

ARTESANIA Y CAPITALISMO EN EL PERU

Mirko Lauer

Las páginas que siguen constituyen una primera aproximación al enfoque de la actividad artesanal y de la situación de los artesanos en el Perú desde la perspectiva de la dominación en la cultura, entendida como concepción tributaria —pero diferenciada— de las visiones económicas y antropológicas del fenómeno. Si bien el enfoque adoptado implica la inclusión de un análisis estético, éste no ha sido abordado aquí en la medida en que estas notas buscan ser precisamente parte de una indagación en la base material de los aspectos artísticos de la producción artesanal, condición indispensable para el tratamiento de cualquier categoría estética.

Abordamos aquí sobre todo una descripción del espacio histórico del que proviene, y en que actualmente se da, la artesanía; una presentación de la dinámica económica y social de la actividad y de sus protagonistas; y un examen del rol que le cabe en esa dinámica a la presencia de un sector "moderno" contradictorio con el artesanal. Además de ser categorías previas a un análisis de aspectos más directamente vinculados al arte y a la sensibilidad creadora, las anteriores tienen en sí valor en cuanto se vinculan de manera directa a la suerte de cientos de miles de trabajadores del país y sirven como muestra adicional de la manera como las clases dominantes peruanas enfrentan a los sectores no capitalistas de su economía (y en consecuencia a los sectores no burgueses de su sociedad y cultura).

No hay aquí, por lo tanto, hipótesis ni tesis alguna por el momento, sino sencillamente la exposición inicial de un caso concreto, apoyada en la observación directa y en los cada vez más relevantes trabajos dedicados al tema de la artesanía, entendida tanto como forma precapitalista de producción cuanto como genuina expresión artística de diversos sectores de la población. Es la comprensión de estos dos aspectos lo que ha permitido que en los últimos años se inicie un camino de investigación y análisis que trascienda viejos prejuicios que condenaban a la artesanía al limbo del folklore, como una excrecencia campesina sin ningún valor ni significado económico ni estético.

Las líneas que siguen buscan plantear los problemas centrales en torno de nuestro tema, como exploración inicial y punto de partida de un trabajo de investigación más amplio.

1. ORIGENES DEL SECTOR ARTESANAL

En el Perú la artesanía, artística y no artística, se diferencia como actividad especializada bastante temprano, antes de la llegada de los españoles¹ y conoce —entonces y ahora— una difusión excepcional incluso en términos de la intensa creatividad de ciertas culturas del precapitalismo. El volumen conocido de piezas artísticas y utilitarias del Perú prehispánico revela la gran cantidad de trabajadores que debieron dedicarse de lleno a las tareas artesanales, que entonces eran aspecto de primera importancia en la economía y el arte. Muchas de las habilidades y de los géneros artesanales de la actualidad tienen su origen en esa antigüedad².

Para comprender el significado de la artesanía y de los artesanos en el Perú debemos remontarnos a su encuentro con la invasión española en el siglo XVI. Una población de artífices de la textilera, la cerámica, la talla y otras especialidades, que había venido realizando su trabajo de acuerdo a valores que fueron establecidos en un largo proceso de relación con el medio ambiente, se vio de pronto separada de casi todo lo que la había guiado en su trabajo. Pues incluso una cuestión tan de fondo como el carácter dominado y clasista de buena parte del trabajo de producción de objetos de arte prehispánico³ adquirió un sesgo radicalmente distinto al pasarse de una dominación intra-cultural a una inter-cultural.

Los tristemente célebres "extirpadores de idolatrías" hicieron algo más que destruir físicamente los objetos de una intensa actividad religiosa local vinculada a la tierra y al Estado prehispánico: también separaron a sus creadores de casi toda posibilidad de representar en su trabajo una determinada concepción del mundo. De este modo al universo de conceptos y de valores andino se le angostan las puertas de la representación, que es sustituida en inmensa medida por un obligado impulso ornamental. Pues si bien es cierto que en el arte prehispánico tenemos por etapas una predilección por lo ornamental geométrico (muy presente en la última etapa, Inca), éste también conoció por etapas la figuración como forma privilegiada de plasmar y transmitir contenidos y valores.

Pero poco tardaron los españoles en detectar el potencial artístico de la población sojuzgada, y en emitir las Reales Cédulas necesarias para reclutarla en los trabajos del nuevo arte eclesiástico⁴. Al extremo de que se ha llegado a pensar que las concentraciones de población prehispánica fueron factor decisivo en la elección del lugar que ocuparían las ciudades en el virreynato. De este modo en los primeros tiempos de la Colonia coexistieron en las ciudades los artífices venidos desde España con aqué-

los reclutados en el país, principalmente en Lima los primeros, en Cuzco los segundos.

En los resultados de la acción de los "extirpadores de idolatrías" y de los reclutadores de artífices encontramos ya algunos de los grandes rasgos de las relaciones entre cultura dominante y culturas dominadas en el país: un sector se repliega a la actividad agrícola y a la vida comunal-religiosa y desde allí mantiene una actividad artesanal de base económica local, vinculada estrechamente a los valores sobrevivientes del antiguo mundo quechua; otro sector es integrado a la cultura dominante en calidad de "mano de obra artesanal" e irá asumiendo los usos y los valores de los dominadores dentro del contexto de una "sociedad andina".⁵

Pero la anterior diferenciación no puede ser tomada con excesivo rigor: los artesanos de la asimilación fueron lentamente desarrollando esquemas de afirmación y de resistencia a los valores hispánicos⁶, mientras que los otros, depositarios de formas y sensibilidades prehispánicas, fueron cediendo a las presiones ideológicas y estéticas de los dominadores. El artífice indio de la construcción eclesiástica terminó recuperando algo de terreno y dejando su impronta en la cultura colonial; el artista campesino terminó por asimilar en buena medida los nuevos elementos asociados a los ritos católicos de la tierra.

Cuando llega la República en el siglo XIX los artífices de la integración a las tareas de la cultura dominante han desaparecido como sector étnico y culturalmente diferenciado del dominante; y en el arte popular son claramente discernibles las huellas de lo hispánico (que marcan todo el universo rural peruano). Con la superposición de sucesivos sectores "modernos" a las viejas estructuras coloniales, éstas se mantienen hasta muy avanzada la República, propiciando un mundo de terratenientes y de siervos que comenzaron siendo dos sectores culturales diferenciados y terminaron siendo casi uno solo ante la "modernidad"⁷. Nos referiremos a estos dos sectores como *señorial*, para aludir a la cultura de los terratenientes tradicionales y a su esfera más próxima de influencia, y *popular* para referirnos a la cultura de las comunidades campesinas (y más tarde a las nuevas formas culturales surgidas de su transformación).

Durante muchos decenios el sector "moderno" administrado por la oligarquía criolla fue ajeno e indiferente a lo artesanal, que de otra parte no era simple de identificar en la medida en que no existía realmente todavía otra forma de producción con qué contrastarlo. Además, en los primeros proyectos nacionales de la República no hay espacio para las formas culturales de los Andes o de la Amazonía, ni hay necesidad de entrar en competencia con ellas por una hegemonía ideológica o de reclutar su mano de obra, como fue el caso con los colonizadores españoles. El papel de la artesanía está directamente vinculado al papel designado a la población campesina, lo cual implica un rechazo cerrado al arte de

los dominados; y en el caso de la artesanía utilitaria, ésta sobrevive sólo en la medida en que existen límites prácticos a la importación de manufacturas.

El reencuentro de este sector "moderno" con la artesanía es un asunto de este siglo, que comienza como un redescubrimiento del arte vinculado a los estratos señoriales de la sociedad andina. La descripción del pintor José Sabogal de su primer encuentro con este arte olvidado en el desván de una iglesia cuzqueña y su conmovido llamado al aprecio de esos objetos de imaginaria son la metáfora más ajustada de ese reencuentro, que será decisivo en la nueva estructuración de las relaciones entre dominados y dominadores, sobre la base de la antigua relación establecida por los españoles⁸.

