

**VALORAR LA TRAMA, ENTRELAZAR LA ARTESANÍA. LOS SABERES-HACERES  
ARTESANALES DEL PROYECTO TEXTIL LANA CLARA EN EL ESPINO, BOYACÁ.**

María Alejandra Rodríguez Buitrago

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Antropóloga

Dirigido por:

Giovanna Micarelli

Departamento de Antropología

Facultad de Ciencias Sociales

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, 2017

## Tabla de contenido

	PÁG
Agradecimientos.....	4
<b>1. Claros y Oscuros: Acercamientos al contexto de investigación.....</b>	<b>6</b>
1.1 Un lugar que tiene fríos conflictos en su interior.....	7
1.2 La historia de lanaclara.....	12
1.3 Momento actual: “La necesidad tiene cara de perro” .....	17
1.4 “Usted no sabe eso pa’ cuando le vaya a servir”: Aprender tejiendo.....	22
<b>2. Valor-Arte: los círculos de producción y comercialización donde transita lanaclara.....</b>	<b>25</b>
2.1 Tradición e innovación: el proceso productivo y comercial de lanaclara.....	25
2.2 Marco teórico: ¿por qué preguntar por la valoración?.....	31
2.3 Valor(es) en el proceso productivo.....	34
2.3.1 Persona- material.....	36
2.3.1.1 Jugar con truquitos.....	37
2.3.1.2 Replicante-robot.....	39
2.3.2 Material- territorio.....	43
2.3.2.1 Lo que está en contacto, permanece en contacto.....	45
2.4 Valor(es) en la etapa de comercialización.....	48
2.4.1 El valor artesanal: “la lana es para gente especial” .....	51
2.5 Algunas respuestas a las preguntas sobre la valoración.....	54
<b>3. No hay artesanía sin artesanos.....</b>	<b>56</b>
3.1 El nosotros en la artesanía.....	56
3.2 ¿Quiénes integran la artesanía?.....	59
3.2.1 Artesanos.....	60
3.2.2 Diseñadores.....	62
3.2.3 Artesanías de Colombia S.A.....	66
3.2.4 ¿Y dónde quedan los artesanos?.....	69

<b>3.3</b>	<b>Las posibilidades del común.....</b>	<b>70</b>
<b>3.4</b>	<b>Los retos del común.....</b>	<b>74</b>
<b>3.5</b>	<b>Entrelazarnos significa consensuar.....</b>	<b>78</b>
<b>4.</b>	<b>Puntadas finales.....</b>	<b>80</b>
<b>5.</b>	<b>Referencias.....</b>	<b>88</b>
<b>6.</b>	<b>Apéndice.....</b>	<b>97</b>

## AGRADECIMIENTOS

A mis maestras, porque cada una a su manera me enseñó a ver la riqueza de crear, de innovar y de dejarme afectar por la lana para entretenerme con ellas. Especialmente a Clarita, por confiar sus historias conmigo, por darme un espacio en su hogar siempre acompañado de manjares y comodidades, y compartir sus conocimientos “porque uno nunca sabe cuándo le vaya a servir”. A Mila, por permitirme aprender la magia de lo que sus manos pueden hacer, por sus trucos para explorar la lana y por creer en la humildad del conocimiento. A doña Carmenza y doña Elva, por permitirme preguntarles tantas cosas, regalarme un poco de su tiempo y hacer que me picara la curiosidad por comprender sus oficios. Sólo espero que la vida me permita retribuirles, y seguir aprendiendo de ustedes.

A los demás integrantes de lana clara, por compartir una anécdota, un tinte y alguna foto de lo que hacían conmigo. A los Cristancho Cuesta, porque todos tuvieron algo que ver para que esto saliera de la mejor manera, gracias por su hospitalidad y cariño.

A Giovanna, por el interés de tejer conmigo estas ideas. Por siempre tener una puntada precisa para dar forma a mis pensamientos y poder conectar cuerpo-mente en este tejido-texto.

A mis papas, por siempre desenmarañar con amor mis enredos. A mamá, por siempre insistir en la raíz, en las ancestras; además de recordar y adentrarme a experimentar con sus palabras precisas la magia que guardan nuestras manos para hilar fino dos materiales: la lana y el conocimiento. A papá, por su serenidad, por tratar de entender con amor qué hacía, darme consejos sin creer saber mucho y estar siempre dispuesto a distraerme. A mi familia por arraigarme y brindarme un costurero donde tejer el pensamiento.

A mis amigas y amigos, por escucharme, por reconocer mis habilidades y alentarme siempre a tejer.

*Antes de empezar a leer este trabajo de grado, lo<sup>1</sup> invito a hacer un ejercicio simple. Revise si tiene a la mano alguna artesanía, de preferencia una que le guste mucho. Para lo que describiré a continuación, y si aplica para lo que escogió, realice las siguientes acciones: póngasela, pálpela, de cualquier forma sienta su material. Evoque cuándo, dónde, a quién se la compró o quién se la regaló, qué le contaron de ella; evoque también, qué lugar ocupa en su espacio personal. Pregúntese, qué le han dicho de ella (cumplidos, disgustos, evocaciones)... todas las historias que puedan haber girado alrededor de ella. Finalmente, enumere las razones que hacen que le guste o que lo han llevado a tenerla hasta el día de hoy. Esta es una idea que ofrece Tim Ingold en su artículo “Los materiales contra la materialidad” (2013); yo ofrezco una pequeña variación para los fines descriptivos de lo que me propongo narrar. A lo largo del texto me remitiré a estas acciones y preguntas, como manera de sustentar algunos de los argumentos que aquí planteo.*

---

<sup>1</sup> Se reconoce la importancia de la inclusión del lenguaje con enfoque de género, sin embargo, por cuestiones de redacción y facilidad para el lector, utilizaré el genérico. En los momentos en que sea necesario se reconoce el sujeto tanto en femenino como en masculino para dar énfasis a la acción en quien recaiga.

## 1.

### **Claros y Oscuros: Acercamientos al contexto de investigación**

Estas páginas son la recopilación de la lana, una materia prima que nos hila por trayectos de colectividad, creación y meditación. Son las páginas de una experiencia que fue posible a través de los tiempos del tejido: lentos pero constantes. Son, sobre todo, las páginas de un escrito personal que nace de puntadas colectivas con distintas mujeres y hombres que sienten, al igual que yo en este momento, la importancia de la transformación de la lana como un proceso que nos habla de nosotros mismos y de la colectividad. La labor artesanal no sólo como una habilidad de transformación de una materia prima, sino como una tradición y aprendizaje que pasa por la recreación de un saber-hacer en colectivo. En cada puntada del tejido no están sólo unas manos, sino la trayectoria de muchas manos pasadas y presentes que se han dedicado a este oficio, que lo han practicado para hoy ser un saber comunitario. También la colectividad de personas que hoy aprenden estos saberes-haceres y los piensan como metáforas del conocimiento, entrelazando y convirtiendo el tejido en un campo de reflexión.

Los trayectos aquí narrados nacen en su mayoría del trabajo en campo de esta tesis, de cuya inmensidad no tenía mucha idea cuando me adentre a hacerlo. Es por esto, que estas páginas por más que quieran recobrar y traer a diálogo muchas cosas, se centran en minucias, en pequeñas pisadas que al accionar los pedales de este telar traman sólo una parte de lo que está urdido en el conocimiento. Lo que aquí procede son reflexiones hechas a través del acercamiento al proyecto artesanal **lanaclara**<sup>2</sup> en El Espino, Boyacá; “un rinconcito del cielo”, como le pondría un locutor de la radio comunitaria. Un sitio recóndito en el norte de Boyacá, en la provincia<sup>3</sup> de Gutiérrez. Mi trabajo de campo, fue realizado desde agosto del 2016. Realicé cinco visitas de una semana entre agosto y noviembre de ese año. En el 2017, tuve una estadía de dos meses y medio, interrumpida por eventos en Bogotá y Topagá, Boyacá. En El Espino, participé como aprendiz de distintos oficios artesanales, además de ayudar con registro audiovisual para la promoción digital del proyecto artesanal. En los eventos en Bogotá, como la amiga-secretaria de Clara Crisancho, coordinadora del proyecto artesanal. En Topagá, Boyacá, como aprendiz de fieltro

---

<sup>2</sup> Nombre corporativo original

<sup>3</sup> En el departamento de Boyacá, a diferencia de otros de Colombia, se utiliza de manera frecuente y significativa la referencia de las provincias. Estas indican sobre todo en el sector artesanal la división de especialidades. Ejemplo de esto son los catálogos expuestos por Artesanías de Colombia. (Ejemplo: <https://issuu.com/195998/docs/binder2>)

artesanal<sup>4</sup>. Tuve la fortuna de observar, aprender y comprender lo que pasaba en y alrededor del proyecto artesanal desde distintos frentes.

Desde estos distintos roles, empecé a comprender las transformaciones de valor que ha tenido lo artesanal, en específico la lana, dentro de los círculos de producción y comercialización que atraviesa El Espino. Comprendí que las huellas de lo que era este municipio se podían rastrear en las formas en que las personas se relacionan actualmente en el proyecto artesanal lana**clara**. Comprendí que el esplendor que pudiera tener esta zona y la valoración de lo artesanal estaba atado, en primera instancia, a un hecho muy particular: la riqueza natural que lo rodeaba.

### **1.1 Un lugar que tiene fríos conflictos en su interior**

A tan solo cuarenta kilómetros de El Espino, se encuentra la Sierra Nevada del Cocuy y Güicán. Las relaciones entre estos tres municipios han sido y se han mantenido estrechas, principalmente, por la forma de tenencia y uso de la tierra desde tiempos precoloniales. La ocupación ancestral que tuvieron los indígenas Laches y U'was de la zona, después la población de mestizos y de hacendados, comparte un hecho común: los significados materiales y cosmológicos de aprovechar la tierra en sistemas de pisos térmicos (Osborn, 1985; Langebaek, 1987). Este sistema ha hecho que los habitantes de la zona tengan un poblamiento móvil diferenciado por estaciones y climas. El aprovechamiento del suelo para los cultivos, creó un sistema de subsistencia en el cual si bien se es propietario o jornalero, se realiza un desplazamiento hacia las zonas más favorables para el cultivo estacional.

Para los indígenas tunebos o U'was, actuales pobladores de la zona, los equinoccios y solsticios representan el ascenso y descenso del sol al cual deben obedecer descendiendo o ascendiendo de la sierra. “Cuando el sol está en solsticio significa que está en la casa de una de sus mujeres, por lo que los U'wa deben estar en el bosque. Y cuando el sol se desplaza para ir al equinoccio, se dice que el sol está en el bosque, por lo que los U'wa se van a sus casas ‘tras la sierra’ –en Cubará, municipio limítrofe con Venezuela” (Sanabria, 2012, p.33). De esta misma forma organizan las cosechas y reservas que tendrán para las cuatro estaciones del año (Osborn, 1995). Los campesinos de la zona, que nacieron del mestizaje entre los invasores españoles y los

---

<sup>4</sup> El fieltro artesanal es una técnica por medio de la cual se realizan paños sin la necesidad de costuras, zurcidas o tejido. Para esto se sobreponen capas de lana, que está lavada y cardada, las cuales tras ser amacizadas con agua tibia y jabón neutro se entrelazan formando un paño plano.

indígenas, reconocen también este esquema de movilidad dentro del territorio. Pocos son los dueños de las haciendas en los grandes pastizales de la alta montaña, sin embargo, muchos han trabajado alguna vez en su vida como jornaleros o cuidanderos del ganado que se extiende en el páramo. A su vez, la mayoría tienen parcelas en las laderas bajas o en municipios aledaños – Panqueba, El Espino o Guacamayas – que poseen un clima distintivo y favorable para el cultivo constante (Ver: Mapa 1). Es por esto que es posible afirmar que “básicamente el sistema productivo tanto indígena como campesino es muy parecido, y se trata de la explotación de diferentes nichos ecológicos y climas” (Sanabria, 2012, p.31).



**Figura 1:** Pastoreo de ganado ovino en la Sierra Nevada de Güicán.  
Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, 2017.

En una de mis idas a campo, en las reflexiones que parecen infinitas en el bus, recibiendo el amanecer tras nueve horas de viaje, detallé la forma en que por la noche había experimentado casi todos los climas. En ese momento comprendía porque mucha gente decía que estaba “emparamada” y como una súplica que se sabe que se debe hacer, pero que no tendrá efecto, imploraban al conductor bajarle al aire acondicionado. Acabábamos de pasar el páramo; sin embargo, la señora del lado, al saber que iba para El Espino, me invitaba a desprenderme de mi cobija y múltiples sacos. Este rinconcito del cielo alberga un clima privilegiado a comparación



de los que lo rodean; su altitud de 2.212 metros sobre el nivel del mar (msnm)<sup>5</sup>, la cercanía al río Nevado y la misma ladera donde está ubicado hacen del área rural de este municipio un excelente lugar para el cultivo de vegetales, hortalizas, árboles frutales y ornamentales, además de papa, maíz. Estas reflexiones, más los comentarios que recibí muchas veces al buscar a alguna persona y que me indicaran que había “subido” –refiriéndose a que estaba en Güicán o El Cocuy– rectifican la importancia del flujo de personas dentro de este territorio.

Por otra parte, en la Sierra Nevada de Güicán y El Cocuy se alberga la mayor masa glaciaria del país con una extensión de veinticinco kilómetros. Sin embargo, por su altitud –que oscila entre los 3500 y 5333 metros sobre el nivel del mar (msnm)– es también la cadena de cumbres que más rápido se está deshelando. “Desde el año 1850 las masas de hielo que conforman la Sierra Nevada de El Cocuy vienen presentando un proceso acelerado de fusión, propiciando un escenario para la formación de sistemas lagunares y sistemas de morrenas” (IDEAM, 2014). En 1977, tras la visibilización del nevado por el montañista Erwin Krauss desde la década del treinta, se consolidó este territorio como Parque Nacional Natural (PNN) de la nación, permitiéndose la práctica de actividades deportivas, recreativas y contemplativas. No obstante, ante la aceleración del deshielo del PNN y las acciones de ciertos turistas que no comprendieron el carácter de ecoturismo del mismo, los indígenas U’was solicitaron en los primeros meses del año 2016 la prohibición temporal del ingreso al PNN El Cocuy. La intención primordial de esta decisión estuvo marcada por la filmación de un video en el que un grupo de hombres juegan fútbol en las masas glaciares. A esto se suman las protestas pacíficas que venían realizando los U’was contra la explotación minero-energética en su territorio. Por esto, justificaron la clausura temporal del PNN El Cocuy, a través de la Resolución 401 del 29 de julio de 2016, con el fin de adelantar un estudio y evaluación de los impactos socioambientales que diagnosticaran el estado actual de los ecosistemas donde se realiza la actividad ecoturística del área protegida.

La decisión del cese de la actividad ecoturística afectó a los campesinos boyacenses, pues han sido ellos quienes se han dedicado desde la apertura del parque a la guianza y alojamiento de aventureros y visitantes. Si bien este no es el espacio para detallar los conflictos entre indígenas y campesinos que surgieron a partir de la Resolución 401 –impulsada por los indígenas sin previo consenso de los campesinos–, sí es necesario comprender la forma en que esto afectó

---

<sup>5</sup> Tomado el 13 de junio de 2016 de: [http://www.elespino-boyaca.gov.co/informacion\\_general.shtml](http://www.elespino-boyaca.gov.co/informacion_general.shtml)

económicamente a los campesinos de la zona. Por las mismas características de movilidad anteriormente descritas, los campesinos encuentran en la zona de alta montaña el refugio de dos de sus principales actividades económicas: el turismo y la crianza de ovejas.

Uno de mis recuerdos más vívidos de la infancia, y tal vez uno de los puntos comunes con los que pude empezar a entablar una conversación con las gentes de esta zona, fue la sensación de vacío y emoción que hemos llegado a sentir todos cuando divisamos a lo lejos el pico nevado del Ritacuba Blanco. La cumbre más alta de la Sierra Nevada con 5.330 msnm. Inevitablemente se llega también al punto de conversación de como solía ser de “bravo” –palabra que representa “la fuerza vital” en el territorio– el cerro nevado, y como la presencia humana ha logrado “amansar” la montaña para su tránsito. Hoy sin duda el Ritacuba no es ni la mitad del recuerdo de lo que fue, sin embargo, no ha dejado de tener esa presencia indescriptible que nos asombra a más de uno. La riqueza del territorio invita a una contemplación en este momento para reversar los efectos que están teniendo sobre él las pisadas humanas. Sin embargo, la cuestión es cómo negociar esto con la subsistencia económica de muchas personas que poseen la plena consciencia de lo que los transeúntes han hecho pero que tienen que mantener sus espacios fluctuantes de economía.



**Figura 3:** Ritacuba Blanco desde la Vereda Tabor.  
Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez Buitrago, 2017.

