre. Este evento se repite en Diciembre"
	Octubre	Guatavita, Cundinamarca	Festival de la Raza	"El descubrimiento del Nuevo Mundo se celebra con: exposición de artesanías, regatas, carreras de autos y paracaidismo"
	Octubre	Chiquinquirá, Boyacá	Festival folclórico y feria artesanal	
	Diciembre	Carmen de Viboral, Antioquia	Festival de la loza	"Con ocasión de esta festividad, las artesanas sacan al mercado sus últimas creaciones de loza y cerámica"
	Todo el año	Medellín, Antioquia	Mercado popular de San Alejo.	Primer sábado de cada mes. Lugar: Parque de Bolívar. Toda clase de vendedores populares expenden sus productos,

\* Pardo (1972)

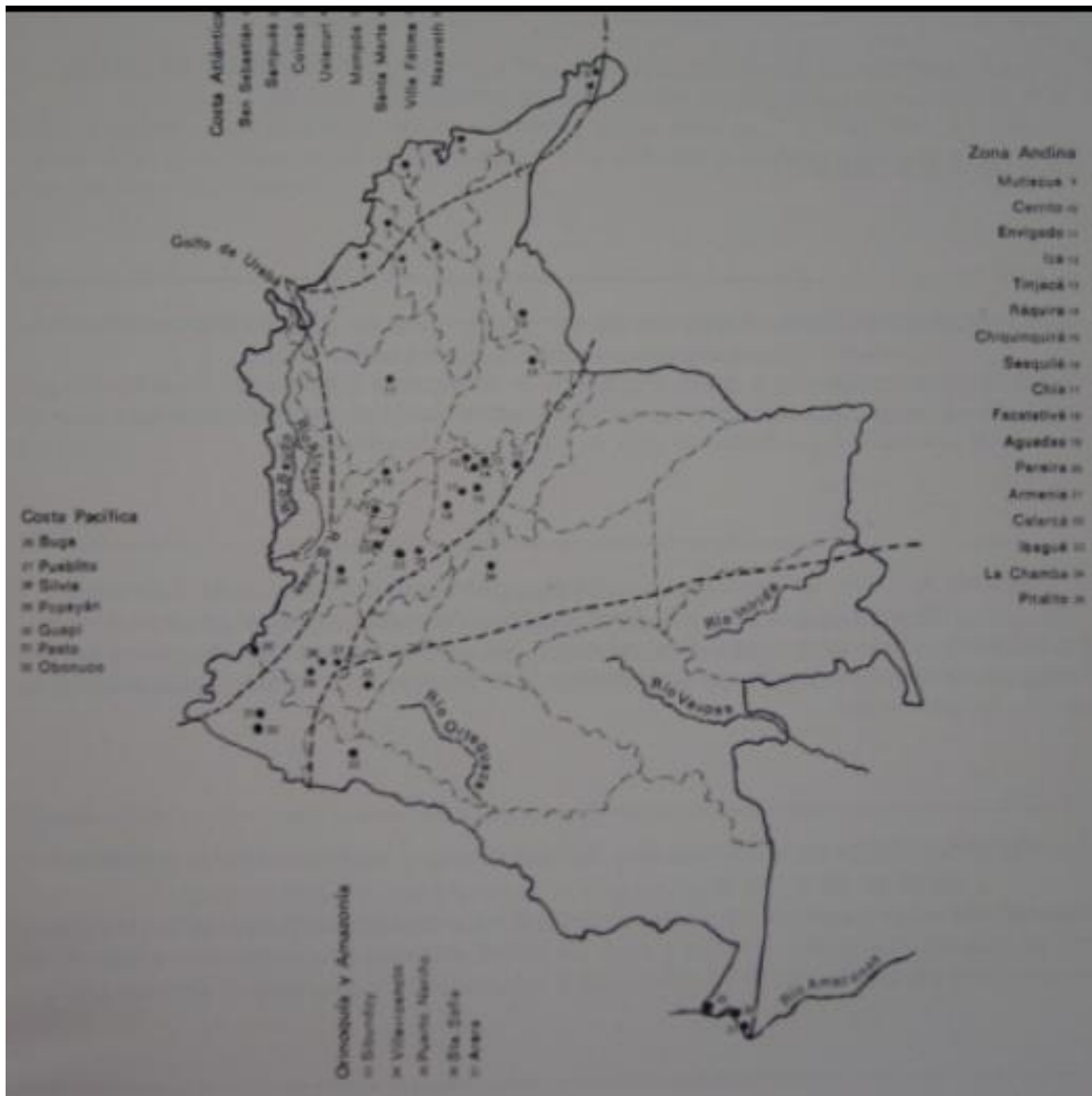
† Guías Turísticas de Colombia (1979:25-27)

				principalmente dibujos, antigüedades, pinturas, artesanías y cerámica"
--	--	--	--	--

En guías turísticas de años posteriores (Corporación Nacional de Turismo (1989), Fondo de Promoción Turística de Colombia (1998) y Muñoz, Cesar *(et al)*2007, entre otras) a medida que las referencias a ferias y fiestas van disminuyendo, va aumentando la práctica de señalar para cada municipio los oficios artesanales que se pueden encontrar; esto, al punto que para la guía del 2007 casi todos los municipios practican un oficio. Dentro de estas guías, por lo menos aquellas de la década del setenta y posteriores –esto no aparece así en guías anteriores (Valencia 1936, Empresa Colombiana de Turismo 1959 y 1963)-, se va a hacer cada vez más notoria la indicación de los almacenes en los que se pueden comprar los típicos y las artesanías.



**MAPAS**



Mapa 1.  
 Zonas de producción artesanal en Colombia. Tomado del catálogo de la exposición *Arte popular y artesanía* (Instituto Colombiano de Cultura 1972:sp)



Mapa 2. *Mapa vial y artesanal* (A.C – IGAC 1988). Énfasis agregado.  
“1. EL LITORIAL ATLÁNTICO / 2. LA MONTAÑA / 3. EL CENTRO REGIÓN  
ANDINA / 4. LA COSTA PACÍFICA / 5. EL SUR / 6. ARTESNÍA INDIGENA”