La problemática actual de la producción artesanal empieza propiamente aquí, en las necesidades del sector "moderno" en este siglo de articular proyectos nacionales que comprenden también, en condición subordinada (y a la postre siempre inviable) a los pueblos y culturas dominados. El caso más marcado de esto se da en los años veinte, con la aparición de capas medias rurales que empiezan a actuar en el escenario político, integrando a sus programas algunos aspectos populares⁹. A esta etapa histórica corresponde un redescubrimiento, mistificado por cierto, de valores de la cultura andina dominada, que tienen su principal expresión en la literatura y en la plástica, pero también en la aparición de un utopismo incaico.

Este nuevo encuentro inter-cultural se da sobre bases económicas totalmente distintas, en la medida que se trata del inicio de cuarenta años de luchas por desarrollar el capitalismo en el país, en cuyo curso la propia cultura andina dominada sufre importantes modificaciones. La principal de ellas es el inicio de la lenta agónia de los sectores terratenientes que sostenían una cultura de tipo tradicional que ejercía dominio sobre la campesina. La aparición de los enclaves extractivos, de las carreteras y de la urbanización ponen por primera vez en contacto a las culturas dominadas del campesinado con la dinámica del capitalismo dependiente de la costa.

Desde entonces es la desaparición, supervivencia o desarrollo de las formas culturales andinas (y también las amazónicas y rurales de la costa) lo que ocupa el espacio central de la problemática cultural en el Perú. Dentro de este contexto la artesanía es una de las facetas más importantes de esta cultura amenazada¹⁰, si acaso no la más importante por su difusión y sus implicaciones económicas como principal actividad rural no agrícola. Es este cruce de difusión, importancia cultural e incidencia económica lo que hace del tema un asunto complejo, que compromete por igual el futuro de la cultura en el país y la suerte colectiva de un importante sector de la población.

Es importante, entonces, llegar a un conocimiento de cuáles son las características, los valores y las perspectivas del sector artesanal en el Perú contemporáneo, ya que en ello están algunas de las claves de la búsqueda de valores y actitudes alternativos a la "modernidad" que tan dificultosamente intenta aferrarse al territorio en la historia del país. En tal perspectiva el encuentro ya no es hoy entre "occidente" y "los Andes", sino de los valores del capitalismo dependiente con los del precapitalismo en el punto de encuentro del arte, la cultura y la economía¹¹.

2. LOS ARTESANOS (I)

En el Perú contemporáneo la artesanía es una actividad que ocupa a más de trescientas mil personas distribuidas por todo el territorio, aunque concentradas en los departamentos más poblados, con más de una cuarta parte de ellas en la capital del país¹². A pesar de que lo más característico de esta producción proviene de las matrices culturales andina y amazónica, encontramos actividad artesanal en todos los ámbitos, con una considerable variedad de estilos y muy diversas formas de inserción en la estructura económica. Más aún, los rasgos de su evolución en los últimos tiempos hacen de la artesanía y de los artesanos realidades esquivas a la descripción y a la clasificación, que tienden a ser parciales.

Lo más próximo a una definición oficial figura en el Plan Nacional de Desarrollo 1971-1975, que habla de "subprocesos tipificados por la presencia del ingenio y la habilidad manual sobre el efecto transformador de las máquinas y las herramientas (...) una limitada división técnica del trabajo (...) una agregación de valor predominante atribuible al trabajo humano vivo". Sin embargo esta definición se cruza con otra, más divulgada, en la cual la artesanía es exclusivamente la producción artística, predominantemente utilitaria, efectuada en base a las formas del universo cultural de las agrupaciones históricas campesinas o recolectoras.

Las preguntas ¿qué es la artesanía? y ¿qué es un artesano? provienen de una interrogante central en el terreno de la práctica social: ¿son el sector artesanal y la forma de producción artesanal realidades homogéneas susceptibles de un tratamiento diferenciado, o estamos más bien ante una multiplicidad de excrecencias del precapitalismo condenadas a seguir su suerte? El interés por responder aspectos de estas cuestiones es muy reciente, y los datos todavía son parciales. Sin embargo, en estos últimos años algunos estudios permiten una primera aproximación fáctica al problema, complemento indispensable de la especulación antropológica cultural que se había venido desarrollando en torno del asunto.

La más reciente, e importante, muestra del sector artesanal, hecha en base a más de 2,500 Unidades de Producción Artesanal (UPA) selec-

cionadas por departamentos siguiendo las líneas del censo de 1972 arroja algunos resultados reveladores: el 58.2% de esas unidades era de tipo individual, el 25.0% de tipo familiar, el 9.6% de tipo empresarial (es decir con trabajadores asalariados) y el 7.2% de tipo mixto entre los dos anteriores. Dos tercios de los trabajadores del sector son de sexo masculino y algo más de dos tercios viven en sectores urbanos. El 88.9% tiene alguna forma de instrucción. El 19.8% está entre los 19 y los 24 años, el 42.0% entre 30 y 44 años, el 31.5% entre 45 y 64 años.

Las tres actividades que comprometen a mayor número de UPAs son la textil (25.5%), la fabricación de prendas de vestir (17.9%) y la carpintería en madera (11.9%). Contra lo que se piensa, la actividad artesanal artística es minoritaria¹³, e incluso actividades artesanales utilitarias tan apreciadas como la cerámica sólo dan cuenta del 3.9% de las unidades. Cabe añadir que la tendencia en el sector es a la permanencia en la actividad: una cuarta parte de los jefes de talleres artesanales tiene 20 o más años practicando su oficio, y más de una quinta parte tiene entre 10 y 20 años; casi el 60% de estos jefes de taller tiene más de ocho años en la actividad.

Frente a cifras como las anteriores surgen nuevas interrogantes, vinculadas sobre todo a las relaciones entre artesanía y agricultura, entre artesanos y campesinado. Desde una visión retrospectiva estas vinculaciones constituyen la esencia del fenómeno artesanal, pero para otros el centro de la atención está precisamente en las características del proceso de desvinculación de la agricultura que viven los artesanos, al extremo que en el mencionado estudio de la Dirección General de Artesanía (DGA) el carácter campesino de la actividad ya casi no es tomado en consideración¹⁴. Y es a partir de aquí que empieza a establecerse el divorcio entre las perspectivas económicas y las culturales: las primeras privilegian lo que podría ser, las segundas lo que ha sido.

Otros trabajos revelan que los artesanos desvinculados de la agricultura son todavía una minoría (25%); esto parece contradecirse con la intensa concentración urbana de la actividad, aunque está relacionado sobre todo con los criterios de las encuestas y también con una visión poco precisa de lo que constituye lo urbano dentro de la realidad peruana. Es todavía posible en el Perú habitar un núcleo urbano, tal como lo define el censo de 1972, y dedicarse a la agricultura. Sin embargo este fenómeno de concentración urbana tiene sin duda una significación en términos de relación con la estructura económica del país¹⁵.

En todo caso podemos examinar la relación entre los campesinos y la tierra a partir de su relación con las estructuras del precapitalismo y del capitalismo en el agro. Una primera clasificación a grandes rasgos tomaría en cuenta artesanos vinculados a la estructura comunal-campesina de diversas regiones, en su mayoría sectores en avanzado proceso de tránsito de la feudalidad al capitalismo; artesanos vinculados a la

agonizante estructura de dominio señorial de los terratenientes¹⁶; artesanos desvinculados de las dos instancias anteriores e insertos ya en un sistema de mercado de tipo capitalista. En los primeros dos casos rigió aún una determinación territorial; en el tercero ha perdido toda importancia¹⁷.