*¿Recuerda su objeto artesanal?, ¿Recuerda la historia de su procedencia?... Yo recuerdo una historia de una indígena Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, quien ante mis preguntas por las figuras que tenían algunas de las mochilas que cargaba, me respondió: “la vida son hechos, no sólo pensamientos. Por eso en la mochila se hacen los pensamientos indígenas”. Esta frase me hizo reflexionar sobre los accionares que dan origen a la creación artesanal y también sobre la correspondencia que estos pueden tener con los propósitos que se tienen al hacerlo. El objeto artesanal tiene un origen doble: tanto la invitación a que nuestros sentidos compaginen con un objeto como el uso que le demos. La mochila que me describía la indígena Kogi ese día plasmaba a través de la representación de una serpiente la interacción del tiempo y el espacio. La hacía para guardar en ella sus objetos personales, o sí no, para algún “hermanito menor” que la quisiera comprar. Al verla, es fácil maravillarse por la simetría que maneja, no obstante, el uso que se le dé también modifica su propósito. La reconciliación de estos orígenes es lo que da valor a la artesanía.*

Seguramente, para recordar el contexto territorial e histórico de su objeto, su pensamiento armó una especie de árbol. Empezó por la raíz de recordar dónde lo compró pero esta historia va acompañada de alguien, una situación de su vida, un paisaje, tal vez un viaje o el recuerdo de alguien especial. La pregunta por un solo aspecto de la cosa no se quedó estancada a una respuesta simple. La importancia del contexto descrito anteriormente, nació en su mayoría por preguntarme y preguntarle a los integrantes de **lanaclara** por el “origen” de su artesanía. El origen estaba íntimamente relacionado con sus movilidades de comercialización y supervivencia a través de la adquisición de la materia prima para la artesanía textil que este proyecto realiza.

Un aspecto relevante de estas relaciones objeto-territorio es la comprensión de que, si bien, a simple vista el objeto parece tener unos aspectos fijos que lo describen –color, textura, forma, etc. –estos no son suficientes para describir la dimensión artesanal del mismo. Entonces, mirar el objeto, requiere de aspectos procesuales y relacionales. Es decir, de buscar, recordar y construir, lo que gira en torno a ellos. Y es por esto, que “describir estas propiedades significa contar historias” (Ingold, 2013, p.1). La historia que narran estas páginas es la historia de un proyecto artesanal que nace en El Espino, pero que como sugerí anteriormente, se relaciona con muchos otros lugares. Los flujos entre estos mismos hacen que el proyecto haya tenido un viaje

por distintos procesos hasta lo que es hoy. La historia, entonces, empieza con una persona en específico, pero no se limita a ella.

## 1.2 La historia de lanaclara

Joaquín Cristancho, a la par de ser un trabajador dedicado en Acerías Paz del Río<sup>6</sup>, era también heredero de dos fincas en la Sierra Nevada del Cocuy y Güicán, siendo oriundo de este último pueblo. En cada temporada de vacaciones (junio-julio; enero-diciembre) realizaba un viaje para controlar y revisar los terrenos y el ganado. El primer terreno se encuentra en la serranía baja; el segundo, se encuentra en la vereda “El Tabor”, lugar en el que se asentaron las zonas de hospedaje para la zona norte –entrada por Güicán –del PNN (Ver: Mapa 2). Este lugar tiene sin duda una de las vistas más privilegiadas de la sierra, a la vez de ser el punto de acceso a las cumbres de mayor altura. En un día en que la neblina se dispersa y permite que el sol apacigüe un poco el clima de paramo es posible divisar, como una postal, los picos nevados de Ritacuba Blanco, San Pablín y Pan de Azúcar. Entre este paisaje, aparecen uno que otro rebaño de ovejas. Ellas con su parsimonia, su majestuosidad y nobleza, se asemejan a las nubes del paisaje.



**Figura 4:** Padrón de la finca “El Verde”, al fondo el Ritacuba Blanco.  
Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez Buitrago, 2017.

---

<sup>6</sup> Acerías Paz del Río, es una empresa siderúrgica creada en el año de 1948 en la antigua hacienda “Belencito”, entre los municipios de Nobsa y Corrales, en la Provincia de Valderrama, Boyacá. Actualmente, produce el 30% del acero utilizado en el país. Tomado el 1 de Junio de 2016 de: [www.pazdelrio.com.co](http://www.pazdelrio.com.co)

Para Clara, la historia del proyecto artesanal empieza ahí. “El Verde” –nombre de la finca –es la principal fuente de abastecimiento de materia prima para la fabricación de los productos textiles. Por las características de su tierra: un clima que favorece el crecimiento de grandes pastizales debido a las abundantes precipitaciones y los frailejones que permiten la absorción y abastecimiento constante de agua, ha sido posible el albergue de la raza Romney Marsh. Este ganado ovino, originario de Inglaterra, es una de las razas que permite sopesar las necesidades más básicas del hombre: abrigo y comida. Esta ha sido una de las principales razones que han hecho que en Colombia desde hace varias décadas se haya importado la Romney Marsh. El doble propósito –llamado así por los criadores –que tiene este animal es encarecido además por la calidad de carne y lana que produce. En el mundo, esta raza es reconocida como fuente de una lana muy larga y burda con abundante pelo, lo que permite que sea utilizada para el tejido. En la zona hace unos cincuenta años los rebaños no superaban las 30 cabezas. Debido a la fuerte presencia militar y guerrillera, se tenían rebaños de este tamaño para controlar el pastoreo por el territorio y la fácil contabilidad de los mismos. “Toda la lana era procesada para la fabricación de cobijas y mantas en *pañó de pie*. El paño de pie estaba caracterizado por ser un paño tupido, grueso, rustico, posible de realizar en telares pequeños. La comercialización de estos paños se daba principalmente con Medellín, quienes a través de sus fábricas textiles se encargaban de pulir las piezas, distribuir las o exportarlas” (C. Carreño, comunicación personal, noviembre de 2016). La mayoría de quienes aprendieron el oficio de la tejeduría en las zonas laneras de la Provincia de Gutiérrez, lo hicieron a través de la realización de estos paños.

Uno de estos paños fue llevado por don Joaquín a la casa de los Crisanchos Cuesta en 1983; aprovechando las habilidades de costura de Doña Carmela Cuesta, Clara decidió hacer una chaqueta. Tras la muerte de su papá, quien era tejedor por tradición, Doña Carmenza tuvo que aprender a tejer por la necesidad de terminar lo que él había comenzado. Lo que hacía eran paños de pie. Este elemento llevó a dos personas del proyecto artesanal a desarrollar habilidades de tejeduría y confección. Tras la hechura de la chaqueta, Clara se emocionó con la confección con paños en lana, y decidió ir al pueblo natal de su padre a aprender el oficio de quienes tradicionalmente lo realizaban.

En una semana aprendió las puntadas básicas en un telar semi-industrial, quien le enseñó le enviaría a Tunja un telar y revisaría en un mes lo que ella hubiera logrado en este tiempo. Al mes, cuando la maestra visitó a Clara en Tunja, se desconcertó en cómo había logrado realizar una ruana con el telar ensamblado al revés. “Memorista ha de ser”, le dijo con gracia. Con este impulso creativo y la complicidad de su compañera de la universidad, Clara fundó la empresa “Estelares”. Clara y María Inés, su socia de Estelares, se habían formado conjuntamente en la licenciatura en educación preescolar que ofrece la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia con sede en Tunja, Boyacá. Su acercamiento a la comprensión de los procesos de formación desde la infancia produjo que predominara en el proceso creativo de Estalares, el aprendizaje de las técnicas basado en la experimentación con las materialidades. De esta manera, la curiosidad, interacción y memoria aprehendida a través de la experimentación fueron fuentes para que en Estelares realizaran pruebas de confección de distintas prendas. Los comentarios recibidos durante la participación en ferias artesanales, sobretodo en Expoartesánías en su primera edición en 1990, que calificaban a las prendas de pesadas, picosas, descoloridas –por el uso de tintes naturales –o burdas, impulsaron en Clara la idea de perfeccionar las técnicas

artesanales. “Clara, haga algo diferente. Todo son ruanas y cobijas”, fue una frase que Don Joaquín le repitió a Clara por muchos años. El impulso por un *valor diferencial* ha sido una constante de innovación para el aprendizaje de Clara.



**Figura 5:** Clara Cristancho en el stand de Estelares LTDA en la primera feria de Expoartesanías, 1990.

Fuente: Archivo personal Clara Inés Cristancho.

En 1997, se acaba Estelares por la mudanza de parte de los Cristancho Cuesta a El Espino. Don Joaquín, quien quería estar más cerca de sus herencias y de la administración, decidió que era tiempo de volver a sus tierras natales. Con la tradición artesanal de la zona y el impulso empresarial que tenía Clara en ese momento, en el 2006 Clara ayudó a la consolidación de la Asociación de Mujeres de El Espino (ASMUDES). En ese espacio, y con su retiro del trabajo como docente en el Magisterio, Clara tuvo la idea de empezar a realizar tejidos finos y ralos en un solo cabo. Hoy este es el distintivo de **lanaclara**.

“Entonces, cuando me cortaron el contrato yo le metí duro a la asociación ¿sí? Entonces, empecé con el cuento de la asociación y yo ya tenía en la cabeza, la idea de hilado ralo y de hilado en un cabo. Eso paso por qué Socorro estaba cumpliendo años y yo quería hacerle a Socorro una bufanda muy delgadita. Entonces, hice unos hilos pero re delgatiquitos. Le hice una bufanda ya más rala pero con lanas retorcidas. El resultado fue una hebra muy, muy fina. Entonces yo vi eso y a mí me gusto. Y empecé. Yo dije eso se puede trabajar lana en un solo cabo y empecé a experimentar. Se me reventaba mucho, pero lo empecé y me empezó a sonar la cuestión. Yo sugerí en la asociación ese tejido pero cuando yo lo sugerí empezó un poco de choque porque decían que eso era... parecía tela para hacer costales ¿sí? costales de papa. Ósea, tejido ralo como para costales de papa. Entonces, yo empecé y ya empezamos a confeccionar. Yo tenía una chica acá y le enseñe a tejerlo así ralo. Empecé a sacar unos chales y unas bufandas que me encantaron porque empezaron a tener esa caída. Eso a mí me encantó. (Entrevista Clara Inés Cristancho, 2017)

Esa tensión de comentarios, acompañada de otros inconvenientes, fue lo que hizo que en el 2010 Clara decidiera retirarse de ASMUDES. Esta separación de la asociación, impulsó a que otras personas se unieran a la conformación de un nuevo proyecto. Los materiales que se había comprado en la asociación, una inversión desde las ganancias en distintas ferias, estaban abandonados en múltiples casos. Al ser este un comentario del dominio público, la señora Carmenza Carreño decidió invertir su dinero y seguir aprendiendo el legado de su padre. La señora Elba, tía de Carmenza, hábil hilandera fue quien incorporó a las dos en **lanaclara**. Mila, conocida hilandera del pueblo también decidió participar en el proyecto como forma de estar activa física y mentalmente, debido a que por su edad difícilmente puede realizar otros oficios. Sin embargo, como veremos más adelante, para Mila el tejido ha cobrado gran importancia en su vida ya que con él ha garantizado que su cuerpo y mente se encuentren en buen estado.

Actualmente, el proyecto está conformado por aproximadamente ocho personas. De estas, Carmenza, Elva y Mila, serán protagonistas de la mayoría de narrativas que aquí expongo debido a que fue quienes estuvieron dispuestas a una interlocución constante<sup>7</sup>, además, de ser quienes en los últimos años –conjunto con Doña Rosa –han estado firmemente en la construcción de

---

<sup>7</sup> El consentimiento informado de participación dentro del proyecto de investigación se hizo de manera oral con las distintas participantes a las que me refiero. De este se tienen únicamente grabaciones por lo que no se anexa ningún documento.



lanaclara. Como protagonistas de esta historia, merecerían cada una un apartado sobre el entramado de historias que las hacen ser hoy participes de este proyecto artesanal; no obstante, me limitaré a señalar en el texto algunas historias que me compartieron y que denota la conjunción de sus vidas en el proyecto lanaclara.

### **1.3 Momento actual: “La necesidad tiene cara de perro”**

Un día mientras devanábamos<sup>8</sup> lana, Mila, me comentó que la mejor forma de procurar la salud era ocupar la mente en las cosas que a uno le gustaban, "la salud ocupacional, le dicen los doctores" (M. Lizarazo, conversación personal, 17 de febrero de 2017). Si bien Mila no se refiere a lo que un diccionario podría definir como salud ocupacional, resaltó un aspecto importante de la tejeduría. Esta actividad representa como oficio artesanal, la proyección de los aprendizajes que se dan en el diálogo comunitario y en el íntimo contacto con el cuerpo. Ocuparse, para Mila y seguramente para distintas artesanas, es disponer el cuerpo para experimentar con las materialidades. No se aprende el oficio estáticamente, sino en la transposición que tiene este con las habilidades aprendidas, con la interacción y modificación que se da de las mismas con las materialidades, lo que genera la producción de conocimiento. Tejer supone dejarse afectar por una materialidad para que el cuerpo interactúe con ella. Este movimiento y experimentación promueve la salud debido a que, como me explicaba Mila, si uno se encuentra ocupado en un ejercicio que abarque la atención de tanto mente como cuerpo difícilmente se dejará afectar por cosas externas.

Los sentidos se agudizan: la mirada se fija en puntos que se entrelazan, las manos parecen danzar en sus precisos movimientos de urdimbre, los oídos nos dicen que llevamos un paso acompasado con las puntadas, el olfato nos ayuda a distinguir el estado del producto que tenemos en frente y si pudiéramos degustar la pieza que estamos armando, seguramente no sería agradable en primera estancia, pero después descubriríamos que estamos ante un deleite milenario. La riqueza de la construcción de la pieza artesanal nos adentra en un proceso en el que los sentidos se entremezclan para proporcionar un conocimiento que parece impreso en el cuerpo, eso que

---

<sup>8</sup> Devanar: acción de convertir la madeja de lana en diferentes ovillos para facilitar el montaje en el telar, y la tejeduría en general.

llaman “habilidad” me diría doña Elva. Mirando el trabajo de tantos y tantas artesanos y artesanas de nuestra América Latina, me descresté con su destreza. Poder regalarme una mirada o una palabra sin soltar de sus manos lo que estaban realizando. Aún más impresionante, sin perder el hilo fino de lo que estaban creando. La artesanía, incluso con las transformaciones que atraviesa hoy y que son motivo para este trabajo de grado, nos recuerda el asombro de las capacidades que interconectan cuerpo y mente, la creatividad infinita del pensamiento humano recreada para satisfacer en muchos casos necesidades básicas, en otros el deleite de piezas “únicas” que nos narran historias. La semiótica detrás de las piezas artesanales ha dejado entrever que somos seres colectivos propensos a escribir de otras formas. La exploración de lenguajes se ha convertido en una necesidad en un mundo donde las letras nunca han sido suficientes para contar las múltiples versiones de un hecho. La tejeduría es, entonces, el lenguaje de narrar la historia a través de esas puntadas entre hilos que crean símbolos de apreciación, contemplación y uso. Esos símbolos, recreados en acciones, negocian un *valor*.

La pregunta inicial de este trabajo de grado, formuló un acercamiento a los ejercicios de comunalidad que se entretienen dentro de los procesos de formación de espacios como **lanaclara**, que no responden completamente con las figuras asociativas o de empresa que imponen los tiempos modernos. Mis observaciones iniciales en el municipio de El Espino, me permitieron comprender que por la densidad poblacional del mismo, muchos de los participantes del proyecto compartían sus espacios personales para trabajar. Las mujeres, principalmente, han creado espacios dentro de lo público y lo privado para reunirse a realizar tareas dentro del proceso productivo de la lana. Pero al ser espacios que se combinan con su cotidianidad, muchas de estas tareas están acompañadas por compartir un tinto, cuidar de los nietos, comentar los problemas personales e ir aportando entre todas soluciones a estos. Las interacciones que se dan en estos espacios hacen que también se compartan conocimientos sobre los saberes y haceres que construyen una prenda final. La interlocución en la casualidad y cotidianidad de estos encuentros permite el intercambio de experiencias que han hecho a cada una de estas participantes maestras sabedoras de un hacer particular.

De esta manera, proponía que las relaciones dentro de este proyecto artesanal no respondían únicamente a los pasos propios del proceso de transformación de la lana, sino que también configuraban roles sociales de cada una de las personas que son participes dentro de la

construcción de conocimiento y productos propios de la región boyacense. Esto hace que el proyecto artesanal entre en las dinámicas locales y regionales de producción y trabajo, pero también, en la consolidación de un saber experto sobre el manejo de este material que apela a la historia sobre los usos ancestrales que se han manejado en esta zona del país. Esto configura un saber que es peculiar en su reproducción cotidiana, particular de un grupo de personas, además de ser al tiempo una forma de subsistencia y un campo en el cual se entretengan relaciones que no responden necesariamente al ámbito mercantil.

Con esto planteaba considerar y estudiar el proyecto artesanal **lanaclara**, suponiendo un acercamiento a una práctica que desenvuelve ejercicios en los que la comunalidad se vuelve eje y centro de la cotidianidad. La comunalidad supone una transformación de las relaciones interpersonales en cuanto se valora las experiencias y saberes personales en la interacción por la prolongación de un proyecto común que atraviesa las subjetividades al transformarse en formas de ser y aprender en el mundo. Sus precursores –Jaime Martínez Luna y Floriberto Díaz, indígenas de la Sierra Norte de Oaxaca – comprenden la comunalidad como un conjunto de pensamientos y de acciones dentro de la vida comunitaria que explican cómo las sociedades se organizan para la defensa y la resolución ante retos y problemas a lo largo de la historia (Díaz, 2001; Martínez, 2010). La comunalidad propone la producción de categorías no hegemónicas para describir lo que pasa en la cotidianidad (Aquino, 2013), esta cotidianidad responde según sus conceptualizaciones más importantes (Maldonado, 2011, 2003, Martínez, 2003, Regino, 2000, Robles y Cardoso, 2007) a las experiencias vividas por cualquier persona que se comprometa con la vida comunitaria y contribuya a darle continuidad en el tiempo. Esto requiere sin duda una responsabilidad frente a donde se pertenece, que es canalizada en acciones repetitivas en pro de los demás que no son más que una prolongación de “sí mismo”, pues responden a un “nosotros”. La formación de un compromiso y responsabilidad, se da en la función formativa y repetitiva en la cotidianidad que tienen estas acciones para interiorizarse (Maldonado, 2013, p.25).

Además de este marco de referencia, proponía la intersección que tienen estas reflexiones con los términos en inglés *commons* y *commoning*. Para muchos teóricos una de las traducciones de *commons* al español, más que ‘bienes comunes’ implica la relación entre estos bienes y las personas que los reproducen. Esto nos acerca al término de comunalidad; de ahí que comparta

con las teorizaciones de este término en inglés tres características principales: 1) los commons no están dados, tienen que ser producidos, 2) los commons no son cosas o recursos, son relaciones de cooperación y solidaridad, y 3) no hay commons sin comunidad (Caffentzis, octubre de 2016; Caffentzis, Federici, 2013). Por otra parte, se ha propuesto el término *commoning* para enunciar la recreación activa que supone convertir la comunalidad en un ejercicio activo y vital dentro de la cotidianidad de las personas que lo reproducen, implicando un cuestionamiento, reconsideración y aprendizaje constante (Bollier, 2015). Estas discusiones cobraban, y aún tienen pertinencia en este trabajo, al permitir un esbozo de las formas en que las sociedades se organizan en torno a proyectos desde lo común. Lo que abre el análisis desde categorías creadas por **lanaclara** para comprender cómo estos lazos comunes de saberes-haceres no están dados, sino que se producen en realidades concretas que suponen un espacio común en el cual las personas adquieren un compromiso con las demás para construir relaciones de cooperación y solidaridad. Al mismo tiempo considera la forma en que históricamente el proyecto **lanaclara** se ha consolidado entre los polos de ejercicios de puesta en lo común y las dinámicas dentro/fuera/con el mercado de la artesanía.

Este enfoque permitía preguntarse por cómo este proyecto puede generar una resistencia a las lógicas hegemónicas, competitivas e individualistas de la economía del mercado. De esta manera, se disponía como eje de la investigación la siguiente pregunta: ¿Cómo se construyen ejercicios de comunalidad a partir de los saberes-haceres artesanales del proyecto **lanaclara** en el municipio de El Espino, Boyacá?

Sin embargo, por la coyuntura actual que vive la provincia de Gutiérrez, y por el sistema de movilidad anteriormente descrito, que afecta directamente la economía de los habitantes de El Espino, en mi trabajo de campo realizado este año, concluí que existía un fenómeno social más amplio que el que yo deseaba investigar en primera instancia. Si bien, sigo creyendo firmemente que los ejercicios de comunalidad son base de este proyecto artesanal, la necesidad de recibir un ingreso monetario tensiona aún más las restricciones de no definirse como un proyecto netamente mercantil. De esta manera, la pregunta de este trabajo de grado gira en torno a: ¿Cómo se configura la valoración de los saberes-haceres artesanales dentro de las dinámicas de producción y comercialización de los productos artesanales del proyecto artesanal **lanaclara** en El Espino, Boyacá?

Esta es una pregunta que busca cuestionar el valor simbólico y material de lo colectivo dentro de la artesanía. La comprensión de esto, tiene raíz en el argumento según el cual los saberes-haceres artesanales tienen su base en la recreación, redefinición y apropiación colectiva. Es decir, normalmente no se aprende un oficio artesanal en solitario; este aprendizaje supone la relación con técnicas, herramientas y materialidades que han sido tratadas, estudiadas y aprehendidas por distintos colectivos de distintas maneras en distintos puntos de la historia de la humanidad. Por esta razón, García Canclini (1987) afirma que el campo de la artesanía ha tenido una tendencia a ser analizado desde el “folclorismo” en el sentido de las apropiaciones de “culturas primitivas” de unos materiales que al ser transformados expresaban en un objeto, significados culturales estáticos y perdurables en el tiempo. En un esfuerzo coleccionista, muchos antropólogos o folcloristas se dedicaron a la descripción de estos objetos desde miradas de lo exótico o “diferente”. Este esfuerzo respondía a las demandas de incorporar dentro de la construcción del Estado-nación los grupos minoritarios, exaltando el valor de sus representaciones-manifestaciones culturales como fuentes de enriquecimiento a la diversidad que abarca el territorio nacional.

Las políticas del multiculturalismo y su boom en los años noventa, configuraron una manera especial de abordar los temas de la artesanía. En Colombia, las inversiones de la apertura económica, bandera del gobierno de César Gaviria (1990-1994), hizo que las artesanías fueran identificadas como un mercado que apuntaba a su gestión como “área estratégica del nuevo programa económico colombiano, dado que integra elementos identitarios diferenciándose en un mercado global” (Montenegro, 2013, p.38).

De esta manera, las aproximaciones a la comprensión del sector artesanal desde las ciencias sociales y la antropología han privilegiado dos miradas: la primera se caracteriza por la descripción etnográfica de las tradiciones artesanales en distintos puntos geográficos de Colombia con un énfasis étnico que destaca en sus descripciones la construcción de una narrativa del valor “prehispánico” dentro de la identidad nacional (Ramírez, 2011). De esta han sido participes tanto antropólogos dentro de la academia como consultores de Artesanías de Colombia (ver: Artesanías de Colombia, 1999; Giraldo, 2014; Herrera, 1992; Castro, 2015; Vega, 2009; García, Solano, 2004). Dentro de la segunda mirada, están las críticas que han hecho científicos sociales al multiculturalismo, la mercantilización de la cultura y el sistema capitalista desde las

dinámicas del neoliberalismo en Colombia y su intersección con lo artesanal (Ver: Chaves, Montenegro, Zambrano, 2014; Montenegro, 2013, Ramírez, 2011, Vega, 2009; 2012).

Estas miradas a la artesanía aportan en esfuerzos críticos por la comprensión de las dinámicas de lo global en lo local; además, proponen reflexionar sobre la forma en que estas dinámicas influyen en el valor simbólico que tiende a difuminarse en el capitalismo. No obstante, este trabajo de grado justifica su pertinencia en salir de estas referencias para analizar los círculos de producción y comercialización como espacios donde las personas y colectivos construyen escalas de valor culturales y económicas. Este punto es de vital importancia porque reconocer la desaparición del “valor único” o la “autenticidad” de las artesanías, sería desconocer de entrada una de sus valoraciones principales. “El valor simbólico de lo cultural, al tomar distancia del juicio estético, debe encontrar nuevos criterios de clasificación y jerarquización; de otro modo la indistinción entre lo valioso y lo no valioso conduciría a una depreciación general del valor” (Montenegro, 2014, p.110). La construcción social de la valoración provee justificación a este trabajo al ser una categoría que permite comprender la interacción de los saberes-haceres dentro de círculos que fluctúan en lo global y lo local. Además, propone una salida a la visión dicotómica y clásica de análisis de las artesanías –aquella folclorista anteriormente descrita o la que privilegia la economía al estudiar las artesanías como cualquier mercancía–. Por el contrario, este es un cuestionamiento por los procesos sociales y culturales que construyen diferentes tránsitos de valores en los ciclos de producción y de comercialización.

*El objeto artesanal que posee usted en sus manos, es claro ejemplo de esto. Las valoraciones que se han construido alrededor de él, han producido un ejercicio continuo que lo han llevado a definirlo hoy como una artesanía. No obstante, esta construcción demanda “objetivar la objetivación. [Es decir], poner de manifiesto y entender los principios de división y visión que estructuran y son estructurados por las prácticas que hemos aprendido para entender la artesanía” (Ramírez, 2015, p.92).*

#### **1.4 “Usted no sabe eso pa’ cuando le vaya a servir”: Aprender tejiendo**

El trabajo en campo ha sido una experimentación tanto de mis conocimientos antropológicos, como de mis habilidades como tejedora. “Usted no sabe eso pa’ cuando le vaya servir”, ha sido entonado en mi vida como un mantra y el día en que Carmenza, la hermana de Clara, me dijo

esta frase estando en El Espino comprendí la generosidad de la mente y el cuerpo al recordar acciones que aprendemos sin darnos cuenta.

La metodología de esta investigación apremia lo que teóricos y académicos han denominado “apprenticeship”: aprendizaje. Aquí el aprendizaje es visto como actividad de coparticipación en la cual nuevos integrantes legitiman unas (múltiples) formas de participación que permiten tanto desarrollar unas “identidades con destrezas conocibles en la práctica, como a la reproducción y transformación de las comunidades de práctica” (Lave, Wenger, 1991, p.55). Estas comunidades consisten en la membrecía y dependen de ella, el manejo de *dominios* que sus participantes den a las prácticas es lo que permite la negociación y renegociación de las mismas como manera de ganar acceso a las formas de entendimiento (Lave, Wenger, 1991, p.29).

En el campo artesanal, donde las relaciones se construyen en su mayoría desde el posicionamiento como maestra o como aprendiz, es vital la adquisición y desarrollo continuo de dominios de aprendizaje para la plena participación dentro de la comunidad. Portish (2010), recalca la forma en que desarrollar un arte, como la producción textil, no es únicamente una cuestión de ser capaz de ejecutar ciertas técnicas, es sobre todo: “un proceso 'formativo' en un sentido más amplio que implica situarse dentro de un grupo particular de personas que se reconocen socialmente, y desarrollar un cierto estatus en virtud de sus habilidades” (p. S68)<sup>9</sup>

El reconocimiento de las habilidades y la posibilidad que estas mismas me dieron en campo, permitió que la observación participante se convirtiera en una forma de trabajo y de aprendizaje (Ingold, 2014) dentro de los oficios realizados para la transformación de la lana virgen. Entiendo la observación participante como forma de oposición a la naturalización del mundo social, al enfatizar que se puede acceder a una realidad y su comprensión desde el carácter continuo y permanente de construcción de relaciones e interacciones sociales que pueden registrarse a través de la observación y participación activa e interactuante dentro de las mismas (Bruyn, 1972, citado en Ameigeiras, 2006: 125). Esto involucra el aprendizaje como proceso fundamental que “invita a una investigación que, más que comprender fenómenos sociales, acompañe procesos y

---

<sup>9</sup> Texto Original: a ‘formative’ process in a wider sense that involves situating oneself within a particular group of relatives and community in a socially recognized manner, and developing a certain status in virtue of one’s skills” (p. S68).

que esté presente, afecte y sostenga la vida misma” (Pérez, Tobar y Márquez, 2016, p.18). De esta manera, mi posicionamiento en campo estaba en contraposición a lo que proponen Steven Shapin y Simon Shaffer como *testigos modestos*, es decir, como “científicos que asumen el lugar de la auto invisibilidad en procesos de producción de conocimiento y que marginan sus propias marcas y experiencias, temerosos de ponerse en evidencia” (Haraway, 2004, citado en Pérez, Tobar y Márquez, 2016, p.9). Esta etnografía apuesta por un reconocimiento de las habilidades que me permitieron encontrar una horizontalidad dentro del aprendizaje.

El registro audiovisual de las experiencias cobró gran relevancia, pues como expresan Grey Downey, Monica Dalidowicz y Paul Manson (2015), bajo la premisa en la que hemos aprendido de “escribe todo tan pronto sea posible” no cabe la flexibilidad propia de los ritmos del aprendizaje (p.8). En el tejido, los ritmos son distintos: lentos pero constantes. Aprender una puntada, una pisada o cualquier movimiento requiere de la práctica y la repetición; de esta manera, escribir o registrar inmediatamente la descripción de un movimiento que se está realizando es casi imposible. Aquí fueron de gran ayuda, las conversaciones informales, los registros fotográficos y de video, que nos permitieron –tanto a mí, como a las artesanas – observarnos y tratar de acomodar el lenguaje para la descripción de los saberes-haceres.



## 2.

### **Valor-Arte: los círculos de producción y comercialización donde transita lanaclara**

En la búsqueda por realizar “cosas diferentes”, lanaclara se ha consolidado como un espacio creativo donde lo tradicional se correlaciona con nuevos procesos imaginativos para diseñar prendas de vestir. La manera de garantizar que cada vez este proceso involucre más personas se ha dado a través de promover el acompañamiento al ciclo de transformación de la lana virgen y la autogestión de espacios de comercialización. Las líneas que proceden buscan contextualizar al lector sobre cómo ocurren estos procesos para dar paso a una selección de descripciones etnográficas que buscan analizar la configuración de la valoración de los saberes-haceres artesanales dentro de estos procesos.

#### **2.1 Tradición e innovación: el proceso productivo y comercial de lanaclara**

Este recorrido comienza aproximadamente a diez grados centígrados, en la Finca El Verde, ubicada en la vereda El Tabor en la Sierra Nevada de Güicán. Ovejas de la raza Romney Marsh pastan a sus anchas en la extensión de la finca, se les ve como nubes entre la neblina que es constante en este paisaje. La esquila se realiza una vez al año, de preferencia en luna creciente debido a la creencia según la cual cortar en esta fase de la luna permite que aquello que se corte no se estanque sino que siga su proceso de crecimiento. Para este proceso se tumba la oveja como si fuera un bebe dejando sus extremidades al aire, se le posa dentro de las piernas de quien vaya a esquilarla para que se recueste y no se tensione. Con las manos se estira la lana para que alcance su mayor longitud y con ayuda de tijeras, o en algunos casos de máquina eléctrica, se corta un grupo de mechones tratando de agarrar la mayor cantidad posible. A las motas de mechones que salen de esto se les llama vellón.

Los vellones deben ser clasificados según la parte del cuerpo de la oveja del cual se retiren. Este procedimiento de clasificación será descrito en uno de los apartes siguientes para demostrar las lógicas según las cuales se opera. Después de esta clasificación, la lana de primera calidad es seleccionada para lavarla y retirarle con ayuda de tijeras las impurezas que estas poseen. Las impurezas son principalmente: cadillo, semillas, insectos pequeños, fibras, pelos y pedazos de pasto. Estas se deben retirar “abriendo” la lana. Este procedimiento se denomina escarmenado, lo que implica separar los mechones de lana, principalmente la parte superior que tiene el rizo final.

Esta separación es también paso principal para el hilado. Sin embargo, antes de esto se lava por primera vez la lana. Este lavado es el más importante. Para este, se debe tibar agua y dejar la lana remojando por el mayor tiempo posible. Esto permite que la grasa se vaya desprendiendo de la lana. Se lava con jabón neutro sin restregar mucho la lana sino dándole pequeños y suaves golpes para que entre el jabón y al lavarlo salga en el agua. Contra la creencia popular, no es el agua y el jabón sino el agitado excesivo lo que hace que la lana se fieltre. El afieltramiento se debe evitar debido a que la separación de las fibras es paso principal para la hilatura.

Para que la lana se seque, se debe extender sobre una superficie que esté por encima del suelo y que posea agujeros para que por medio de ellos pueda escurrir el agua. Cuando la lana ya está completamente seca, se selecciona una libra para el hilado. De esta libra tras el hilado se tendrán aproximadamente 400 gramos debido a la misma hilatura, además de que se terminan de retirar las impurezas. El primer paso para la hilatura es la preparación de togüeas o manillas. Estas se forman colocando fibras de lana de manera paralela, formando de esta manera una tira larga que se enrolla en el antebrazo de la mano no dominante. Para la hilatura se utilizan dos elementos: el huso y la rueca. El huso es un trozo de madera alargado y redondeado; en la parte inferior tiene una pieza redonda de contrapeso y tope denominada tortero. El huso se utiliza haciendo que el huso “baile”, lo que consiste en darle vueltas. Mientras este está girando se realiza con una mano tensión sobre la tira –togüea –que se tiene en la otra mano para dar tensión a la fibra y convertirla en hilo. La rueca tiene un mecanismo similar impulsado por electricidad. Esta máquina posee una rueda que está girando todo el tiempo simulando el “baile” y la tensión del huso para formar el hilo.

De este proceso se sacan los hilos de las respectivas herramientas formando madejas. Las madejas son circunferencias de cuarenta centímetros de diámetro aproximadamente, que se toman por un extremo y se amarran con uno de los extremos. En este punto se puede o no proceder con el tinturado. Para este procedimiento, se prepara previamente una mezcla de pepa de aguacate. La pepa se debe lavar y descascarar lo máximo posible para cocinarla en una olla a presión. La cocción hace que la pepa se ablande y sea más fácil licuarla con sal, vinagre y alumbre. Esta mezcla se pone a hervir con agua en un fondo, es decir, una olla de gran tamaño. Cuando este hirviendo, se pone la madeja completamente humedecida para que no quede manchada, ahí se deja aproximadamente una hora. La mezcla de pepa de aguacate funciona

como fijador natural de las tinturas. Además de esto, las tinturas son disueltas en vinagre para que el color resalte y tome brillo al fijarse. Las tinturas que se utilizan en el procedimiento son en su mayoría tintes artificiales debido a las tonalidades que pueden ofrecer. Estas se agregan en la olla procurando que se repartan por todos los puntos visibles de la madeja. Con un palo, se sumerge la madeja para que se impregne. La madeja se deja hervir por media hora. Para garantizar que la madeja no suelte tinta dentro del proceso restante se lava con jabón neutro y suficiente agua hasta que ya no se desprenda nada de tintura en el agua. El procedimiento de tinturado se puede hacer en este punto o cuando se encuentra el paño tejido o en la prenda final. Para cualquiera el procedimiento es igual a lo descrito, sin embargo, cuando se realiza con las madejas permite que el color tenga mayor fijación al estar los hilos sin tejer.