Un ejemplo de la primera situación lo encontramos en el departamento de Junín, con sus comunidades de artesanos agricultores (cuyo carácter indio está en discusión: se trataría ya más bien de mestizos sobre todo en lo cultural), en lugares como Cochabambas, San Pedro de Cajas, San Jerónimo de Tunán, etc.¹⁸; el segundo caso ha sido estudiado intensamente en el caso de la ciudad de Ayacucho, donde un sector de los artesanos rompió sus lazos con la agricultura para agruparse en talleres urbanos dirigidos por un maestro¹⁹; la tercera situación se da principalmente en Lima, que hoy produce artesanía "de todas partes" para el mercado.

Pero incluso dentro de estos tres sectores el artesanado no es homogéneo. Ha conocido en su historia, antigua y reciente, todos los recodos de la estructura social y productiva, popular y tradicional del país, a menudo más como una "segunda naturaleza" que como una actividad conciente. Imaginar al artesano arquetípico a partir de las cifras es ilustrativo: un hombre de edad madura, mestizo, habitante de un núcleo urbano, vinculado a la agricultura, creando objetos utilitarios con raíces en su propio patrimonio cultural, trabajando de manera independiente, vendiendo en el mercado capitalista, en el contexto de una "agregación de valor predominantemente atribuible al trabajo humano vivo". Esta visión de hecho subvierte a aquella otra, más divulgada por cierto del artesano como un hombre totalmente rural, buen salvaje sin instrucción alguna, culturalmente indio, dedicado de manera principal a la creación artística y presentando sus productos directamente en un mercado precapitalista.

Estas, y cien otras visiones de lo que es hoy el artesanado y la artesanía, intentan aproximarse a un fenómeno cada vez más obvio pero cada vez más difícil de captar: la transformación "desde dentro" de la actividad; la aparición de nuevos contenidos profundos ocultos todavía bajo las antiguas formas; el ingreso de los valores del arte (como lo entiende el capitalismo) y de la industria, y también de un nuevo tipo de comercio, en un universo popular y tradicional que los desconocía; la aparición de nuevas formas de explotación vinculadas a lo que va quedando de actividad propiamente artesanal.

3. "LO ARTESANAL"

El sector "moderno" enfrenta lo artesanal con una diversidad de posiciones y concepciones que reflejan tanto las confusiones que hemos mencionado anteriormente como los intereses sectoriales de diversos gru-

pos de la cultura dominante y el carácter de la evolución del propio sector artesanal, que sistemáticamente invita a evaluaciones parciales que privilegian uno u otro aspecto. A esto podríamos añadir que las categorías de auto identificación de buena parte de los propios artesanos no encajan dentro de las posibilidades ofrecidas por la visión, prejuiciada y externa, de la cultura dominante. Estas diversas posiciones son dignas de examen en la medida que ellas son, de hecho o potencialmente, fuente de políticas del Estado y de los sectores dominantes frente al sector artesanal.

El eje central de esta diversidad de enfoques lo constituye una táctica diferenciación entre lo artesanal como forma preindustrial de producción ("productos artesanales") y lo artesanal como práctica creativa de individuos o grupos cuyo origen se encuentra en el precapitalismo rural, pero cuya situación concreta puede estar ya más vinculada a instancias de tipo industrial o de participación en una forma de producción capitalista. En este último caso se reconoce como factor de diferenciación la recurrencia a un universo de formas estéticas tradicionales ("objeto de artesanía"). En términos históricos esta segunda visión del fenómeno, que privilegia los aspectos artísticos, proviene de los años veinte, mientras que la segunda se va gestando en los últimos diez o quince años.

A partir de este eje básico hay diversos enfoques que buscan contribuir a la definición de lo artesanal desde el sector "moderno", muchas de ellas con un punto de coincidencia en la confusión entre diversas facetas de lo artesanal, derivada de que hasta hace poco tiempo la inmensa mayoría de los "objetos de artesanía" eran a la vez "productos artesanales", y a que la industria empleaba exclusivamente un repertorio propio y diferenciado de diseños. Hoy se dan casos como que una fábrica opte por una línea textil con diseños vernaculares o que un artesano individual decida abandonar tales diseños en la producción de objetos utilitarios. Tales cruces no son casos aparte sino, como veremos, aspectos fundamentales de lo que es hoy la dinámica del sector artesanal.

El enfoque que privilegia el aspecto artístico de la artesanía popular y tradicional es tributario de una preocupación antropológica que procede a su vez del indigenismo cultural de los años veinte, y también del nacimiento de un interés europeo y norteamericano por las culturas del precapitalismo periférico; en lo interno, y tal como la conocemos hoy, esta especulación tiene sus raíces en las modificaciones del público y del mercado artístico operadas bajo el populismo del pasado decenio. Desde esta perspectiva lo más importante sería definir el estatuto de la producción de objetos de artesanía frente a la producción plástica convencional de origen "occidental", con las implicancias que tal definición puede tener en la conformación del sistema cultural peruano en su conjunto.

Encontramos aquí dos actitudes contrapuestas: quienes conciben a la artesanía popular y tradicional como una entidad nítidamente separada

del arte, argumentando que en el primer caso hay ausencia de un conjunto de valores y calidades que determinan propiamente lo artístico²⁰, y quienes la consideran como un género más, o incluso un conjunto de géneros, al interior de un sistema de creación y de expresión unificado, donde en todo caso cualquier diferenciación correspondería no tanto a "categorías universales", sino a criterios de clase y de especificidad cultural²¹. Esta discrepancia ha sido motivo de enconadas polémicas, caracterizadas por darse exclusivamente entre creadores externos al sector artesanal.

El enfoque que privilegia el aspecto económico de la actividad artesanal proviene del gran incremento en la demanda de "objetos de artesanía" ocurrido en los últimos años dentro y fuera del país, así como de una sofisticación y ampliación de los planes industriales con el reformismo, y la vigencia de algunas teorías acerca del autosostenimiento industrial y la conveniencia de emplear tecnologías intermedias trabajo-intensivas. En esta perspectiva lo estético interviene en parte como uno de los factores que explican la demanda, pero de hecho está supeditado a consideraciones de otro tipo. Aquí hay un desplazamiento del interés por el producto a un interés por la producción en sí.

Aquí podemos diferenciar lo que es puramente mercantil²² de lo que es propiamente industrial. El interés mercantil por la artesanía postula una visión, por así decirlo, "minera", para la cual es preciso conservar antes que nada la capacidad de producción de la actividad, que en su irregularidad original es vista como un recurso casi-natural (con la prodigalidad y los caprichos de una veta mineral), una excrecencia campesina absolutamente independiente del sistema industrial²³. De aquí se desprenden diversas opiniones respecto de la actitud a seguir frente a la artesanía: dejarla exclusivamente como está (cosecharla), aumentar su productividad sin modificar la estructura de la actividad, o "perfeccionarla".

En cambio el enfoque industrialista se centra en el carácter de proceso productivo de la actividad artesanal y extiende desde allí un interés por todas las actividades transformadoras del precapitalismo, con vistas a una eventual articulación al sistema industrial²⁴. El proyecto industrial posterior a 1968 que busca articularse con los cambios de la estructura agraria y complementarlos en el diseño de una economía capitalista más avanzada constituye la más vasta y profunda aproximación del sector "moderno" peruano al resto del país. Sin embargo lo que no quedó claro nunca fue la relación de este proyecto con el sector artesanal, en la medida en que el grueso de la inversión industrial del último decenio ha sido capital-intensiva, y por lo tanto tecnológicamente dependiente, y concentrada en unos cuantos puntos urbanos, en localidades mineras y en territorios petroleros de la Amazonía.

Lo que da coherencia y pone en relación a todos los puntos de vista enunciados aquí es la aparición y el desarrollo del mercado de

productos artesanales en el país, de un lado, y de otro algunas profundas transformaciones en la productividad, y la estructura del empleo entre los propios artesanos, ambos fenómenos articulados entre sí, que constituyen en la actualidad la principal fuerza transformadora de la actividad. La aparición y proliferación del asalariado en la producción de artesanía (que podría pensarse en entrecomillar a partir de aquí) y el hecho de que esto esté incidiendo de manera unívoca en la rentabilidad de la actividad, es necesariamente uno de los centros de la especulación actual sobre la artesanía en el Perú.