Al estar las madejas tinturadas, se procede a devanar la lana, lo que consiste en volver las madejas en pelotas, las cuales se llaman ovillos. Con los ovillos es más fácil el montaje de la urdimbre y la trama en el telar. En el telar horizontal, existen dos sentidos de hilos que son los que permiten la tejeduría. Los hilos en el sentido longitudinal constituyen la urdimbre, y los que se entrecruzan constituyen la trama. La forma en que los hilos se entrecruzan recibe el nombre de entretejido. El entretejido se forma por medio de las pisadas que se dan a los pedales que el telar tiene. Los patrones que se den entre los cuatro pedales del telar son los que tejen distintas formas en el tejido. Además de esto, la distancia con la que se lance la lanzadera, que es la que contiene el hilo de la trama, hace que el tejido se vea más ralo o tupido. El paño que sale de este proceso es el material con el que se forman las prendas.

La confección, dentro de **lana clara**, no se da con patrones preestablecidos. Es decir, no se maneja una estandarización ni de tallaje, ni de modelo. Si bien existen algunas formas repetitivas, estas son parte de la inspiración mnemónica que tiene Clara. Como toque final, se realiza una última lavada con suavizantes para evitar que la prenda pique o genere alguna incomodidad; además de un planchado a base de vapor que fija las fibras en las costuras permitiendo una mayor durabilidad de la prenda.

El valor monetario que se fija por cada prenda depende del cálculo de las acciones individuales que realizan cada una de las artesanas y la cuantificación que es acordada entre ellas y Clara Inés, quien maneja los espacios de comercialización. Existe un precio base que depende de la complejidad del procedimiento, siendo la hilatura el proceso mejor pagado y el lavado el que

recibe menos remuneración. No obstante, existen “manos cambiadas” en las cuales se intercambian materia prima o algún otro procedimiento por la ayuda en un oficio en particular. Dentro del municipio y la región se ha tratado de elevar el valor monetario de los oficios por apostar al trabajo digno y justo, comprendiendo que el impulso monetario puede ser una razón para impulsar a jóvenes a retomar estos oficios.

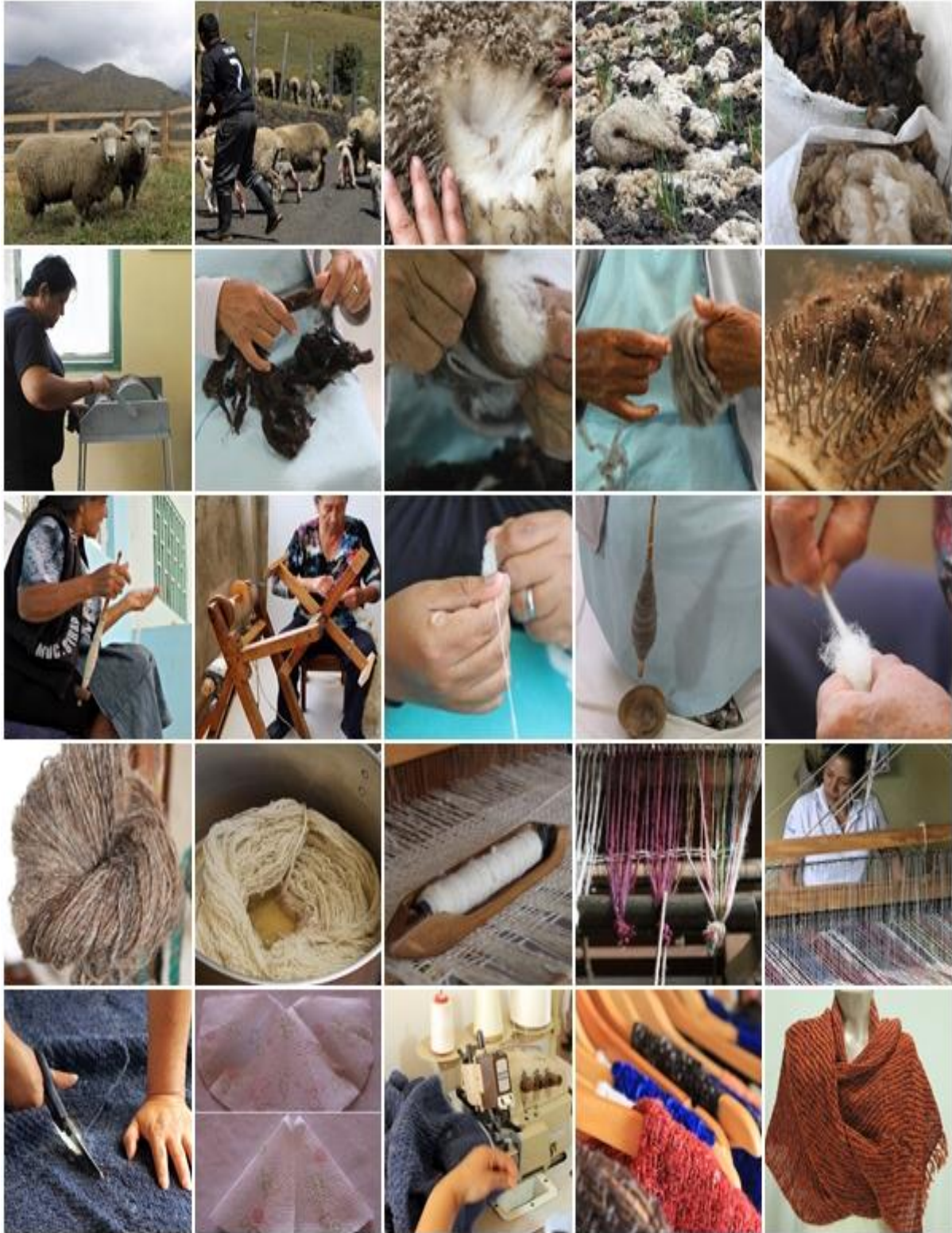
Los principales círculos de comercialización de las prendas han sido espacios promovidos por Artesanías de Colombia S.A., con la ayuda de la Gobernación de Boyacá. Desde la creación de Estelares S.A., Clara tuvo la experiencia de participar en la primera Feria de Artesanías que se realizó en 1991. Después de esto, en el 2010, **lanaclara** hace la primera aparición en esta feria como expositor independiente de cualquier institución. La novedad de la marca hizo que los resultados monetarios de esta feria animarán a la participación consecutiva hasta el 2014. Sin embargo, en este año las ventas no fueron suficientes para compensar la inversión de recurso material y humano. De esta deuda adquirida en 2014, se sumó la participación en la Mostra Internazionale dell’Artigianato, feria de artesanías realizada anualmente en Florencia, Italia. La poca información y asesoría brindada por Artesanías de Colombia y por la Cámara de Comercio de Boyacá hizo que Clara tuviera retenida mercancía por tres días en el aeropuerto de Florencia, Italia. Además, las fechas de la feria coincidieron con la primavera, lo cual no permitió que la gente encontrara la necesidad de productos de lana como gusto e inversión. La inversión en estos espacios, hizo que en los últimos dos años **lanaclara**, haya participado únicamente dentro de la Feria de Artesanías por medio de productos que exhibe en su stand la Gobernación de Boyacá.

Actualmente, tras pasar el 2015 sin vender más de diez prendas por la poca circulación de visitantes en El Espino, y sin la posibilidad de participar en otros eventos por la inversión monetaria que estos requieren, se empezó a pensar en la posibilidad de un punto de venta en Bogotá. No obstante, fue hasta la participación en febrero de este año en el desfile “El alma no tiene color”, promovido por Belky Arizala<sup>10</sup>, que esa decisión adquirió forma. Dentro de este evento, se realizaron distintas capacitaciones que giraron en torno a estrategias de marketing, liderazgo, empoderamiento, entre otros. En una de estas capacitaciones se analizó el modelo de negocio de **lanaclara**. De este análisis, se sugirió Villa de Leyva como un posible sitio de

---

<sup>10</sup> Belky Arizala es una administradora de empresas, top model, presentadora de televisión, actriz; actualmente dirige la Fundación El alma no tiene color y la Agencia de modelos y reinas.

comercialización de las prendas. Finalmente, bajo esta sugerencia y la baja inversión que requirió, en comparación a lo que se hubiera necesitado para un sitio en Bogotá, **lanaclara** posee un punto de venta en Villa de Leyva desde marzo del presente año.



**Figura 5:** Imágenes del proceso productivo de transformación de la lana virgen.

Fotografías tomadas por: María Alejandra Rodríguez, Julio del 2017.

## 2.2 Marco teórico: ¿por qué preguntar por la valoración?

Al preguntarse por la valoración dentro de la problemática de análisis, partí de formular dos preguntas que serán la base de este apartado: la primera se relaciona con cuestionar el por qué de la relación entre la categoría de valoración con los saberes-haceres artesanales dentro de dos contextos específicos –la producción y comercialización-. La segunda indaga por cuál es el análisis que permite esta categoría dentro del contexto de la artesanía.

Estas preguntas tienen fundamento en analizar las maneras en que los saberes-haceres artesanales se construyen y piensan dentro del oficio de tejeduría. Parte de comprender estos saberes-haceres artesanales como procesos creativos construidos y en construcción en los cuales dialogan y se complementan acciones técnicas, herramientas, materiales, discursos, sentires<sup>11</sup> y emociones para la realización predominantemente manual de un producto. Como procesos creativos tienen dominios cognoscitivos y aprehensiones corporales que constituyen al ser creador como un/a artesano/a.

Lo artesanal es definido en Colombia bajo el artículo segundo del decreto 258 de 1987 como: “una actividad creativa y permanente de producción de objetos realizada con predominio manual y auxiliada en algunos casos con máquinas simples, obteniendo un resultado final individualizado, determinado por los patrones culturales, el medio ambiente y su desarrollo histórico” (p.1). Esta definición desconoce que la artesanía no es únicamente la condensación de una acción individualizada que responde a los patrones culturales; por el contrario, esta acción individual responde a la negociación de relaciones sociales en las cuales interactúan y se recrean los saberes y haceres. Además de esto, desconoce que el manejo de herramientas y utensilios para la construcción creativa producen en su contacto dimensiones afectivas y mundanas que se anclan a materialidades concretas.

La negociación de estos saberes-haceres ocurre en las acciones que se dan dentro de los círculos de producción y comercialización, pues es ahí donde se construyen los tránsitos de las artesanías como bienes. Cuestionar cómo las artesanías devienen en bienes con características singulares es

---

<sup>11</sup> Me refiero a sentires desde esta palabra como acción, es decir, como la percepción de una sensación proveniente de un estímulo externo o del propio cuerpo. Tomado el 9 de noviembre de 2016 del Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=XbV5cZG|XbVfLnt>

considerar cuáles son las maneras en que las personas representan la importancia de sus propias acciones. De esta manera, como propone David Graeber (2001):

“En lugar ser el valor el proceso mismo de reconocimiento público, ya suspendido en las relaciones sociales, es la forma en que la gente que puede hacer casi cualquier cosa (incluso, en las circunstancias adecuadas, creando tipos completamente nuevos de relación social) evalúa la importancia de lo que hacen, de hecho, lo hacen, mientras lo están haciendo” (p. 62)<sup>12</sup>

Abordar las artesanías desde esta perspectiva, incluye verlas como objetos con una vida social determinada. Arjun Appadurai (1991), describe que este proceso implica focalizar la mirada únicamente en el potencial mercantil que los objetos puedan tener, esto haría que se rompa con “la perspectiva marxista de la mercancía, dominada por la producción, y retomar su trayectoria *total* desde la producción hasta el consumo, pasando por el intercambio/ distribución” (p.29, cursiva original). La exploración de esta trayectoria total implica un recorrido a través de distintos puntos; es decir, no solo se reconoce lo que históricamente ha representado y ha dado forma al objeto, sino, además, los actos de reconocimiento de las acciones individuales que movilizan deseos, intenciones y aprendizajes (Graeber, 2001). De ahí que se afirme que: las cosas no tienen otros significados sino aquellos contenidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas. El problema antropológico reside en que esta verdad formal, no ilumina la circulación concreta histórica de las cosas” (Appadurai, 1991, p.20). Por esta razón, ha sido dentro de la antropología un campo de importancia, la investigación de las formas, usos y trayectorias que a través de la historia ha dado la gente en distintos contextos de las cosas que transitan y se valoran por medio de distintos actos de reconocimiento.

La dimensión material de las cosas es adquirida únicamente a través de un proceso en el cual se desdibuja su incertidumbre. Con esto me refiero a que las cosas cuando entran en el mundo son evaluadas por un grupo de personas –una *audiencia determinada* como la denomina David Graeber (2001) – quienes determinan el valor, los daños y las potencialidades de las mismas. De ahí que la valoración sea entendida como un proceso continuo que ocurre en espacios y temporalidades específicas; esta toma lugar a través de acciones que generan valor (Hutter y

---

<sup>12</sup> Texto original: "Rather than value being the process of public recognition itself, already suspended in social relations, it is the way people who could do almost anything (including, in the right circumstances, creating entirely new sorts of social relation) assess the importance of what they do, in fact, do, as they are doing it." (p. 62)



Stark, 2015). Por el contrario, a la distinción que estableció Talcott Parsons según la cual la categoría de valor era dominio de la economía, y los valores, como categoría de análisis correspondía a las disciplinas sociales (Stark, 2007), dentro del campo de análisis de este texto se considera pertinente tanto el valor como los valores. Partiendo de que no existe *el* valor como una construcción unificada y estática que se puede rastrear, sino, unas negociaciones heterarquicas de valor y valores en el acto de valoración de los saberes-haceres artesanales.

Siguiendo a Stark, la heterarquía representa un modelo de organización en el cual domina la interdependencia en las relaciones. “Las heterarquías son sistemas complejos y adaptativos porque entrelazan una multiplicidad de principios organizadores. Es decir, las heterarquías son (...) los sitios de los sistemas de valores competidores y coexistentes” (Stark, 2007, p.6)<sup>13</sup> Para el caso de las artesanías, la interdependencia de las relaciones se establece principalmente entre lo económico y lo cultural. “No está de más recordar que esta activación económica de lo cultural pasa especialmente por su asociación con la innovación como valor agregado” (Montenegro, 2013, p.45). Los valores agregados que adquieren las artesanías dentro de sus trayectorias responden a los procesos culturales y sociales que se construyen en circuitos específicos demarcando su diferencialidad. Es decir, tal y como describe Kopytoff (1991), las mercancías no solamente se producen como cosas, sino que están marcadas particularmente.

"Desde el punto de vista cultural, la producción de mercancías es también un proceso cultural y cognoscitivo: las mercancías no solo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. (...). La misma cosa puede concebirse como mercancía en cierto momento, pero no en otro. (...). Estos cambios y diferencias en materia de cuándo y cómo una cosa se convierte en mercancía revelan la economía moral que está detrás de la economía objetiva de las transacciones visibles" (p.89)

Preguntarse por la valoración de las artesanías, abre entonces la oportunidad a diversos universos en los cuales se analizan las trayectorias de las mismas. Por el momento, y para lo que aquí concierne, las preguntas que renacen de estos trayectos son: ¿cuáles son los mecanismos sociales utilizados para negociar y renegociar el valor agregado de las artesanías? ¿De qué manera adjetivos como singular, autentico, innovador, entre otros se asocian a la artesanía? ¿Con quién

---

<sup>13</sup> Texto original: “Heterarchies are *complex* adaptive systems because they interweave a multiplicity of organizing principles. That is, heterarchies are (...) the sites of competing and coexisting value systems” (Stark, 2007, p. 6).

se negocian estas definiciones? En los siguientes apartes se busca responder estas inquietudes a través de la descripción etnográfica y análisis de momentos claves dentro de los ciclos de producción y comercialización.

### **2.3 Valor(es) en el proceso productivo**

En su libro *Artesanía y Organización social de su producción* (1992), el antropólogo Neve Herrera, pionero en los estudios sobre artesanía en el país, describe que las estructuras operativas de la producción artesanal pueden ser observadas desde dos principios. El primero refiere al campo de los objetos, en el cual se analiza la concreción material de las acciones humanas. Por consiguiente, es un campo que se restringe al análisis de las cosas en sí mismas, lo que representan, la utilidad y la estética que éstas llegan a tener. Por otro lado, el segundo principio, se refiere a la red de relaciones, acciones y pasos realizados para el proceso productivo de un objeto. De ahí que en este campo no importe tanto el objeto, sino las personas y las acciones que ellas realizan dentro del sistema operativo de actividades. Este como unidad de producción debe poder ser observable, permitiendo un inventario de la cadena de producción (p.82). Esta mirada privilegia, de alguna u otra manera, una visión dicotómica de las acciones humanas fuera del objeto que producen, separa los recursos materiales de los recursos humanos. En lo que respecta a lo aquí planteado, la visión se dirige más a una unión de estos campos como fuente de análisis de las estructuras de producción. La mirada que adoptan estas líneas, está sobre la base de que el análisis se debe centrar tanto en las materialidades como en las personas que interactúan con estas.

*“Un alfarero se sienta frente a su torno. Es su peculiar mesa de trabajo. Toma un montón de barro mojado y lo coloca sobre la superficie plana y circular que comenzará a girar mientras él pedalea por debajo de la mesa. Entonces ocurre ante nuestros ojos algo que parece un milagro: de la mano hundida en la masa de tierra húmeda comienza a surgir una forma precisa y bella. Es una vasija de barro que se levanta dando vueltas entre los dedos firmes del artesano, como si un asombroso acto de magia hiciera nacer de los dedos esa pieza destinada a convertirse en una obra de arte que llamará nuestra atención e iluminará nuestros días, y que tal vez nos sirva y nos facilite la vida cotidiana. Cuando miramos cada pieza artesanal ya terminada olvidamos que esa forma surgió de unas manos que llevan integrada a su piel –a sus huesos y a sus músculos –una especie de sabiduría, de estado del alma, algo que está más allá del oficio y sus*

*materiales. Porque el oficio moldea la mano, la recrea al convertirla en “mano de alfarero”; pero la mano moldea el alma del artesano al dar sentido y forma a su vida.” (p.8). En este texto –Visión de la mano (2002) –Alberto Ruy Sánchez nos recuerda la magia que ocurre en la sincronización de alma y mano. El objeto artesanal que tanto nos gusta nació de la complicidad entre las manos de un artesano y su desbordada imaginación; proyectó un objeto que orientó sus sentidos, que remembró a sus antepasados y que se unió en la comunión de unos otros tantos que se dedican a ese oficio.*

La interacción entre seres humanos y materialidades nos muestra cómo las relaciones sociales existen en y a través del mundo material. La agencia propiciada desde y por los objetos materiales connota las voluntades e intenciones de las acciones mismas. Es por esto que:

“no es sólo que los objetos puedan ser agentes, es que las prácticas y sus relaciones crean la apariencia de sujetos y objetos a través de las dialécticas de objetivación, y tenemos que ser capaces de documentar cómo la gente internaliza y luego externaliza la normativa. En pocas palabras tenemos que mostrar cómo las cosas que hace la gente, hacen a la gente” (Miller, 2015, p. 326)

En el marco del análisis del proceso productivo, esto cobra relevancia ya que permite vislumbrar las relaciones sociales según las cuales las personas construyen un saber determinado en el hacer con objetos específicos que permiten el ciclo productivo. Los saberes-haceres artesanales parten del manejo de distintos procesos creativos en los cuales interactúan conocimientos técnicos, instrumentales, sensoriales y corporales para la transformación de una materia prima. Con esto se busca la creación de un elemento que adquiere significados culturales en cuanto símbolo y producto del proceso material y de conocimiento. Esta transformación supone el manejo de relaciones sociales que se establecen dentro de un proceso productivo; sin embargo esta interacción responde a formas de aprendizaje que están ancladas a un conocimiento en muchos casos transmitido de generación en generación o que es aprehendido en relación a maestras conocedoras en una territorialidad específica.

Además de esto, están los haceres dentro del proceso. Estos se refieren a las dimensiones del manejo de herramientas y utensilios para la construcción creativa, comprendiendo que estas producen en su contacto dimensiones afectivas y mundanas que se anclan a materialidades concretas. Lo artesanal supone dejarse afectar por el contacto y la interacción con “cosas”, las

“corpo-realidades” de la existencia humana al conocer desde el cuerpo, los sentires y las emociones envolviendo en esta experiencia procesos cognoscitivos y de orden del saber (Ferraro, Reid, 2013, p.128)

En este apartado, me referiré a dos formas de relación dentro del proceso de producción. Esta sistematización nace de comprender que, dentro de las apuestas por la creación de valor y valores en la artesanía, se pueden distinguir formas de interacción que privilegian acciones concretas para crear procesos heterarquicos. Las siguientes líneas serán una contextualización al proceso de transformación de la lana, sin embargo, destaco sólo tres momentos dentro de la transformación: el devanado, la hilatura y la clasificación de la lana. La selección de estos procesos dentro del ciclo de producción ha hecho que se distingan dos formas de relaciones: la primera, privilegia la mirada de las interacciones entre las *personas con los materiales*, comprendiendo las “corpo-realidades” que estas suponen; además, de introducir la conciencia material como categoría de creación de material. La segunda, retoma el planteamiento inicial de este trabajo de grado, según el cual existe una fuerte relación entre los *objetos y el territorio* en el cual se crean; esta relación nos habla más allá de las cualidades de la materia prima, de las dinámicas que crea y recrea el territorio y el contexto histórico-cultural que este guarda.

### 2.3.1 *Persona-Material*

“La ética del trabajo significa para nosotros hacer conociendo, el conocer con el cuerpo, el autoconstruimos a través de un diálogo con la materia (...) y de las conversaciones y *akhullis* de discusión y reflexión. Aspiramos a una práctica basada en el silencio y no sólo en la palabra. Aspiramos a sazonar la palabra con el silencio y con el ritmo de las cuerdas del telar o la guitarra. Generamos aquí un esbozo de la normatividad tácita, en el diálogo con y entre las creaciones de nuestras manos, de nuestros cuerpos. Así la ética se transforma en estética, en una plasmación de actos y pensamientos en objetos”  
(Rivera Cusicanqui, 2015, p.302)



**Figura 6:** Mila hilando en huso, El Espino, Boyacá.  
Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, 2016.

### *2.3.1.1 Jugar con truquitos*

Jugábamos, eso decía Mila –una de las hilanderas del proyecto– que hacíamos en alguna de esas tardes que nos hemos juntado a devanar lana y se hizo evidente mi felicidad al poder encontrar el hilo de inicio, a través de un truco que ella me había enseñado en otra tarde. La conexión entre el disfrute de una acción y aquellos trucos, habilidades y saberes que se desprenden de ocuparnos en una tarea, se parecen bastante a lo que Mila describió como jugar. Richard Sennett en su libro *El Artesano* (2009), explica el paralelo entre las habilidades que adquieren los artesanos con las que posee un niño que sale del aburrimiento a través del juego. Los niños por medio del juego adquieren las habilidades necesarias para seguir instrucciones, a la vez que ejercitan su creatividad y experimentan los mismos límites que estas reglas imponen. Las reglas, en este caso el truco que Mila me enseñó, me llevaron a experimentar, como lo hiciera un niño, el aprendizaje de devanar lana. Su truco que consiste en meter la madeja entre los antebrazos, asegurándonos que quede una circunferencia entre ellos, para realizar un movimiento de tensión y distensión al juntar y separar los antebrazos. Este movimiento se hace con el fin de que en esa tensión y

distensión se separen los hilos unos de otros, permitiendo que las hebras que no están unidas entre sí, se suelten y permitan observar el comienzo de la madeja. Esto no solo permite la agilidad del proceso, sino que garantiza que no se reviente de otra fuente la lana y que se evite en lo máximo que un ovillo quede con nudos que unan dos tramos de lana. La perfección de un ovillo está en que posea el menor número de estos remiendos y que garantice, de la misma manera que la madeja, la facilidad para desenvolver la lana.



**Figura 7:** Movimientos de tensión y distensión para la separación de los hilos

Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, agosto de 2017.

Sin embargo, comprender esta idea deviene de la interacción con las materialidades. En este caso, no es un juego competitivo que tiene establecidas unas reglas previamente, para que sus actores las apliquen al pie de la letra. En el campo artesanal, los jugadores se valen de las herramientas que poseen para disponer y experimentar. Esa tarde, Mila y yo disponíamos la una de la otra. Esto facilitó que una tuviera la función de colocar sus manos como soporte para la madeja y que en pequeños movimientos circulares facilitara “desmarañar” aquellos hilos que por su finura se adhieren entre sí; mientras la otra, tenía la tarea de ir enrollando el hilo para formar una pelota –ovillo–, a la vez que iba quitando aquellos “turupes” que a veces se forman en el hilado. Estas imperfecciones es mejor retirarlas en el momento de formar los ovillos porque después, en el momento de la tejeduría, pueden engruesar alguna trama o urdimbre, haciendo perder la estética del paño. Por otro lado, tiene también la función de desenroscar partes del hilado que hayan quedado muy tensionadas para que en la tejeduría no se revienten.

La facilidad para realizar esta acción fue posible gracias a dos tareas implícitas en las acciones: la primera, una serie de instrucciones, trucos, que en la práctica se vuelven para los maestros artesanos –Mila en este caso –fuente de muestra de su saber-hacer artesanal. Este saber-hacer, es un dominio que está en constante recreación. Es decir, es posible que este saber sea muestra de las habilidades que poseen los artesanos, pero es en la interacción con otros –en este caso, yo como aprendiz – que posee validez como muestra. De esta manera, es un saber que necesita del hacer, de la práctica para que sea perfeccionado, instruido y acatado como truco-regla a través de un consenso grupal. La segunda tarea que ayudó a la facilidad de devanar, fue la posibilidad de experimentar con la materialidad. La experimentación permite que se comprenda a través de las acciones la forma en que se requiere de habilidades precisas –y en su mayoría complejas –para poder adquirir un saber-hacer. El proceso de devanar dentro de la cadena productiva de la transformación de la lana, es una de las tareas más simples; no obstante, si no se supiera de algunos trucos, reglas que devienen en habilidades para realizar la tarea, sería una acción desgastadora en su simpleza. De ahí la importancia de la interacción entre las reglas y la experimentación. Las primeras cuando se nombran tienden a sonar estáticas y poco claras ante un aprendiz, sin embargo, cuando se aplican a través de la incorporación en el cuerpo es mucho más fácil dar forma a aquello de lo cual hacen referencia.

#### *2.3.1.2 El replicante y el robot*

Dentro del proceso de transformación de la lana para la producción de textiles, sin lugar a duda, la etapa de mayor importancia es la hilatura. La fuente principal para poder realizar cualquier tarea proviene del hecho de transformar las motas de lana en un material moldeable. A través de los tiempos se han amoldado distintas herramientas para facilitar esta tarea. Podemos encontrar vestigios arqueológicos de la formación de herramientas que pudieran cumplir una tarea básica: dar vuelta al hilo, a la vez de permitir la tensión del mismo para su formación. En lo que refiere a la hilatura, en la actualidad, se utilizan dos herramientas principalmente: el huso y la rueca.

Las herramientas o máquinas se crean bajo el principio rector de que a través de ellas se facilita una tarea o un oficio. En su mayoría, y bajo los preceptos de lo artesanal, existe una preponderancia del uso manual de estas herramientas, lo que significa que estas no pueden

remplazar el accionar humano sino que deben ser precisamente objetos que lo faciliten<sup>14</sup>. Richard Sennett (2009), propone pensar en nosotros mismos a través de las “herramientas espejos”. Estas pueden ser de dos tipos: la primera, *replicante*, nos refleja por imitación; la segunda, *robot*, nos refleja por ampliación. “El replicante nos muestra tal como somos; el robot, tal como podríamos ser” (p.60). Estos espejos funcionan también en cuestión de medida y escala, las primeras tienden a mantener una proporción con el cuerpo humano, las segundas por lo contrario amplían su escala para servir como modelos.

Por un lado, el huso, desde la perspectiva de Sennett, actúa como una herramienta-espejo *replicante*; su diseño permite un acoplamiento con el cuerpo, la conciliación con los mismos ritmos de este, y la facilidad de movilidad. Por otro lado, la rueda se comporta como una herramienta-espejo *robot*; busca una imposición de ritmos, sonidos y formas que funcionan a través del acoplamiento del cuerpo a estos. De entrada, supone un ajustamiento, es decir, un deber ser y hacer. Además de esto, el diseño de la máquina está propuesto para un rendimiento distintivo en base a la mayor productividad.

La relación persona-materia que aquí propongo, siguiendo las reflexiones de Venkatesan (2010), parten de reconocer que las herramientas-maquinas que utilizamos dentro de las etapas de producción pueden ayudarnos a comprender la *conciencia del valor* (p.S159) que imprimen activamente las personas al transformar un material. Con esto quiero decir que la *conciencia material* (Sennett, 2009) referida a una sensibilidad, conocimiento y habilidad para transformar materiales a través de herramientas y habilidades, difiere de cada maestro en el conocimiento que este tiene para realizar las transformaciones de los materiales. La diferenciación que da cada practicante sobre el trabajo que está realizando permite que las valoraciones del mismo sean completamente distintas, generando de esta manera una *conciencia diferencial del valor*.

Siguiendo esta línea argumental, y para lo que aquí concierne, citaré dos apartes de mi diario de campo para ejemplificar lo anteriormente dicho:

“La angustia de Clarita es evidente, han pasado varios meses en los que no se ha vendido nada. Cada tanto suena el timbre, algunas de las señoras vienen a pedir si les puede ayudar para pagar

---

<sup>14</sup> Expresión de esto es la definición de *artesano* dentro de la legislación colombiana. Artículo 1 del decreto 258: “se considera artesano a la persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderante manual y conforme a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas”



una factura de los servicios públicos. Clarita, las invita a un tinto y entre risa y lágrimas les explica y suplica que esperen un poco, que apenas pueda les dará algo de dinero. Algunas, sin embargo, vienen y piden lana. No importa que la cuenta crezca, quieren ocupar las manos. Una señora, que no conocía vino hoy y le pidió a Clarita lana para trabajar. Doña Carmen, trabaja como empleada doméstica en una casa del pueblo -una de las pocas pudientes que existen aquí- Sus hijos, como la mayoría de esta generación (20-30 años), están estudiando en Tunja. Uno estuvo por la temporada de vacaciones de navidad y año nuevo. Contó muy emocionada Doña Carmen, que el muchacho le había ayudado a hilar una lana. Le pregunté si lo había visto emocionado por aprender del oficio, ella me respondió que fue que la vio “muy encartada” con la rueca. “Suena mucho y jala aún más”. Él había tratado de adaptarla para que no sonara tanto en la noche, que es cuando ella puede dedicarle tiempo a la hilatura, y para que a través de un pedal ella pudiera manejarla mejor. Le pregunté a Doña Carmen si ella había aprendido en huso, a lo que me respondió que sí, pero que efectivamente, como intervino Clarita, le rendía mucho más hacer el trabajo en rueca. “Será mientras me acostumbro” dijo resignada. Clarita, le dijo que no se desanimara y que si se ponía juiciosa podía seguir sacando más hilado, lo que en algún momento económicamente le iba a ayudar” (Diario de campo, 25 de febrero de 2017)

Contrarrestando la experiencia de Doña Carmen, está el testimonio de Mila, quien con previo conocimiento del tiempo que le puede ahorrar el huso decidió no renunciar a la tradición familiar de manejo del huso:

“Mila me contaba que ella aprendió, por imitación, el manejo del huso de una tía porque le gustaba más como ella lo hacía a comparación de su mamá. A diferencia de su mamá, su tía hilaba fino y parejo; su mamá, por el contrario, hilaba «como una camándula». Es decir, en un principio delgado y después grueso, lo que hace que se formen nudos cada tanto, imitando la forma de una camándula. Mila me decía que uno debe observar e imitar los movimientos para poder aprender bien como hacer «bailar» el huso, pero también debe comprender los ritmos que tiene el cuerpo porque depende de estos que uno pueda manejar la tensión del hilo y lograr la torsión del mismo en el huso. Con esta explicación, y siguiendo lo que varias personas ya me habían expresado sobre la rueca, le pregunte si ella había trabajado alguna vez con esta máquina. Reaccionó inmediatamente, no necesitó de más de dos frases para expresarme su desprecio por la rueca. Le parece un invento «entorpecedor». El ruido característico de esta máquina, más la tensión que impone, hacen que Mila sea una amante fiel del huso. «Este me permite mis ritmos. Me permite moverme pa’ donde quiera, salir, hilar donde quiera, a la hora que quiera, sin molestar a nadie» ” (Diario de campo, 16 de mayo del 2017)

La *conciencia de valor*, expresada por cada una de las participantes, refiere a una relación y negociación con la *conciencia material* completamente disímil. Cada una de las integrantes expresa, a través de adjetivos de comodidad o incomodidad, la descripción de su relación con la herramienta que permite transformar la materialidad. En un caso, la necesidad por los tiempos de trabajo y la duración que puede tomar la hilatura ha hecho que doña Carmen ajuste sus dinámicas corporales a lo que le demanda la rueca. Por otro lado, Mila quien ya no tiene necesidad ni de tiempo, ni económica por ser la hilatura su único oficio del día, puede escoger la herramienta que mejor se acopla con sus dinámicas corporales y de movilidad. Los argumentos que se exponen para escoger cada una de las herramientas nos permiten entrever como una misma acción –hilar– puede generar sensorialmente dos concepciones disimiles. Esto hace que se valore de distinta manera la *conciencia de valor* sobre las acciones que se realizan.

Más allá de mostrar las ventajas o desventajas de las máquinas y herramientas, es importante centrarnos en que:

"los constantes y minuciosos ajustes hechos por el tejedor en respuesta a las exigencias del cuerpo, el telar y la materia prima, y el trabajo en los problemas que aparecen en el proceso de tejido, son todos testimonio de la experticia y la práctica de tejer, maestría sobre la cual, como Ingold reclama para todas las habilidades del arte, se puede alcanzar solamente haciendo y no aplicando el conocimiento previo que se tiene sobre las herramientas y las materias primas." (Venkatesan, 2010, p. S168)<sup>15</sup>

En este sentido, se puede decir que la *conciencia diferencial del valor* se basa en ambos casos en comprensiones somáticas y sensoriales, que privilegian por un lado un arraigo por lo conocido y por el otro, un privilegio a la adaptación. Para el proceso productivo de la hilatura esto significa que las relaciones con los materiales proveen un conocimiento artesanal, que se deriva de la combinación entre una "percepción sensorial y el compromiso práctico, no de la mente con el mundo material, sino del profesional especializado participando en el mundo de los materiales" (Ingold, 2013, p.17).

---

<sup>15</sup> Texto original: "the constant and minute adjustments made by the weaver in response to the requirements of the body, the loom, and the raw material, and the working out of problems in the process of weaving, are all testimony to the skilled practice of weaving, mastery over which, as Ingold claims for all craft skills, may be attained only through doing and not by applying prior knowledge to tools and raw materials." (Venkatesan, 2010, p. S168).