4. EL INTERCAMBIO DE ARTESANÍA

La cuestión del intercambio es hoy central en el estudio de la actividad artesanal, y dentro de él entran tanto el intercambio por reciprocidad, como la venta en el mercado no capitalista y en el capitalista²⁵. Sabemos que el mercado capitalista es el que impone su dinámica al íntegro del intercambio de productos artesanales, a pesar de que una de sus condiciones básicas de existencia no se cumple de manera ortodoxa, en la medida en que el capital comercial no se genera hoy principalmente desde el propio sector artesanal, ni regresa principalmente a él para incrementar el capital social. Para saber si es posible hablar ya de actividad industrial en este sector y de si se puede hablar de relaciones de producción capitalistas en un sector "artesanal", es preciso hacer un breve examen del intercambio y sus canales en diversos aspectos.

La artesanía nunca ha sido exclusivamente de autoconsumo y de trueque; sin embargo desde la Conquista la tendencia fue a que una parte de la producción fuera para consumo del propio sector dominado, dentro de esquemas de autoconsumo familiar y local. La excepción más notoria de ello es la artesanía de servicios (aperos, ciertas formas de carpintería, etc.) destinada por su naturaleza a la venta, aunque casi siempre por encargo previo del cliente. La idea de fabricar objetos antes de que fueran encargados nunca estuvo muy divulgada entre los artesanos, ni la de vender fuera de la localidad. Es este aspecto de producir "adelantándose" a una demanda, que a menudo opera desde fuera de la localidad y del propio sector dominado, lo que constituye rasgo característico del ingreso de los artesanos al mercado.

Este ingreso puede obedecer a variedad de casos: al desarrollo por motivos culturales de una demanda de nuevo tipo y volumen en el sector dominante del país; la necesidad de incrementar la producción artesanal como complemento de los ingresos de la agricultura, y eventualmente como actividad sustitutoria; la pérdida de la clientela establecida en la reciprocidad, por aparición de los productos industriales. Digamos que hay situaciones en que el trabajo de la tierra pasa a ser peor negocio que la fabricación de productos artesanales, y hay situaciones en que tal

fabricación pasa a ser el único negocio. Pero es preciso tener en cuenta aquí la diferencia entre artesanía tradicional y artesanía popular, ya que el ingreso de cada una de ellas al mercado, y específicamente al mercado capitalista, se da en distintas condiciones y obedece a procesos históricos diferentes.

Por lo pronto en la artesanía tradicional, sobre todo artística y de servicios, no se da propiamente la figura del autoconsumo, como se evidencia en la producción de objetos religiosos (imágenes, retablos, ceras, etc.) desde siempre concebidos para la venta dentro del sector señorial y su esfera de dominio cultural. Aquí no se da tanto un ingreso a la comercialización sino el cambio de clientela, del complemento de una clientela de devotos con una de personas afectas al costumbrismo y una de turistas nacionales y extranjeros²⁶. Esto es bastante distinto del caso de la artesanía popular, que se daba sobre todo para autoconsumo y trueque. Una encuesta hecha en Cuzco en 1975 mostraba que el 21.8% de la producción del departamento era para estas dos formas de demanda, como destinos distintos de la comercialización. Sin embargo la producción para la venta es hoy predominante en todos los departamentos²⁷.

El estudio de esta comercialización, destino final de casi todo lo producido, implica un examen de los diversos mecanismos e instancias que la componen. Una primera diferenciación frecuente es la territorial, como punto de ubicación física de la transacción (local, regional, nacional, etc.); pero esta categoría por sí misma es engañosa, en cuanto la cadena de intermediación y reventa hace que un objeto producido en un punto dado sea "comercializado" varias veces en diversos lugares. Más adecuada es la diferenciación por canales, básicamente entre las variedades de la venta directa y de la intermediación (venta en el taller, en la feria, minorista, mayorista, individual, empresarial, estatal, privada, etc.). Tras esta aclaración presentaremos algunas cifras del trabajo de la DGA, que combina diversas perspectivas de clasificación.

De la producción de destino individual (que la muestra diferencia de la que elabora insumos industriales y para procesos no industriales), que representa el 82.94% del Valor Bruto Producido, el 44.57% se comercializa a nivel local, el 5.34% a nivel departamental y el 23.07% a nivel regional; el 17.82% a nivel nacional y el 8.42% a nivel internacional. Esto sobre un VBP de más de noventa millones de soles en 1976. Desde la perspectiva de los diversos canales, comerciantes de diverso tipo (entre ellos los propios artesanos que venden directamente) dan cuenta del 53.6% del valor de las ventas, los minoristas del 23.6% y los mayoristas del 3.9%. Precisa el estudio que los intermediarios en general operan principalmente a nivel de mercado local-departamental-regional.

Un poco a modo de pre-conclusión, señala el informe que "El hecho de que la oferta primaria de productos artesanales sea realizada por los propios productores artesanales en forma no organizada ha permiti-

do el surgimiento de distintos tipos de compradores-intermediarios y/o encargados de acopiar el producto artesanal en volúmenes variados (...). los comerciantes intermediarios manipulan el 84.5 por ciento del V.B.P."²⁸. Esta capacidad de manipulación es, junto con los factores del paso del autoconsumo a la comercialización mencionados más arriba, el principal factor de transformación de la actividad artesanal en el país. Y aquí lo que es preciso tener en cuenta es que la intermediación es, antes que actividad individual o colectiva de individuos, una cadena que recorre toda la estructura productiva de la actividad y que está presente en todos los niveles e instancias locales de la comercialización.

Esta cadena de comercialización mantiene los precios deprimidos, obligando a las Unidades de Producción Artesanal a un incremento del volumen de la producción como condición del aumento (o simplemente del mantenimiento) de los ingresos provenientes de la actividad. Esto baja la calidad de la artesanía y violenta la estructura del empleo en el sector, que es cada vez menos una actividad individual-familiar para pasar a ser una con trabajadores asalariados, que pasan a engrosar el semi-proletariado del campo peruano. Con el agravante de que a medida que la actividad pasa a asalariar, pasa también a ocupar menos gente en relación al Valor Bruto Producido, con lo que tenemos también aquí una instancia en que el desarrollo tecnológico puede en un momento agudizar la crisis de subempleo y desempleo.

Si ya existe un sector de UPAs empresariales o mixtas (empresarial familiares) que produce el 53.6% del VBP y emplea sólo al 35.5% de los trabajadores artesanales (a pesar de representar el 55% del capital en el sector), ¿es posible hablar todavía de producción artesanal? Por lo pronto es preciso tener en cuenta que la gran parte del capital realizado no regresa a ser reinvertido en la actividad artesanal, con lo cual estaríamos más bien ante algo parecido a una 'actividad extractiva' y que si bien la relación de los artesanos "makipura" (que han enajenado su fuerza de trabajo)²⁹ con el patrón es de tipo salarial, tales trabajadores no se dedican exclusiva ni predominantemente a la artesanía.

5. EL SECTOR "MODERNO"

Para los artesanos la "modernidad", los nuevos tiempos, han sido percibidos a través de las mencionadas modificaciones del intercambio, de los cambios ideológicos y económicos precipitados por la Reforma Agraria de 1969 y de la aparición del Estado como presencia de vocación reguladora dentro de la actividad. Se trata de un sector "moderno" que intenta salir de varios decenios de crisis a través de un proyecto nacional reformista. Uno de los principales intelectuales vinculados a este proyecto escribía ya en 1966 que los rasgos fundamentales de la cultura en el Perú eran "la mistificación de los valores y de las realidades, la inautenticidad de las actitudes, el sentido imitativo, la superficialidad de las ideas y la improvisación de los propósitos"³⁰.