### 2.3.2 *Material-Territorio*

En la página web del Laboratorio de Diseño e Innovación-Boyacá de la empresa Artesanías de Colombia se describe que este departamento posee una oferta artesanal amplia producto de la tradición en oficios artesanales y la recreación innovadora que se está haciendo de estos. Entre los oficios se encuentran: la cerámica<sup>16</sup>, la alfarería, cestería en distintas técnicas y materiales, ebanistería y la tejeduría. Esta última, posee una tradición inigualable; sin embargo, en palabras de la misma página:

“el departamento no es fuerte en esta materia prima (lana) debido a que no se tiene un buen desarrollo de producción de la misma. (...) [No obstante], hacia la región del norte en los municipios de Güicán, El Cocuy y El Espino tienen la mejor raza de oveja y por lo tanto, la lana es más larga, lo que permite que los tejidos en esta zona sean de mejor calidad, porque la lana de oveja criolla que es la que se da en el centro de Boyacá no tiene buen tratamiento” (Laboratorio de Diseño e Innovación, 2015: Párrafo 4)

Tal y como describí en el primer capítulo, las características de la tierra y clima de estos tres municipios ha sido posible el albergue de la raza Romney Marsh. Este ganado ovino – doble propósito: abrigo y comida –es reconocido como fuente de una lana muy larga y burda con abundante pelo, lo que la hace de excelente calidad para el tejido. No obstante, por las difíciles condiciones de circulación que vive la zona, debidas al cierre del PPN El Cocuy, la lana se está perdiendo. “Hay un montón de lana pudriéndose, Clara”, fueron las palabras que le dijo Juan Carlos, el hermano de Clara, al bajar de Güicán a El Espino para recoger unos pedidos que traería hacia Bogotá. Para Clara, la angustia de que esto estuviera pasando fue motivo de programar una visita a la finca “El Verde” cuando volviera Juan Carlos para dar clasificación a la lana. La importancia de mantener en buenas condiciones la lana pasa bajo la lógica económica de que una lana de tan buena calidad debe ser aprovechada al máximo evitando de cualquier forma el desperdicio de la misma.

La clasificación de la lana responde a cuestionarse por las lógicas locales y las globales. El proceso de clasificación en primera instancia responde al contacto que tiene el material –la lana-

---

<sup>16</sup> La cerámica de Ráquira ha sido ampliamente estudiada por las relaciones y negociaciones entre el pasado indígena de la zona y las imposiciones de la colonia. Incluso para autores como Vega (2009), es considerada la capital artesanal de Colombia.

con el territorio; es decir, corresponde a clasificar la lana de los animales dependiendo de la zona que tienen mayor o menor contacto con los elementos de la tierra. En segunda instancia, esta clasificación corresponde a los círculos de uso de la lana para las dinámicas globales, con esto me refiero, a los destinos que tiene cada separación para suplir necesidades globales. Para ejemplificar esto, describiré cada una de estas clasificaciones proporcionando la comprensión de cómo están interactuando las lógicas y una *jerarquía global del valor*. Michael Herzfeld (2004), utilizó este último concepto como fuente de análisis de las dinámicas que exploran los artesanos en Grecia con respecto a las lógicas de homogeneidad y hegemonización de los valores culturales relacionados a lo que deben expresar los cuerpos y objetos de los artesanos. En este contexto, me referiré a la *jerarquía global del valor* desde la forma en que los artesanos se están adentrando en “la paradoja de lo que podemos llamar la globalización de lo local” (p.196)<sup>17</sup> ; esto es las tensiones entre la integración a los sistemas globales y las resistencias tradicionales de los oficios artesanales.



**Figura 8:** Lomo o dorso de la oveja separado para observar la longitud y calidad de la lana. Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, 2017.

---

<sup>17</sup> Texto original: “the paradox of what we might call the globalization of locality” (p.196)

### 2.3.2.1 *Lo que está en contacto permanece en contacto*

La tranquilidad de la finca El verde fue interrumpida por las múltiples voces que llegaban a la minga para la construcción del aprisco, hace seis días los campos habían sido ocupados por nuevos corderos. Hace mucho tiempo que no se presenciaba una camada tan grande como la que nació, el espacio era insuficiente para estos corderitos que buscaban por todas partes a sus mamás. Las diferencias son notorias desde el nacimiento, hay algunos que nacen y su cuerpo en pocos días demuestra si sobrevivirá o no. La mamá de Oscar, quien está cuidando la finca desde hace un año, contó que a Karen, su hija de ocho años, la habían traído de dos meses al páramo y que con eso ella se dio cuenta que “la chinita, iba a ser de criar. Si no sobrevivía a este frío, era mejor que no se criara”. *Ser de criar* es un concepto clave tanto para las personas como para los animales. Esto tomó relevancia cuando empezaron a marcar y descolar<sup>18</sup> a los corderos. Este es un procedimiento que se tiene que hacer en el menor tiempo posible para evitar que los corderos sufran más, pero también para que se sepa cuáles serán de criar. Hubo un corderito en especial que desde que llegamos se diferenció de los demás. Sus extremidades eran más delgadas, su cara no era tan grande como la de los demás, además, su lana tenía una longitud corta y estaba muy enroscada. Cuando lo descolaron se vio que su cola estaba infectada por heces. No fue de criar, por más de que me dedicué a cuidarlo en mi calidad de ciudadina que no está acostumbrada a que para criarse en el campo se deben valer tanto animales y seres humanos de lo que se les dio al nacer (Diario de campo, 17 de febrero de 2017)

Este episodio, más allá de representar un principio básico en la vida del campo, me permitió a través de un detalle comprender como la materialidad está relacionada con el territorio. La cola del cordero al estar infectada por las heces, fue la principal causa de su muerte. Este corderito desde el nacimiento no traía las defensas necesarias para sobrevivir a un ambiente como el que tenía predestinado. La fuerza de los genes no estuvo de su lado para darle lo mejor de su raza. Aquí no solamente permanece en contacto la materia fecal, sino aún más importante la conservación de una raza. La clasificación de la lana se da en base al principio de que lo que estuvo en contacto, permanecerá en contacto. Es por esto que las extremidades, la barriga y, claramente, la nalga no son considerados materia prima, sino como desecho en la clasificación.

---

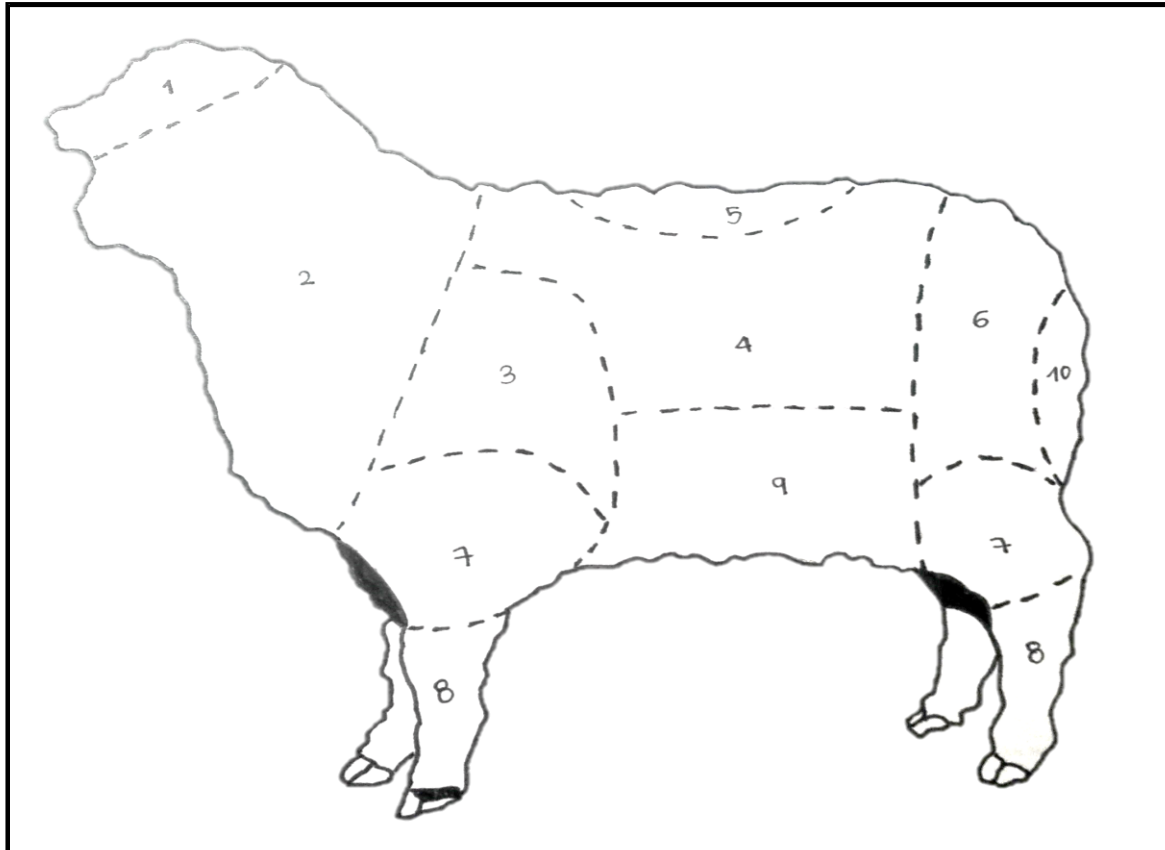
<sup>18</sup> Como forma de identificar el ganado se les realiza a los corderos en la oreja una marca con un cuchillo, a esto se le denomina **marcarlos**. Por otra aprovechando que se tiene el animal y que este ya tiene un dolor, se procede a **descolarlos**, es decir, a quitarles la cola antes de crezca más o se infecte con heces.

La barriga entra dentro de esta clasificación por estar en contacto directo con semillas y cadillo. Estos elementos están en permanente contacto con la mayoría de las partes de la oveja, no obstante, en una parte como la barriga por su permanente contacto se acumulan más, creando una capa gruesa que hace que al arreglar la lana se pierda la longitud, entorpeciendo otros procesos como el hilado.

La calificación que dan las personas a la lana para sus usos se distingue de atributos como la finura, la densidad, longitud y mezclas. Si bien estas son características de gran importancia, en el momento de venta la importancia gira únicamente en torno a la calidad. La calidad, está disipada por el contacto que tiene con tres elementos: pelos, semillas y cadillo. El primer elemento son las hebras propias del animal que no están destinadas a la lana, sino a otras funciones fisiológicas. Sin embargo, las otras dos son elementos propios del paisaje donde estos animales pastan.

Tabla 1

*Clasificación de las partes de la oveja según sus características*



	Característica								
#	Parte de la Oveja	Liviandad	Longitud	Finura	Densidad	Mezcla	Calidad	Impurezas	Estandar
1	Cabeza	Normal	Corta	Alta	Normal	Pelos	Segunda	Baja	
2	Cuello	Alta	Larga	Baja	Normal	Nula	Primera	Baja	
3	Espalda o paleta	Alta	Larga	Altísima	Alta	Nula	Primera	Baja	x
4	Costado	Alta	Larga	Normal	Baja	Nula	Primera	Baja	x
5	Lomo o dorso	Alta	Larga	Normal	Normal	Nula	Primera	Baja	
6	Pierna	Baja	Larga	Baja	Normal	Pelos	Segunda	Alta	
7	Brazo	Baja	Corta	Baja	Baja	Pelos	Segunda	Alta	
8	Extremo de los miembros	Baja	Corta	Baja	Baja	Pelos	Segunda	Alta	
9	Barriga	Normal	Larga	Normal	Alta	Nula	Segunda	Alta	
10	Nalga	Nula	Corta	Baja	Baja	Heces	Segunda	Alta	

Con relación a las dinámicas globales de la comercialización del ganado ovino, la importancia de animales que cumplan el doble propósito del abrigo y la comida hace que se tenga una probabilidad de ganancia más grande a si se mantuviera únicamente como fuente de abastecimiento para un núcleo pequeño. La escala de valor privilegia el comercio desde lo que la raza posibilite. Es decir, para que un animal adquiera valor dentro de la jerarquía global depende de su raza. Esta tendrá incidencia no solamente en el animal, sino en lo que de él se derive. En este caso, la carne como primera instancia por estar directamente relacionada con el animal, pero en lo que aquí respecta, el posicionamiento de calidad afecta también a la tejeduría. Tal y como empieza este aparte, para los entes nacionales de regulación de la jerarquía global del valor artesanal (Artesanías de Colombia S.A), este producto es potencial al reconocimiento por la materia prima que utiliza. El juego de los artesanos, es decir, la interpretación que puedan hacer de este hecho, se basa en que dentro de la cadena productiva se está trabajando con un producto de primera calidad que requiere de un saber para maniobrarlo. Pero el juego que esta jerarquía de la interacción de lo global propone, está más allá del saber-hacer artesanal, reposa en un *saber mercantil* construido en base a una legitimidad global reinterpretada localmente.

#### **2.4 Valor(es) en la etapa de comercialización**

“(…) Este trabajo es muy importante para mí porque El Espino es un lugar muy lejano de acá y muy abandonado por el gobierno ¿sí? ósea, el norte de Boyacá. Y se está generando empleo para más o menos quince mujeres de allá. Estamos tratando de trabajar con mujeres de tercera edad, con mujeres jóvenes recién egresadas, con madres cabeza de hogar. Pero, entonces, es hacer todo un trabajo tan bello que no tiene un mercado fácil” (Foro empresarial “Cómo crear un modelo de negocio exitoso, 3 de febrero de 2017)

Las artesanías no son una mercancía cualquiera. La información que se da normalmente para que un consumidor evalúe su compra tiende a ser simple: precio, fabricación y cuidados posteriores para garantizar su calidad. Esto ha generado que los compradores se fíen únicamente en el precio como fuente de información. Sin embargo, el nivel de conocimiento requerido por un comprador para comprender la singularidad de una artesanía no está dentro del uso común. Bajo la luz del precio las artesanías están propensas a que se les vea como bienes de lujo debido a que el precio no justifica, en la mayoría de casos, la inversión. Esta información desconoce



elementos como el procedimiento, valor cultural y demás historias que circulan, para que se les considere como una mercancía con características singulares.

Lucien Karpik, en su libro *Valuing the unique. The economics of singularities* (2010) propone un modelo de análisis aplicable a productos que ofrecen una experiencia, credencial social o conocimiento especializado. A estos productos, los denomina bienes singulares, entre estos se encuentran: obras de arte, alta cocina, películas, vinos finos, música, literatura, turismo, servicios profesionales personalizados, entre otros. Para el caso de las artesanías, el autor sugiere que la justificación de considerar este producto como singular reposa sobre la distinción entre decidir y juzgar como una herramienta de análisis que permite comprender las principales acciones que realizan las personas para adquirir un bien. Las decisiones están basadas principalmente en calcular, es decir, en realizar una construcción en base a la comparación de costos y precios, destacando únicamente un criterio de evaluación basado en la utilidad o la ganancia. Esta construcción está fundada en cierta *información* que destaca verdades universales, como que para vivir se necesita alimento, abrigo, descanso, etc. Por el contrario, juzgar es una acción basada en destacar cualidades más que en realizar cálculos. Los criterios utilizados aquí son plurales, se fundamentan en la producción de *conocimiento* generando verdades particulares.

De esta manera, juzgar es una interpretación y está sujeta a los límites de esta misma acción. “*El juicio combina valor y conocimiento. Integra la heterogeneidad de los criterios y de los mundos en una decisión sintética y arbitraria. El juicio justifica la comparación de las inconmensurabilidades*” (p.41, cursivas originales).<sup>19</sup> Las interpretaciones que se puedan llegar a hacer de las cualidades culturales, económicas y políticas de las artesanías son lo que finalmente logrará generar un valor singular para sopesar otros elementos. En general, dentro de las acciones que juzgan los bienes y servicios culturales se denota una conmensurabilidad entre elementos como las artesanías o las experiencias de ecoturismo. Lo que puedan llegar a tener en común estos dos elementos responde a la construcción de conocimiento que destaca aspectos procesuales y relacionales como “el relativo bajo volumen de producción, la referencia a la producción manual o no mecanizada, la singularidad del propio productor, por ejemplo, la diferencia étnica, la eventualidad” (Montenegro, julio de 2017)

---

<sup>19</sup> Texto original: “*Judgement combines value and knowledge. It integrates the heterogeneity of the criteria and of the worlds into an arbitrary synthetic decision. Judgement grounds the comparison of incommensurabilities*” (p.41, cursivas originales).

De esta forma, únicamente a través de la construcción de *conocimiento* que se genere sobre una artesanía se puede justificar en un medio mercantil su “valor agregado”. Bajo el análisis de Lucien Karpik, lo que caracteriza este tipo de mercado está fundamentado en la singularidad. “Las singularidades son bienes y servicios que son *estructurados, inciertos, e inconmensurables*” (2010, p.10)<sup>20</sup> Es decir, son productos presentados ante el público desde un punto estratégico de posicionamiento, escogiendo unas dimensiones sobre otras; a la vez, se presentan como una promesa que adquirirá en el tiempo justificación en cuanto a su calidad. Por otra parte, por las mismas características que poseen las singularidades son inconmensurables con otro tipo de bienes debido a tres características principales: originalidad, autenticidad y unicidad (Karpik, 2010).

No obstante, como muestra el epígrafe de este aparte, no es un mercado fácil. La construcción de este conocimiento está en constante disputa debido a que las lógicas hegemónicas del mercado que privilegian el volumen y la homogeneidad. Pero contrariamente a lo que se podría pensar, posicionar esta dificultad dentro del modelo binario que contrapone mercado y cultura no es la solución. Lo que se debe cuestionar es cómo dentro de estos sistemas se producen valores que no responden a la lógica según la cual, la cultura preserva y el mercado pierde la singularidad (Montenegro, 2010). La construcción de características como la unicidad, autenticidad, originalidad o legitimidad, están mediadas por una evaluación y avaluación que responde a negociaciones políticas, institucionales y comunitarias. Es por esto que se debe comprender “la importancia de los mercados culturales como espacios de negociación, no únicamente de bienes y servicios, sino también y especialmente de sentidos, de definiciones” (Montenegro, junio de 2017)

*El espacio en el cual adquirimos nuestro objeto artesanal importa. Seguramente el objeto artesanal que usted hoy tiene no fue producido en las tierras citadinas que habita. La artesanía está normalmente asociada a un territorio con una riqueza cultural ancestral concreta, que si bien sufre transformaciones debido a los flujos migratorios y desplazamientos que vivimos en una geografía como Colombia, aún preserva de cierta forma una conexión con el lugar de origen. Como compradores o portadores de este bien tenemos un “deber ser”. Como mínimo*

---

<sup>20</sup> Texto original: “Singularities are goods and services that are *structured, uncertain, and inconmensurable*” (2010, p.10).