Se trata de los valores de un capitalismo de bonanza y de colonización, centralista, correspondiente a una estructura social heterogénea en la propia clase dominante. Valor por valor el sector "moderno" se diferencia de todos los demás y en ningún caso ha llegado realmente a ser una alternativa viable. Ni su individualismo viene acompañado de una ética del trabajo, ni está su actitud ante lo empresarial libre de grandes dosis de mentalidad especulativa y de saqueo. En esta medida los esfuerzos reformistas de los últimos diez años deben ser considerados también como el intento de desarrollar nuevos valores en la conducta de la clase dominante, entre otras cosas a través de la eliminación económica final de sus propias fracciones tradicionales.

La Reforma Agraria acabó con los grupos de poder terrateniente, sustentadores en la sierra de la cultura y la sociedad señorial, que venían declinando de tiempo atrás, al mismo tiempo que dio su impulso definitivo a la reproducción de relaciones capitalistas de producción en el campo peruano. Pero a causa de su concepción tecnocrática (otra faceta de la "modernidad" del capital en el país) la Reforma Agraria atacó por igual las estructuras tradicionales del gamonalismo y las de los campesinos, que en gran medida fueron pasados por alto en la búsqueda de una colectivización de tipo cooperativo bajo tutela estatal, que en poco tiempo empezó a ser combatida por los propios socios cooperativistas.

Al reforzar el proceso de monetarización de la economía en el campo, la Reforma Agraria aceleró el proceso de sustitución del consumo de objetos de factura artesanal por uno de productos industriales; al iniciar el golpe de gracia a las estructuras feudales, la Reforma Agraria dio comienzo al proceso de "laicización" de la producción artesanal de tipo artístico; en el nuevo esquema de dominación los representantes directos del nuevo poder central capitalista (autoridades, asesores técnicos y administradores) son totalmente ajenos a los patrones habituales de consumo en la zona rural. De este modo los artesanos de las diversas regiones ven cómo se pierde su clientela local al transformarse en consumidora de productos industriales.

Sin embargo a pesar de que la Reforma Agraria transforma el campo peruano, está lejos de resolver los problemas fundamentales de su población: simplemente inaugura nuevas formas de pobreza entre los pobres, con la semiproletarización de buena parte del campesinado. Los "makipurás", asalariados de los talleres artesanales, corresponden en buena medida a este proceso de semiproletarización.

Así la oposición sector vinculado a la cultura señorial/sector vinculado directamente al mundo campesino se traslada a un nuevo contexto: de un lado el sector "moderno" dominante al que concurren el Estado, sus intermediarios, los campesinos que participan de las grandes cooperativas y sociedades agrícolas, y ahora también los propietarios de talleres artesanales que emplean mano de obra asalariada, y del otro

un sector que a pesar de estar sumergido ya en un universo capitalista no logra participar de él sino en condición de semiproletarios, conservando su cultura, a menudo sus estructuras comunales e incluso en ocasiones la tierra³¹, pero enfrentando al dilema de aceptar la racionalidad capitalista del campo o desaparecer.

Es en este segundo sector que encontramos hoy, revueltos, a todos los artesanos, tradicionales o populares, que no emplean mano de obra asalariada. Unos ya como semiproletarios, y a otros enfrentados a dos posibilidades: pasar a serlo o pasar a emplearlos. En el caso del campesino en cuanto tal, la lucha por sobrevivir ante el sector "moderno" todavía pasa por la lucha por la tierra, e incluso tiene algunos puntos en común con la del sector reclutado en cooperativas y SAIS que pugna contra el nuevo Estado-patrón; pero el artesano semiproletarizado carece todavía de asidero frente a la "modernidad" para sus reivindicaciones.

Frente a estas realidades de la actividad artesanal el Estado reformista ha tenido una actitud polivalente: de un lado ha mantenido su participación en las actividades de comercialización intermediaria de artesanía iniciadas bajo el régimen de Belaúnde con la empresa Artesanías del Perú; de otro ha mantenido algunas cruzadas por la "pureza" de la producción artística y ha hecho declaraciones contrarias al fortalecimiento de la cadena de intermediarios; además se ha interesado por el proceso de producción artesanal, considerándolo como una actividad eventualmente articulable al parque industrial. Esto último entre otras cosas porque en el Plan de Desarrollo 1971-1975 la industrialización fue verbalmente concebida como una tarea global y de integración de la economía.

A partir de eso a la producción artesanal le cupo una Dirección General en el Ministerio de Industria y Turismo y un lugar en el texto de los planes de desarrollo. En términos históricos se trata de un primer reconocimiento, tal vez levemente prematuro, de una creciente diferenciación entre la actividad artesanal y la agrícola en el país. Esta diferenciación se entiende como desvinculación de su base precapitalista. Y el problema está en que la especialización (agricultores que dedican cada vez más tiempo libre a la artesanía) puede ser incluso síntoma de enriquecimiento, mientras que la desvinculación (agricultores que abandonan su actividad para pasar a ser explotadores o explotados bajo el capitalismo) lo es de crisis, y en tal medida los esfuerzos de la racionalidad estatal-industrial por mantener o desarrollar la actividad artesanal carecen de base real en la estructura social y en el sistema cultural del campo en el mediano plazo.

Aquí se plantea la pregunta de si el proceso de tránsito de la actividad artesanal a la industrial es realmente posible, y si no lo es, cuál es la suerte de la artesanía? Hasta el momento la tentación pare-

ce ser simplemente incentivar la formación de UPAs empresariales, articularlas en cuanto tales a una estructura industrial dependiente, simplemente castrando su esencia, es decir eliminando las formas culturales previas y manteniendo las formas económicas (es decir su baja productividad, su pésima situación respecto de los intermediarios) dentro de un nuevo esquema de explotación. Es bastante difícil imaginar un proceso de concentración de capital en serio en el sector artesanal. Y cualquier otra alternativa deberá necesariamente provenir de los valores y de la experiencia de los propios artesanos, sobre todo de aquéllos todavía independientes y de los asalariados.

De otro lado está la pregunta de si es posible concentrar capital en una actividad con determinaciones tecnológicas tan precisas; las UPAs empresariales no son realmente unidades productivas más avanzadas tecnológicamente, sino simplemente unidades que producen de otro modo empleando la misma tecnología del artesano individual, pero multiplicada por un número n de asalariados. E incluso se dan muchos casos en que la tecnología de la producción artesanal es la producción artesanal. El argumento de quienes buscan conservar una hipotética "pureza" de los objetos de artesanía es que un desarrollo tecnológico acabaría con ellos; pero lo que está en cuestión aquí es la capacidad de esta forma de producción en el Perú de incorporar tecnología más avanzada a su "proceso".

6. LOS ARTESANOS (II)

Diversos sectores del artesanado reaccionan de diversa manera, ante las anteriores situaciones, pero siempre a partir del común denominador de percibir una modificación del contexto en el que originalmente habían desarrollado su actividad. No sólo en el terreno de la estructura económica, sino también en el de los valores. Preguntas que antes de cierto modo se respondían a sí mismas dentro de la sociedad campesina y señorial, como ¿por qué producir artesanía? ¿qué artesanía producir? ¿para quién producirla? vuelven a quedar abiertas, y más concretamente abiertas a una nueva respuesta de tipo productivista: producir para mantener o aumentar los ingresos en una economía donde el dinero ya es indispensable para sobrevivir.

La organización del mundo dominado empieza a calcar la del que lo domina: la gran variedad de formas y sistemas de producir e intercambiar artesanía de acuerdo a la variedad de las formas de la actividad agrícola y de la vida comunal empieza a uniformarse en unas cuantas categorías que se definen a partir de la relación con la "modernidad": desde la perspectiva de las relaciones sociales de producción, la masa de los artesanos se escinde entre explotadores y explotados; desde el punto de vista de la forma de producir, se escinde entre quienes emprenden el camino de la economía de escala y quienes emprenden el camino del artista individual en la organización burguesa del sistema artístico.

Mientras este proceso de escisión y depuración se consolida, lo que vemos son cantidad de esfuerzos individuales y colectivos por enfrentar en sus términos la nueva lógica productivista del capital: el incremento o la sofisticación de la oferta; los intentos de competir, en el diseño y en el tipo de objeto producido, con algunas ramas de la industria, en condiciones de obvia desventaja económica y técnica; la "captura" de líneas, géneros y estilos artesanales de otras localidades del país, de acuerdo a la demanda del mercado; la concentración en los puntos de mayor demanda del mercado nacional; la aceptación de todo tipo de asesoría y tutela en lo relativo a diseños, técnicas productivas, patrones de calidad, etc.; los intentos de penetrar directamente la comercialización fuera del taller, e incluso de constituirse en intermediarios de otros artesanos; etc.

Así, producir más y producir mejor pasan a ser dos opciones diferenciadas y hasta contradictorias en la mentalidad del sector; producir más implica asumir nuevas formas de producción y en su extremo, incluso, la producción de nuevas formas: la industria, con su capacidad para producir de manera uniforme y abundante pasa a ser el paradigma tácito de muchos artesanos; producir mejor significa aquí hacerlo de acuerdo a nuevos patrones estéticos, nuevos temas, nuevas formas inclusive. De este modo un universo de pensamiento donde valores como lo religioso y lo ritual, la estética tradicional, el oficio, definían una relación con el trabajo es violentado por un nuevo juego de valores de tipo comercial e industrial.

La demanda del sector "moderno" contribuye a esto ubicándose en la perspectiva de sus propias obsesiones codificadas en forma de gusto, y este conjunto de gustos urbanos, turísticos, costumbristas y populistas son un nuevo factor de desconcierto. Por lo pronto el contexto cultural dominante en el Perú en este último decenio ha sido de un nacionalismo burgués que en lo estético busca repetir (parodiar) el nacionalismo cultural de las capas medias de los años 30, pero esta vez sin siquiera esa base social. Si el indigenismo y "tahuantinsuyismo" de los 20 y 30 se encontraba distante de los sectores populares, su versión de los 60 y 70 no pasa de ser un gesto vacío. Tenemos, pues, un doble problema de los artesanos: adecuarse a la nueva realidad económica de su actividad y ajustarse a la vez a nuevas exigencias estéticas de la demanda.

Ahora, las posibilidades del sector artesanal de responder adecuadamente a semejantes problemas tienen como primer requisito la existencia de una conciencia dentro del sector de sus propias particularidades, divisiones internas, vinculaciones existentes con la matriz cultural campesina, en el caso andino y costeño, y recolectora en el amazónico. Un primer problema para esto ha sido que hasta el momento los contactos entre artesanos han sido casi exclusivamente al momento del intercambio, y sujetos a la lógica del mercado cada vez más capitalista. De entre las diversas capas sociales de los artesanos son las superiores

las que están más próximas a entrar en contacto, mientras que las inferiores (artesanos individuales o "makipuras") tratan exclusivamente con intermediarios y patronos.

¿Pero en qué momento puede empezar a disiparse este panorama de confusión y explotación económica y cultural? Uno de los caminos esbozados es el de la producción asociativa, a partir de la experiencia de que por lo menos económicamente a las comunidades campesinas que deciden incrementar su producción artesanal les va mejor que a los artesanos individuales. Estas comunidades suelen pasar a constituirse en cooperativas de producción artesanal. En el departamento de Puno, por ejemplo, entre el 10 y el 15 por ciento de las UPAs tiene forma cooperativa, y la misma encuesta reveló que el 73.5 por ciento de los artesanos se mostraba favorable al trabajo asociativo³². Sin embargo aquí la forma cooperativa implica como requisitos una proximidad territorial y una base comunitaria previa, realidades a las que es cada vez más ajena la producción artesanal en el país.

De otro lado, con la proliferación de artesanos asalariados queda abierta la posibilidad de un tipo de asociación gremial que incluya también a los artesanos individuales libres, dentro de un programa de reivindicaciones comunes y en la perspectiva de rescatar y mantener la posibilidad de una producción asociativa con capacidad de resistencia ante el capital comercial. Pero es necesario aquí no perder de vista que dentro del universo de una racionalidad capitalista imperante estas alternativas constituyen soluciones de tipo transitorio en la medida en que no existan una conciencia cultural y un sistema social alternativos. En esta medida la exploración de qué es lo que significa para las culturas dominadas el tránsito del precapitalismo al capitalismo es un primer paso fundamental para cualquier trabajo de carácter concreto de los propios artesanos por su supervivencia y liberación como individuos y como grupo.

Hasta aquí hemos visto algunos aspectos prácticos de la modificación de la actividad artesanal y de las condiciones de trabajo de los artesanos en ese contexto. Interesa ahora llevar el análisis al terreno del impacto de tales modificaciones en el pensamiento de los artesanos respecto de su propia actividad y de la realidad en general. Samir Amin nos recuerda que "todas las formaciones sociales precapitalistas están fundadas sobre una aprehensión directa de los valores de uso, sin mediación de los valores de cambio", y que esta aprehensión directa impide su conceptualización como otra cosa que realidad múltiple³³.

La artesanía, nacida de las necesidades del autoconsumo y trocada en base a su valor de uso, se ha ajustado por siglos a esta situación, representando de tal modo una de las manifestaciones y bases de una cultura asentada en la diversidad. La artesanía no fue la manifestación de un pueblo, como se presenta hoy, sino de muchos pueblos, reflejando de

manera variada y creativa a las relaciones de cada uno de ellos con su medio ambiente y su forma particular de producir. La artesanía fue reflejo de una forma social concreta, de su forma de vestir, cocinar, almacenar, celebrar y ritualizar. El empleo de los objetos y su forma guardaban una relación armónica, y también su producción y su consumo.

Lo que tenemos en estos años es la paulatina desaparición de la importancia de esos usos y por tanto del valor de los objetos en función de ellos: las cosas pasan a servir exclusivamente para ser vendidas, y empiezan a ser *medidas* a partir de ello. Frente a esto cabe, más que el lamentar por la desaparición del precapitalismo y sus formas particulares de explotación servil, preguntarse sobre cuáles son las posibilidades de supervivencia de la actividad artesanal y sobre cuál es el sentido que tiene aquella actividad que todavía sobrevive, particularmente aquella que ya tiene un pie en formas de explotación capitalista y de acumulación industrial. ¿Se trata de una mistificación, de la perpetuación de un oficio habitual, ahora útil exclusivamente para extraer ingresos? ¿O es que hay algo que se mantiene de las culturas del precapitalismo en su tránsito hacia el capitalismo, una matriz básica que es preciso cuidar y desarrollar en la lucha por el socialismo?

Por lo pronto es importante tener en cuenta que hoy en el Perú existe otra cultura popular que no es la urbana tradicional ni la campesina, sino que combina algunos de sus componentes con otros provenientes de la "cultura de masas" del capitalismo dependiente. Nos referimos a los millones de habitantes de la periferia de la capital y de las principales ciudades del país, que provienen del campo en este último cuarto de siglo, pero ante los cuales la palabra "aculturación" carece de significado real: no son "aculturados", son otra cultura, que habla otro idioma y se maneja con otras costumbres. Un caso complementario de "modernidad" cultural lo constituye la "cholíficación" creciente de sectores originalmente indígenas en la propia zona andina. En su dinámica, estas poblaciones urbanas y rurales, han desarrollado una nueva cultura que pertenece ya de hecho a la esfera del capitalismo, pero que reivindica, transformándolos, sus orígenes culturales, considerados como el componente "propio" de su identidad cultural.