*deberíamos poder distinguir el proceso de adquisición, las formas de intercambio que promovemos a través de la adquisición. También deberíamos cuestionarnos por los límites de permear un objeto artesanal a través de la compra, debido a que seguramente no tenemos en nuestras manos un elemento ritual o producido en serie.*

Como ejemplo de esto, el siguiente aparte relata un escenario específico de mercado de las artesanías de lana**clara**. Este tipo de artesanías entra en juego por disputar un posicionamiento social y económico que no sólo justifique su valor mercantil y cultural, sino que de alguna manera lo defina. De esta manera, tal y como afirma David Graeber (2001), la apuesta última de la política es la lucha por establecer qué es el valor.

#### ***2.4.1 El valor artesanal: “la lana es para gente especial”***

La primera semana del mes de febrero del presente año, por invitación de Belky Arizala, empresaria y modelo afrodescendiente, lana**clara** participó en la doceava versión de la pasarela “El alma no tiene color”. Dentro de la pasarela, se realizan foros empresariales, capacitaciones, exhibición comercial y desfiles. Estos últimos agrupan artesanos, diseñadores, marcas patrocinadoras quienes realizan una colección de tendencias para el 2017 las cuales son modeladas por las adultas, jóvenes y niñas que se forman en la Escuela, Agencia de modelos y reinas de Belky Arizala. Esta agencia hace parte, también, de la Fundación “El alma no tiene color”, que tiene una apuesta incluyente de fortalecimiento de micro empresas. La participación dentro de este evento tiene un costo, el cual es justificado con las capacitaciones y las oportunidades de negocio que serán fruto de la exhibición comercial y el desfile.

Este escenario, en el cual participó por tercera vez lana**clara**, ha significado un constante aprendizaje de las formas en que las artesanías con lana virgen circulan y se negocian dentro de ciertos círculos de mercado. Todo lo que sucedió dentro de este espacio merecería un texto aparte, sin embargo, en las siguientes líneas destacaré algunos elementos de lo que significó la circulación de los productos dentro de este mercado.

En los desfiles que se realizaron durante los tres días que duró el evento, se agruparon los diseñadores, artesanos y marcas patrocinadoras en tres categorías: alta costura, primavera y revelación. Esta última solo agrupaba accesorios, calzado y complementos; la segunda agrupaba ropa diseñada especialmente para la estación de primavera –en su mayoría vestidos de baño –, y,

finalmente, la primera, donde participó **lanaclara**, reunía en su mayoría vestidos de novia y diseñadoras de alta costura, resaltándose la participación de una joven diseñadora japonesa. La categoría dentro de la que participó **lanaclara** es muestra de la amplitud de significados en los que pueden estar los productos de la misma.

En la intersección y mediación que se da en la actualidad entre el mercado y la cultura, las ideas según las cuales existe una única forma de bien cultural quedan desdibujadas. Asistimos a tanto a la culturalización de mercancías, como a la mercantilización de la cultura (Montenegro, 2010). De esta forma, la mediación de lo que se podría llamar un *modelo original*, es decir, la forma pura que actúa como modelo de un conjunto de productos y sirve como referencia común (Karpik, 2010), es negociable y permite un posicionamiento dentro de los círculos que permitan potenciar sus valores. Aquella *aura* de la que habló Walter Benjamin (2013) como cualidad que denotaba la unicidad, autenticidad e originalidad seguirá perdida debido a la fácil transposición de escenarios donde los objetos –para su caso las obras de arte –se ubican.

El *valor artesanal* que tienen estos productos fue fácilmente conmensurable con prendas de alta costura. Esta conmensurabilidad estuvo basada en que lo artesanal dentro de estos círculos se refiere únicamente a la creatividad que exploran las manos para equiparar sentimientos y pensamientos. De esta manera, la definición de artesano puede acoger desde diseñadores, promotores o en concordancia con el modelo de Richard Sennett (2009), artesanos puede ser desde quienes trabajen con materias primas como la lana hasta ingenieros, doctores, quienes desean realizar bien un procedimiento. Ejemplo de esta conmensurabilidad es la reciente promoción del evento “Fashion house: belleza artesanal” de la misma Belky Arizala, en la cual se pidió describir a los participantes qué entendían por belleza y por valor artesanal. Cabe resaltar que la mayoría de participantes son diseñadores de modas. La mayoría de respuestas coincidían en que el trabajo artesanal era concretar, a través de las manos, la conexión de los sentimientos, emociones y pensamientos de una persona. De ahí que, como en los otros eventos, pudieran estar en un espacio artesanal productos de alta costura, vestidos de baño, joyas.



**Figura 9:** Imágenes publicitarias del Fashion House: belleza artesanal

Tomada de: Página oficial del evento en Facebook, junio de 2017<sup>21</sup>

Con esto, se resalta no sólo como se rompen aquellas ideas tradicionales de lo que es la artesanía, sino, aún más importante como estos bienes utilizan la singularidad que puede expresar el termino para entrar dentro de ciertos círculos económicos. Es decir, con este elemento no destaco que la inmersión de lanaclara dentro de estos espacios comerciales esté bien o mal; sino los usos estratégicos del valor artesanal para posicionarse rompiendo la dicotomía tradicional de culto y popular, donde dentro de este último se encontraba únicamente la artesanía. Ahora esta rompe esta dicotomía ubicándose en cualquiera de estos campos.

Sin embargo, este posicionamiento compite con otros conocimientos que entran dentro del valor agregado de la artesanía. Uno de los valores más frecuentes y que sale a relucir dentro del círculo de comercialización, son los valores despectivos de la lana virgen como material. Dentro de los imaginarios del *modelo originario* de los productos “tradicionales” de lana virgen se encuentra la ruana, elemento que utilizan en su mayoría campesinos en climas fríos. Recuerdo muchas veces escuchar el timbre en la casa-taller de El Espino, donde hombres venían a preguntar si se hacían ruanas –tunebas como les dicen en el Norte de Boyacá –. Clara, les explicaba que ella no confecciona de esas ruanas sino prendas que se destacan por el hilado fino y la caída de los paños. Cuando se entra en otros círculos de comercialización, como son las exhibiciones comerciales de Belky Arizala, se continúa construyendo un conocimiento específico sobre los “otros” modelos de realizar trabajo con lana virgen. Tal y como alguna vez me expresó Clara, la

<sup>21</sup> <https://www.facebook.com/fundacionelalmanotienecolor/>

lana es para gente especial. Se refería que es gente que esté dispuesta a ir más allá de los imaginarios comunes que se tiene sobre el producto; también a personas que estén dispuestas a comprender que los valores agregados a este tipo de transformación de la lana nacen de un procedimiento completo –en este caso trabajar todo el ciclo de producción –para destacar las cualidades.

“La lana es para gente especial. Pero si a una persona no le gusta, no hay nada que hacer. Y aquí [El Espino] llegan muchos diseñadores. Llegan a Guacamayas y la cestería les encanta, pero ya cuando van a ver lana no saben qué hacer con eso. No tienen ni idea. Pues ahorita ya hay más auge con la lana, los diseñadores tienen más contacto ¿sí? Pero hace 10 años, no. La gente sentía que la lana era... era despectivo, muy despectivo. El trabajo de la lana es la lucha por reivindicar todas sus propiedades, sus bellezas ¿no?” (C. Cristancho, comunicación personal, 15 de marzo de 2017)

Con relación a la construcción de conocimiento basada en juzgar más que en decidir, destacar el procedimiento de fabricación de la prenda es parte fundamental para construir la cualificación del costo en la artesanía. Este valor agregado se presenta ante el consumidor como una experiencia. En cada una de las etapas del ciclo de producción se suma parte del cálculo del precio final. Los conocimientos que tienen estas maestras no son fácilmente intercambiables por máquinas o por estándares de procedimientos: es en el trayecto de la transformación de las cosas que estas adquieren su potencial mercantil (Appadurai, 1991). De esta forma, tanto producción como circulación son momentos vitales para las trayectorias de valor de las artesanías.

## **2.5 Algunas respuestas a las preguntas sobre la valoración**

A lo largo de este capítulo, se buscaron respuestas a los mecanismos sociales que utilizan las participantes del proyecto **lanaclara** en su interlocución con materialidades, personas y el territorio mismo, para negociar los valores asociados a la artesanía. A partir de las descripciones hechas se entrevistaron algunos puntos que quisiera sintetizar brevemente.

El primero, propone que dentro del ciclo de producción es necesario considerar como la valoración de las materialidades ocurre de manera distintiva en relación con las “corporealidades” de cada persona. Esto repercute en la consolidación de un saber artesanal diferenciado. Sin embargo, este saber tiene una negociación social al ser discutido y posicionado

como campo de experticia. Esta negociación no genera una jerarquía del conocimiento, por el contrario, combina un modelo donde se interrelacionan los saberes al manejar principios de dominio común. Las historias de Mila y la de Carmen, apuntaban a demostrar como los saberes las autoconstruyen en un diálogo con la materia, además de dejar entrever como sus saberes se reivindicaban en la interacción con un “otro” –en ese caso, yo como aprendiz –. La recreación de los saberes-haceres crea conciencia de valor de sí mismos, permiten la construcción del valor agregado en la artesanía. Este es únicamente valorado cuando sale de las prescripciones técnicas para ingresar a ciertos círculos de comercialización. De esta manera, las jerarquías del valor de la materia prima influyen tanto en la producción como en los círculos de comercialización establecidos y creados institucionalmente, pero negociados e interpretados de forma situada y específica.

El segundo punto que quisiera destacar responde a la pregunta de cómo ciertos adjetivos son atribuidos a la artesanía. Con la descripción de algunos escenarios de comercialización, quería insistir en las maneras en que se construye y valida el conocimiento sobre lo que puede ser o no ser artesanía. Esta conciliación abarca un campo amplio y promueve que la fluidez del mercado no esté atada a un solo significado. No obstante, es vital resaltar que, tal y como señala David Graeber (2001), la apuesta última de la política es la lucha por establecer qué es el valor. Es decir, lo que entre dentro de estas definiciones responde a posicionamientos negociados en los cuales se destacan ciertos elementos de la trayectoria total de los bienes para constituirlos como elementos singulares.

### 3.

#### **No hay artesanía sin artesanos**

##### **3.1 El nosotros en la artesanía**

Voces entretejidas, tramando imaginaciones colectivas que gritan ser valoradas. El tejido, la artesanía textil, sigue en una constante búsqueda por la autonomía creativa. Actualmente, rodeada por un sistema que privilegia la homogeneización, capitalización y estandarización de los procesos productivos, la artesanía busca negociaciones con estos aspectos, busca crear metas colectivas que se llenen de contenido en la heterogeneidad, unicidad y autonomía. Esta historia de negociación es en gran parte la historia de los talleres donde la artesanía se realiza.

Los talleres han sido construidos, desde el medioevo, como espacios de negociación entre la autoridad y la autonomía. Por estar, en su mayoría, dentro de los hogares de los propios artesanos, la organización y relaciones que se dan en este espacio productivo están tensionadas por distintas formas de interacción. Por una parte, están las relaciones externas que se tiene por ejemplo con los mercados, por otro lado, están las relaciones internas entre quienes conviven y crean dentro de este lugar. Los talleres son el espacio que muchos artesanos tienen para construir la cohesión social del grupo de maestros que trabajan en un oficio. Los rituales que se crean dentro de este espacio, sea el compartir de una taza de café, el espacio de conversación de aspectos personales, compartir los saberes, construir mutuamente el conocimiento, hacen del taller un espacio de múltiples relaciones. “La historia social de los talleres pone de relieve la manera en que las instituciones se organizaron para encarnar la autoridad” (Sennett, 2009, p.40).

En El Espino debido a su clima soleado y fresco es común que en las calles se vean bancas en frente de las casas. Alrededor de las cuatro de la tarde, cuando los niños han terminado su jornada escolar y quieren disfrutar de un momento de ocio jugando con sus vecinos, no es raro ver a sus padres, abuelos o parientes en estas bancas. Aunque parecen ser espacios estrechos, se amplían conforme a quienes estén para que todos encuentren asiento. De alguna forma, esto también pasa dentro de los talleres. Las sillas, bancos o taburetes se van multiplicando conforme a quien llegue, conforme a lo que necesite hacer: tomar un tinto, devanar lana, realizar un acabado en crochet, charlar, entre otros múltiples oficios. Los talleres, como el espacio público,



se organizan para que todos encuentren cabida dentro de ellos. Por un lado la comunidad de práctica encuentra en este espacio la cotidianidad de la interlocución acerca de sus oficios. En dinámicas como acompañarse, mostrar qué se está realizando, se van generando acuerdos sobre las maneras de hacer, los trucos que sirven para agilizar algunos oficios, la enseñanza a los aprendices. Por otro lado, el espacio del taller permite la conexión externa al ser propuesto como el espacio localizable para acciones como la compra o para la apreciación del proceso productivo. En este espacio de interlocución en doble vía, se dialoga sobre los consensos de lo que es considerado el oficio artesanal.



**Figura 10:** Banca en El Espino.

Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, septiembre 2016.

La distinción entre autoridad y autonomía, como antónimos, se distinguió y estudió desde el medievo en las formas en que coinciden y se distancian las definiciones de arte y artesanía. Esta idea parte de comprender que el significado de autonomía, en este campo creativo, es entendido como el “impulso que nos impele desde dentro a trabajar de manera expresiva” (Sennett, 2009, p.47). Por el contrario, la autoridad repele el impulso expresivo al promulgar formas preestablecidas de realizar trabajos. En el libro *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (1963), la pareja de historiadores del arte Margot y Rudolf Wittkower describen como el arte ha

representado en la sociedad un privilegio amplio de la subjetividad. A partir de este argumento se puede observar como “el artesano está volcado hacia afuera, hacia su comunidad, mientras que el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo” (p. 97, citado en Sennett, 2009: 47). Para los Wittkower, la situación de privilegio que vivían los artistas hacia que tuvieran una mayor autonomía que los artesanos debido a que estos últimos no gozaban de la aspiración que daba la autonomía al artista: la búsqueda de originalidad distintivo de sujetos únicos, solitarios.

De esta manera, el arte llama la atención por ser un trabajo basado en la búsqueda de la distinción, mientras que la artesanía está sobre la base de una producción colectiva, continuada a través del tiempo. No obstante, este contraste en tiempos modernos tiende a desdibujarse. La originalidad no debe ser vista como una etiqueta fija y estática de los trabajos creados, sino, como una etiqueta social que se establece en base a los vínculos con otras personas –quienes actúan como jueces–. La pregunta en este sentido estaría volcada a quiénes tienen las condiciones para juzgar esta originalidad: creadores –artistas, artesanos, o quienes juegan para este caso particular un papel relevante, los diseñadores –o los consumidores.

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la manera en que estas tensiones por ciertos valores – principalmente la autonomía, la colectividad – se construyen dentro del proyecto artesanal **lanaclara**. La relación histórica que existe entre la artesanía y la autonomía – productiva y comercial – toma nuevos esquemas debido a los flujos económicos que construye la circulación de las artesanías como bienes. No obstante, en estos esquemas influye de manera decisiva la forma en que las relaciones internas y externas se construyen. Aquí es de vital importancia recordar que desempeñar un oficio artesanal no es solamente una cuestión de ser capaz de realizar ciertas técnicas o de tener fluidez con algunas herramientas y materialidades. Los oficios artesanales son sobretodo procesos formativos que exigen involucrarnos en un grupo de personas –comunidades de aprendizaje (Lave, Wenger, 1991) –que poseen maneras de reconocer la pertenencia al desempeñar ciertos saberes-haceres que dan un estatus social dentro de la misma (Portish, 2010).

Reconocer este tipo de relaciones implica percatarse de las metas colectivas que crean estas comunidades, los significados que se dan a ciertos elementos y la forma en que se relacionan interna y externamente. De ahí que la reconstrucción de quiénes hacen el campo de las artesanías sea el principio base de esta exploración. Este acercamiento cuestiona, describe y analiza quienes

hacen parte de estos círculos de flujo. El nosotros de la artesanía no está por fuera de las relaciones del sistema económico y cultural, por el contrario, las redes que se forman aquí nos demuestran ciertas negociaciones de estos dos campos. De esta manera, y tal y como se describió en el segundo capítulo, pensar históricamente la artesanía como campo social permite concretar las maneras en que las características económicas que adquiere este sector se asocian con las lógicas de reproducción dentro de espacios culturales (Vega, 2012).

### **3.2 ¿Quiénes integran la artesanía?**

Al introducirnos en el complejo universo artesanal debemos tener en cuenta que dentro de él existen distintos flujos de relaciones que lo componen. Tratamos con hechos sociales concretos, que “a través de tipos particulares de procesos de trabajo produjeron clases especiales de objetos” (Rotman, 2001, p.54). La producción y circulación de las artesanías se construye sobre la base de relaciones entre quienes realizan estos objetos, además, de la interacción que tienen con otras personas e instituciones que integran los flujos de los objetos. No obstante, estos flujos tanto de producción, como de circulación, imponen ciertos saberes, experiencias, experticias y reconocimientos –personales, colectivos y de materialidades –dentro de los cuales los artesanos –principales artífices de la artesanía –negocian e interpretan para garantizar su pericia dentro del oficio.