En los casos de la literatura y de la música esta síntesis se ha dado dando sin mayores dificultades, tal vez por el carácter "inmaterial" de ambas actividades (aunque el significado de la música, la poesía o la narración ha variado radicalmente de una cultura a otra). Pero la situación del arte popular encarnado en los productos artesanales es otra: en lo utilitario éstos se encuentran insertos en un sistema muy preciso, y parcialmente determinado, de consumo; en lo artístico están conectados con una ideología de carácter agrario o recolector. La cultura de la migración a las ciudades consume productos industriales y sigue pautas ideológicas distintas; se encuentra, además, inmersa en un espacio y en un universo visual intenso de otro tipo. O sea que no es sólo que desde un

punto de vista práctico se empleará el producto más barato; sino que desde el punto de vista estético habrá creciente dificultad para reconocerse en una artesanía de formas mutantes, desvinculadas al mismo tiempo de su origen regional-cultural y del medio que habitan los migrantes. De este modo el público de los productos artesanales (objetos de artesanía) es cada vez menos popular y se encuentra cada vez más vinculado a la clase dominante local y extranjera.

En el campo el problema se da todavía de otra forma: aquella parte de la población en condiciones de dar uso coherente a, y apreciar, la artesanía es cada vez menos atractiva como mercado, con lo cual la producción se va haciendo cada vez más "para afuera" (a pesar de que los intermediarios llegan a recoger el producto artesanal hasta los propios talleres del campo) y para un mercado que es cada vez más uno solo. Con lo cual también aquí el consumo va siendo cada vez menos popular. A lo cual puede añadirse que los propios sectores campesinos se van cada vez más atraídos por patrones de consumo "moderno" en lo relativo a vestimenta, utensilios, recipientes, etc.

Es preciso tomar en cuenta que los márgenes de libre albedrío del sector artesanal son mínimos: no existe para ellos posibilidad real de emplearse en el sector "moderno" como obreros, ni son mejores las posibilidades de ocupación en la agricultura (e incluso los campesinos con algo de tierra sufren la crisis de productividad del campo). Antes hemos dicho que la artesanía pasa de ser complementaria de la agricultura a ser alternativa; precisemos que ella misma, sin embargo, no parece tener alternativas que no sean la semiproletarización o la explotación de otros artesanos, directamente o a través de la intermediación. No parece haber entonces, matriz cultural básica que resista esta situación, ni es posible referirse a la actividad artesanal como una opción, sino como una imposición.

Para el campesinado en el Perú la salida más segura es todavía la lucha por la tierra y el derecho a trabajar de acuerdo a las formas que ellos mismos se den de acuerdo a su concepción del mundo. De darse un ordenamiento económico-social que respetara las características históricas del campo peruano y de su población, su cultura podría conocer una transición relativamente autónoma hacia una verdadera modernidad, que permitiera una articulación coherente entre base popular y producción artesanal, que hoy aparece como imposible. Sólo en tal caso podremos hablar de una matriz cultural que sobreviva el tránsito hacia formas socialistas de organización de la producción, la sociedad y el Estado, y de la posibilidad de que concurren valores propios, endógenos, a un proceso de desarrollo.

NOTAS

1. Véase Ann Gayton, "Significación cultural de los textiles peruanos, función y estética", en *Tecnología Andina*, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), Lima, 1978, pp. 269-297; John Murra: "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos", en *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, IEP Lima, 1975, pp. 145-170; Dorothy Menzel, *Pottery Style and Society in Ancient Peru: Art as Mirror of History in the Ica Valley, 1350-1570*, University of California Press, 1976; Luis Lumbreras, *Arte Precolombino (1a. parte: "Arte textil y adornos")*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1977.
2. Los casos más notorios de continuidad están en los tejidos y los mates. Con respecto a los primeros, dice Lumbreras (*op. cit.*) que "el tejido en el área andina fue la matriz primaria para el desarrollo de las artes plásticas. De su seno surgen las escuelas y tendencias que se expresaron luego en la pintura mural, el grabado en metal, madera o concha... Por eso el análisis del arte antiguo del Perú debe comenzar con el estudio del tejido si se quiere entender no solamente sus mecanismos de cambio al interior de cada cultura, sino también las fuentes de unidad estilística e ideológica a lo largo... de los Andes". Respecto del mate dice Mendizábal que "en ninguna otra manifestación artística es posible ver, con tanta claridad, la unidad dentro de las variaciones cronológicas del arte peruano". (Emilio Mendizábal L., "El arte tradicional, su desarrollo, historia y situación" en *Revista del Instituto Americano de Arte*, núm. 12, Cuzco, 1967).
3. Lumbreras ha hecho notar el carácter clasista del arte de los pueblos prehispánicos, en muchos de los cuales es posible detectar una artesanía del bajo pueblo y una de las élites dominantes. Esta visión discrepa por cierto del "utopismo" incaico introducido por el francés Louis Baudin en 1928, a partir de su sugerente pero equivoco título *L'Empire socialiste des Incas*.
4. Véase Emilio Hart-Terré, *Artífices en el Virreynato del Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945, y Rubén Vargas Ugarte S.J., *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, edición del autor, Burgos, 1968.
5. Al comienzo las relaciones son complejas y hay un momento en que la cultura local no está todavía dominada, sino "por dominar", y hay instantes de encuentro igualitario y fecundo. Hoy se va aclarando que las relaciones y alianzas entre españoles e indios eran bastante más complejas que una simple dominación de los primeros sobre los segundos. En última instancia, esta escisión de los dominados en dos no haría más que reflejar una situación de separación preexistente a la invasión española. Hay algunos indicios sobre el status de los artesanos indios asimilados a la flamante sociedad colonial, en Emilio Hart-Terré, *op. cit.*
6. Este proceso se ha descrito en los siguientes términos: "las 'dificultades' que los artistas andinos tuvieron para ajustar su labor a las exigencias de este espacio perspectivista más que dificultades derivadas de una supuesta inhabilidad, deben entenderse como formas de resistencia. Esta resistencia determinó procesos de selección. Se prefirieron aquellos aspectos del arte europeo que coincidían de alguna manera con las concepciones, sensibilidades y situaciones históricas del universo dominado". Véase Pablo Macera, "El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX", en *Apuntes*, núm. 4, Lima, 1975.
7. Hay una excelente descripción de este proceso en José María Arguedas, *Todas las sangres*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1974.

8. José Sabogal W., *El desván de la imaginaria peruana*, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva, Lima, 1956.
9. Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del s. XX*, Mosca Azul Editores, Lima, 1976.
10. Degregori y Urrutia recogen algunos planteamientos de José María Arguedas y estudian la artesanía como parte del legado cultural del área cultural Pokra-Chanka (nombre de las naciones que habitan el territorio de la sierra centro-sur de Perú), en el contexto de su desaparición por acción del capitalismo. Sabogal W. clasifica la creación cultural originaria del país en los siguientes géneros: artesanía, géneros musicales, instrumentos musicales, danzas, literatura, y fiestas. Véanse Carlos Degregori y Jaime Urrutia, *Apuntes sobre el desarrollo del capitalismo y la destrucción del área cultural Pokra-Chanka*, manuscrito inédito, 1976, y José Sabogal W., *Estudio socioeconómico del ámbito cultural* (mimeo.), 4 vols., Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, Lima, 1974.
11. Para profundizar en la cuestión del arte popular en América Latina, véase Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*; Grijalbo, México, 1977; Daniel Rubín de la Borbolla, *Arte popular mexicano*, Fondo de cultura Económica, México, 1974, y Edison Carneiro, "Artes populares: seu universo e diversidade", en *Diccionario das artes plásticas no Brasil*, Civilizacao Brasileira, Sao Paulo, 1969.
12. De acuerdo con el censo de 1972 la cifra precisa era de 285,399 personas, de las cuales cerca de la mitad se ubican en la zona andina, menos de 5% en la zona amazónica y el resto en los departamentos de la costa.
13. De acuerdo con una muestra de 1975 esto es así incluso en aquellos departamentos célebres por su artesanía artística. Véase CRC, *Estudio para la implementación de centros de promoción y comercialización* (mimeo.), 2 vols., Empresa Peruana de Promoción Ar-

- tesanal (Eppaperú). Lima, 1975.
14. José Sabogal W., *Estudio socioeconómico...*, op. cit.; Mirko Lauer, "Lo artesanal: nuevas bases para el análisis", I y II, en Suplemento *La Imagen*, 1º de mayo de 1977, p. 19 y 18 de marzo de 1978, pp. I—II, y DGA, *Estudio integral del sector artesanal a nivel nacional* (mimeo.), 5 vols. Lima, 1976.
15. Las encuestas tienden a emplear las categorías de urbano y rural como ejes de su clasificación territorial, en algunos casos detallando lo urbano en central y periférico, lo rural en nuclear y disperso, CRC op. cit.; CENIP, *Diagnóstico de la situación actual de la artesanía en el departamento de Junín* (mimeo.), Eppaperú, Lima, 1976; CDA, *Estudio sobre la realidad cultural del departamento de Junín* (mimeo.) Eppaperú, Lima, 1977, y DGA, op. cit. Para ver las relaciones con la agricultura, es preciso tener en cuenta que en la sierra y la selva del Perú y hasta en algunas regiones de la costa, es posible habitar una zona urbana, incluso una urbana central, y mantener vínculos estrechos con la actividad agrícola. Desde el punto de vista cultural el problema consiste en que sería necesario detallar el tipo de agrupamiento de cada caso: si ha sido centro de vivienda de terratenientes, sólo un "pueblo de indios", etcétera.
16. Degregori y Urrutia, op. cit., vinculan a este grupo con el "mestizaje", tránsito de lo indio hacia la "modernidad" capitalista, y le asignan una clientela tanto terrateniente como campesina.
17. Sabogal W., op. cit., menciona el caso de un grupo de artesanos que opera directamente en un país extranjero para ahorrarse las molestias de los trámites de exportación. Muchos artesanos han emigrado a Lima, como un intento de cuestionable eficacia, por escapar a los intermediarios y poder vender directamente al público.
18. María Angélica Salas, "Artesanía y campesinado en el Valle de

- Mantaro: agonía de una tradición", en *Perú Agrario*, núm. 4. Lima, 1978.
19. José María Arguedas, "Notas elementales sobre el arte popular y religioso y la cultura mestiza de Huamanga", en *Formación de una cultura nacional latinoamericana*, Siglo XXI Editores, México, 1975, pp. 148-172.
20. En una entrevista en 1975 el pintor Fernando Szyszlo declaró que "el arte tiende a tener un contenido más concentrado, más profundo y lúcido; la artesanía es como una poesía ingenua, un arte menor. Con todo lo importante que es sin duda la artesanía para el desarrollo de nuestra cultura rural, es también posible que su supervivencia dependa de su limitada difusión". En 1976 un Premio Nacional concedido al retablista Joaquín López Antay provocó la protesta de la Asociación de Artistas Plásticos y la escisión de un sector partidario del premio a un artesano, que luego se constituyó en Sindicato Unico de los Trabajadores de las Artes Plásticas (SUTAP). En 1977 Fernando Szyszlo renunció a la Comisión Nacional de Cultura por haberse enviado en representación del Perú a la Bienal de Sao Paulo una muestra de artesanía. Véase Mirko Lauer, *Szyszlo: interpretación y collage*, Mosca Azul Editores, Lima, 1975, y ASPAP, "Comunicado", en *La Prensa*, Lima, 14 de enero de 1976.
21. Véase Lauer, *Introducción a la pintura...*, y Alfonso Castrillón, "López Antay es más auténtico...", en *La Prensa*, Lima, 15 de enero de 1976: ("Nuestra cultura unilateral ha acentuado los desniveles y así ha dividido el arte en arte culto y arte popular, fiel reflejo de la marcada división de clases de nuestro país").
22. Barrionuevo utiliza la expresión "fase de recolección", que es interesante en cuanto trae implícita la fase siguiente de intervención en el proceso productivo. Véase Alfonsina Barrionuevo, "Artesanía peruana y penetración cultu-

ral", en *Mundial*, núm. 45, Lima, 1975, pp. 42-45.

23. De esta visión proviene la tentación de adecuar los diseños a la demanda por la vía expeditiva del asesoramiento, como fue el caso de los jóvenes del Cuerpo de Paz, que incluso llegaron a introducir nuevos diseños, dando con ello un paso más allá de la etapa de recolección. El Cuerpo de Paz, inició su trabajo en el país en septiembre de 1962, por un acuerdo bilateral con el Gobierno peruano. Barrionuevo, op. cit., señala que en siete u ocho años que duró el programa llegaron más de sesenta voluntarios norteamericanos. Algunos diseños introducidos en esa época han "pegado" y mantienen su vigencia hasta hoy, así como ciertos registros de color sintético que se aceptaron como "artesanales". La Escuela de Formación Artesanal también operó en este sentido.
24. DGA, op. cit., e Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas (Iintec), *Estudio de la tecnología cerámica artesanal del país* (mimeo), Lima, 1976.
25. Puede verse un estudio en profundidad del intercambio y su significado para el proceso socioeconómico del campo en Rodrigo Montoya, *Les luttes paysannes pour la terre au Perou au XXème siècle* (tesis de 3er. ciclo), Universidad de París, 1977.
26. Degregori y Urrutia, (op. cit.), describen el proceso de la siguiente manera: "1. Decadencia del sentido religioso, persistiendo la forma en muchos casos, pero cumpliendo una función decorativa. 2. Pérdida del carácter utilitario, debido a la competencia de la producción manufacturera y el prestigio ideológico que adquieren los productos industriales frente a las artesanías locales. 3. Reorientación de la producción hacia el turismo. Debemos resaltar aquí el papel desempeñado por el Cuerpo de Paz en los sesenta y por el Estado a partir de 1968, en la llamada 'borrachera nacionalista'

de la 'Primera Fase' que acompañó al desarrollo del capital estatal. A través de Eppaperú se orienta la artesanía hacia la exportación no tradicional, como fuente de divisas, y aumenta el número de personas dedicadas a la artesanía confiando en la desaparición de los intermediarios que el Estado promueve; esto nunca se produce y a los antiguos comerciantes se suma ahora el Estado, con imposiciones rígidas de diseño y precios. 4. Especialización de los artesanos... 5. Aparecen también nuevas artesanías orientadas exclusivamente al turismo". El cambio de clientela de la artesanía tiene también que ver con la modificación de la estructura de los ingresos y el gasto: la monetarización de la economía permite optar entre los productos artesanales y los industriales por primera vez.

27. Aunque algunos estudios han detectado en varios departamentos una predominancia del autoconsu-

mo. Para un ejemplo de esto, véase DESCO, *Estudio sobre la realidad artesanal del departamento de Huancavelica* (mimeo.), Eppaperú, Lima, 1977.

28. DGA., *op. cit.*

29. Sabogal W., *Estudio socioeconómico...*

30. Augusto Salazar Bondy, "La cultura de la dominación", en *Perú problema*, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968.

31. Un aspecto importante que trasciende los límites de este trabajo es el estudio del significado de la supervivencia de formas de tenencia de la tierra no capitalistas, como las partidarias o las parcelarias. Ciertamente una imagen clara de este universo ayudaría a especificar aún más los tipos de diferencias que existen hoy en el sector artesanal. Véase Rodrigo Montoya, *op. cit.*

32. CRC, *op. cit.*

33. Samir Amin, "Eloge du socialisme", en *L'homme et la société*, núms. 31-32, París, 1974.