Con respecto a estas relaciones y lo que estas suponen para el caso particular del proyecto artesanal **lanaclara**, dentro de este apartado se mencionan algunas anécdotas de las formas en que se da la relación entre los artesanos internamente. Aquí destacaré las relaciones que pasan por el taller donde como se describió anteriormente, supone un lugar donde se crean rituales de cohesión social. Por otro lado, se mencionan también las relaciones que ha tenido Clara Cristancho con los diseñadores, la forma en que el conocimiento se construye en esta relación y las negociaciones que se deben dar. Finalmente, la descripción de la relación con las instituciones que tienen pertinencia dentro de este campo. De estas se destaca la interacción con Artesanías de Colombia S.A., debido a la importancia que esta tiene como ente rector en el sector de las artesanías.

### 3.2.1 *Artesanos*

De ante mano, la descripción de estas relaciones propone una mirada que se enfoca en la manera en que el valor de la autonomía y lo colectivo dentro de la artesanía supone una serie de juicios cuyos significados implícitos están determinados por motivaciones humanas, atribuciones específicas de acuerdo con las transacciones e interacciones que se dan de fondo (Appadurai, 1991). Es decir, el valor de la artesanía no es sólo la transformación de un material en un objeto estéticamente agradable, sino, como he intentado demostrar, son las negociaciones de significados que se realizan entre distintos actores competentes para dotar al objeto de ciertos valores dentro del círculo productivo y comercial. Estas negociaciones incluyen una manera particular de producir la autenticidad de un objeto, entendiendo que esta supone:

“una forma de discriminación cultural proyectada en objetos; empero, no es inherente a las cosas, sino que se deriva de nuestro interés en ellas. Al rastrearlo los individuos usan mercancías para expresarse a sí mismos, y establecer puntos de seguridad y orden dentro de la amorfa sociedad moderna” (Spooner, 1991, p.280)

La proyección de nosotros mismos a través de los objetos es también una forma de negociación de lo que es auténtico dentro de un campo o no. Esta idea es de vital importancia en la parte final del proceso de producción de la lana virgen. Por las características que tiene la lana, la presentación final debe garantizar ante el comprador una prenda que evite desteñirse, encogerse, deshilarse. La garantía de estos elementos posiciona las prendas en un estatus de autenticidad porque lo que verá el comprador, difícilmente cambiará en el tiempo si se tienen los cuidados básicos de lavado y planchado. Pongamos por caso, una experiencia del proyecto **lanaclara**.

Un día “bajábamos” al centro de El Espino con Clara y pasamos por la casa de Mila. Ella estaba como es costumbre en la parte frontal de su casa tejiendo. Nos mostró que estaba haciendo una ruana para un encargo de una señora en Bogotá. Era una ruana blanca con cuello tortuga tejida en dos agujas. Me pareció un diseño muy innovador. Normalmente, las ruanas no poseen cuello tortuga por lo que le dije a Mila lo bonito que estaba. Clara, le comentó también lo bonito que le había quedado y le preguntó cuándo tenía que enviarla a Bogotá. Mila contestó que lo más rápido que pudiera, esa misma tarde si era posible. Clara le propuso que pasara por el taller más tarde, para que ella le ayudara a lavar y planchar con el fin de que “presentara algo auténtico”. A esto agregó que recordara que al presentar la prenda, era como una tarjeta de presentación de sí

misma: “acuérdesse Mila que eso es como si la vieran a usted”. Mila le dijo que bueno, que ella pasaba más tarde y hacían “mano cambiada” (Diario de campo, 10 de enero de 2017). “Zapatero a sus zapatos”, tal y como dice el dicho popular, cada quien a la experticia que tenga. Ese día Clara se encargó de suavizar a través del lavado la prenda, la vaporizó para una mejor presentación y le remató todos los nudos, escondiéndolos con una aguja de crochet. A cambio de esto, Mila le ayudó a devanar unas madejas.

El comentario realizado por Clara con respecto a la proyección de uno mismo dentro de un objeto nos habla sobre el sistema de relaciones que establece a la autenticidad como un elemento relevante dentro de la artesanía. La correspondencia entre quien produce un objeto y los datos materiales que permitan identificar a este ser –o colectivo, en algunos casos –dependerán de exaltar ciertas características distintivas. En este caso en particular, las características giraron en torno a presentar una prenda pulcra y que a futuro garantizara calidad. La relación antropomorfa que puedan tener estas características con Mila como persona, no dependen directamente del producto que ella tenía, sino, del posicionamiento que este pudiera llegar a tener en un mercado a futuro. Es decir, remitiéndonos al capítulo anterior, el valor agregado –la autenticidad –es presentado en el mercado de las artesanías como una característica que toma forma en el futuro al garantizar calidad y perdurabilidad en el tiempo.

Por otra parte, la relación que se estableció entre Mila y Clara es uno de los ejemplos de la forma en que interactúan las personas dentro del proyecto artesanal. Cada una posee distintas habilidades dentro del proceso de producción de una prenda, no obstante, la interlocución de los saberes-haceres permiten que cada uno reconozca estas habilidades. Cuando se está en el taller de trabajo, nadie está con las manos vacías, cada quien interactúa en base a lo que puede hacer. Todos tenemos una habilidad que permite el funcionamiento del ciclo de transformación. Estas habilidades no sólo son las que conciernen a la lana misma, muchas veces se desempeñan en otros ámbitos como preparar tazas de café a quienes estén.

Alrededor de estas prácticas se negocian valores internos y externos. Para este caso en particular, la autenticidad corresponde a unos criterios subjetivos que funcionan como un mecanismo social de posicionamiento. Es decir, la autenticidad es vista como un criterio que define cada sujeto para dotar a un objeto de datos materiales que lo posicionarán a futuro esta característica. De ahí que no sea el producto mismo el que tiene esta cualidad sino la relación entre el artesano y el

producto lo que le dará esta característica. Para Mila esta fue una conceptualización de la legitimidad que puede tener un producto en un espacio comercial. El valor agregado aquí solo tuvo un posicionamiento distintivo en el tiempo después cuando a Mila la volvieron a contactar para que realizara más ruanas por que habían tenido éxito comercial.

### 3.2.2 Diseñadores

Las historias de las capacitaciones que ha recibido el proyecto por parte de diseñadores son múltiples. Algunas resaltan la importancia de la interlocución con otras personas para el mejoramiento, otras, las dificultades de comunicación sin el previo conocimiento de un material. Los tránsitos y negociaciones que se hacen con estos sujetos, reconocidos como portadores de un “saber experto”, tienden a entrar en conflicto debido a que responden a una interlocución que posiciona a los artesanos en un nivel desigual que no facilita el diálogo. Clara, quien desempeña dentro del proceso de transformación el rol que más se puede asemejar al de diseñadora, aprendió este oficio por pasión, como ella misma expresa. Su madre quien era modista de profesión fue quien le enseñó la mayoría de cosas que aplica hoy en día en la confección de las prendas. A través de los moldes que venían en la revista *Burda*, Clara aprendió a patronar algunos diseños.

Su aprendizaje ha sido empírico, sobre todo responde a una exploración amplia del material. A Clara es normal encontrarla una madrugada entre dos y tres de la mañana con un paño extendido sobre la mesa del comedor. Encima de este paño seguramente habrá una servilleta con el modelo que quiera realizar, unas tijeras de papel, otras de tela, reglas y un metro. El “don” de la confección es para Clara una mezcla de creatividad y de innovación con el paño que se tenga, pues, depende de las características que este posea que se proyectará la prenda. Si es un paño largo, seguramente lo aprovechará para realizar una prenda redonda pues son las que más tela “consumen” al ser prendas que evitan las costuras; por el contrario, si es un paño corto se aprovecha para piezas pequeñas. Los retazos de los paños en su mayoría son fuente de cuellos u oleros. Aquí nada se pierde. Para los diseñadores, en su mayoría estudiantes que han visitado el proyecto artesanal, la comprensión de cómo se planifica una prenda sorprende con lo que aprenden en el sistema de educación formal. Ellos, como su misma profesión lo supone, diseñan, anticipan el modelo en que algo (objeto, situación) se realizará.

“Lo que ha hecho diferente el trabajo mío es que he tenido como la habilidad de a partir del molde, de un molde básico, manejar diferentes diseños. Ósea, que es lo que me decían los estudiantes diseñadores que han venido a mirar: ¿usted cómo hace? Ellos no pueden entender cómo yo a partir de un molde que tenga pueda hacer otra cosa completamente diferente. Ellos no tienen esa formación. Se extrañan mucho de que uno lo pueda hacer tan fácilmente. Pero yo pienso que ahí es donde está la parte de la intuición y la creatividad. De alguna forma... cómo es que se llama eso... cuál es el termino... ¡ay se me olvido!... bueno, ahora que me acuerde le digo... El don, diría yo” (C. Cristancho, comunicación personal, 15 de marzo de 2017)

La consolidación del pensamiento científico que ha privilegiado el razonamiento lógico por encima de la intuición, los sentimientos y las emociones, hace que la relación que establecen los diseñadores con los artesanos priorice procedimientos lineales del diseño. Comprender procedimientos como los que realiza Clara son impensables para muchos de estos actores; sin embargo, el poco número de quienes más allá de cuestionar se disponen a desaprender estos modos construyen un diálogo que ha permitido el crecimiento de algunos aspectos dentro del proyecto. Las inmersiones que han hecho diseñadores hasta el territorio para comprender la producción de las piezas, ha sido significativa debido a que permite que en base a la observación de la transformación de la materia prima se puedan dar consejos prácticos y aterrizados sobre acciones de mejora. Esta observación, que incluye una interacción con los espacios, las herramientas, las corporalidades y la conciencia material de los artesanos resulta eventualmente en promover cadenas de acciones que tengan aplicaciones específicas aportando al crecimiento del proyecto.

No obstante, la inmersión consiente de diseñadores dentro del proceso se puede considerar como una serie de casos excepcionales. La lógica de sus acciones responde a una interlocución evaluativa e impositiva en la que prima la aplicación de normativas. Ejemplo de esto ha sido el proceso de “Evaluación y Certificación de Competencias Laborales” que imparte el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA). Este es un proceso que se encarga de recoger evidencias materiales y prácticas bajo las cuales se evalúa el conocimiento, desempeño y productos de un artesano para certificar su competencia o no en un campo de acción.

Dentro del proyecto de **lanaclara**, la única persona que posee la certificación por parte del equipo del SENA es Clara Inés. Cuando indagué las razones por las cuales las demás integrantes no

poseían esta calificación la mayoría de ellas expresaron que no tenían “evidencia” de todo lo que se les exigía para el proceso. Para el proceso se evalúa que tengan competencias básicas en el manejo de distintos tipos de herramientas: aguja de crochet, dos agujas, remates simples en aguja capotera, manejo de huso y de rueca, puntadas básicas en telar. Muchas de las personas del proyecto conocen el manejo de estas herramientas o se especializan en alguno de los oficios, lo cual no implica que dejen de ser o no maestras en lo que les compete.

Carmenza me comentaba a la vez que realizaba la acción, la manera en que ella urdía en el telar. Para ella la urdimbre comienza de derecha a izquierda, siendo la derecha el lado predominante al estar la lanzadera ubicada en este costado. Para otras personas, incluyendo a Clara, el sentido de la urdimbre empieza de izquierda a derecha debido a que existe una mayor facilidad de adentrarse en el telar para no incomodarse con las agujas ni con el palo de soporte. Es decir, si se toma desde el sentido de izquierda a derecha se irá completando la urdimbre en el sentido del lado predominante, por el contrario, si se hace del lado derecho al izquierdo, la tarea se ve entorpecida al tenerse que ubicar de frente al telar y tener que chocar con el primer palo de soporte. Para Carmenza no existe tal “facilidad” debido a que ella al urdir necesita vislumbrar el telar de manera completa y no darle la espalda al procedimiento. Esto le facilita separar las agujas y realizar el conteo de los hilos que va a urdir.

Esto cobró relevancia cuando me explicó que por este cambio dentro del procedimiento había tenido alguna vez una dificultad con un diseñador porque no comprendía al explicarle las razones por las cuales ella urdía de esta manera. Tal y como exploramos en el segundo capítulo, la *conciencia material* de cada artesano para realizar un mismo procedimiento responde a distintas formas de aprendizaje y sensibilidades con herramientas y materiales. Para una persona que no posee una interacción previa ni con la materialidad, ni con sus herramientas de transformación, o que de antemano no está dispuesta a la interlocución con quien le explica su aprendizaje, un procedimiento como la manera de urdir puede llegar a ser inteligible al sistema o norma que se esté evaluando debido a que no es un tipo de “evidencia” que sustente el procedimiento.





**Figura 11:** Carmenza explicando la forma en la que realiza la urdimbre  
(Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, marzo de 2017)

La propuesta para aquellos que quieren entablar un lazo creativo, en este y otros espacios, es que el diseño debe ser entendido como una “creación emergente” en la cual tanto diseñador como artesano establezcan elementos para la toma de decisiones que permitan adaptarse a situaciones, momentos de aprendizaje y habilidades particulares, distanciándose de las formulas universales y neutralmente aplicables. En este sentido, “el diseño es ontológico porque cada objeto, herramienta, servicio o, incluso, narrativa en los que están involucrados, crea formas particulares de ser, saber y hacer” (Escobar, 2016, p.12). La comprensión de estas maneras no debe estar basada en la aplicabilidad de normativas que ponen de antemano una manera heterogénea de realizar un proceso. Al contrario, deben basarse en herramientas que permitan ampliar las capacidades de ser, saber y hacer basadas en la experimentación. Sin embargo, esto implica que el relacionamiento entre los sujetos evaluadores y quien se evalúa no responda al análisis de acciones y repercusiones preestablecidas, sino un análisis –en este caso un diseño –en que la colaboración, participación, pluralidad sean principios rectores para la interlocución y el consenso de la heterogeneidad en las prácticas artesanales.

### 3.2.3 Artesanías de Colombia S.A.

La interacción con las instituciones no difiere mucho de la que se establece con los diseñadores. Esto se debe a que muchos de los integrantes que conforman estos establecimientos son diseñadores de profesión, o tienen afinidad con esta rama del conocimiento. Algunos por el contrario son administradores públicos, personas que se encargan de distribuir presupuestos y cumplir metas acordes a planes de gestión administrativa. De ahí que las representaciones que se hace sobre lo que es o no es artesanía se pueden analizar desde tres ángulos: el primero, gira en torno a la aplicación de las propuestas políticas y culturales que proponen las leyes vigentes dentro del sector; una segunda representación se basa en las potencialidades que pueda tener un objeto artesanal para ser competitivo dentro de los círculos nacionales e internacionales de la artesanía; y finalmente, las propuestas que ayuden a reforzar la idea de “Colombia Artesanal”<sup>22</sup>. Es decir, la exaltación de expresiones culturales por medio de mecanismos (denominación de origen, marca colectiva, certificaciones) que permiten la mercantilización global y el posicionamiento de Colombia como país artesanal. Estos mecanismos de representación no son excluyentes entre sí, por el contrario, se refuerzan al ser estrategias complementarias bajo las cuales los actores culturales aplican las normativas y refuerzan la pertinencia de Artesanías de Colombia como institución regente del sector.

Las políticas culturales encaminadas al *fomento* y *fortalecimiento* del sector artesanal en Colombia han estado a cargo de Artesanías de Colombia desde 1964, posteriormente vinculado al Ministerio de Desarrollo Económico en 1968, el cual en la actualidad se transformó en el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. La creación de esta institución en los años sesenta fue parte de las políticas neoliberales que proponía la Alianza para el Progreso, impulsada en el sector artesanal a través de los Cuerpos de Paz. Esta agencia creada en la gestión de John F. Kennedy convocó a distintos estadounidenses con el fin de ayudar a la cualificación de obra y ayuda técnica en el extranjero. La tensión de su presencia es detallada en el libro *Autonomía*

---

<sup>22</sup> El eslogan de “Colombia Artesanal” ha sido utilizado por Artesanías de Colombia S.A. para posicionar la imagen del país como referente de artesanal. Bajo insignias como “país hecho a mano”, la institución se ha encargado de escoger elementos, materiales y prácticas distintivas para consolidar un repertorio de “mercancías con identidad”. En su tesis de maestría, Ramírez (2011) señala como estas mercancías nos hablan de un neonativismo corporativo en el cual por medio de compañías y eventos como el Concurso Nacional de Belleza, Bancolombia, Salvarte, Avianca, entre otras, esta institución ha construido una reivindicación “tropicalizada” y “regionalizada” de la identidad colombiana. Esto ha hecho que se construya una identidad artesanal en la cual exista una correspondencia de grupo humano, espacio físico y producto específico; por ende, que existan unas características fijas que permitan en cualquier punto de la historia identificar –románticamente– esta correspondencia.

*Artesanal. Creaciones y resistencias del pueblo Kamsá* (2015), en el cual Gloria Stella Barrera describe la presencia de los Cuerpos de Paz en el Valle del Sibundoy, Nariño. La agencia desplegó su ayuda a través de asesorías de producción, creación de cooperativas, talleres creativos y exportación de los productos a Estados Unidos. No obstante, su poco entendimiento del universo cosmológico y cultural que expresaban los indígenas kamsá en los objetos artesanales y la transposición de elementos “agringados” como las imágenes de muñecos de Disney en las artesanías, contribuyó a una resistencia cultural para rechazar su presencia, hasta su expulsión de los territorios. Esto sucedió en la mayoría de los territorios donde los Cuerpos de Paz hicieron presencia, lo que produjo que en 1981 se retiraran por completo del territorio colombiano al generar polémica en su articulación en la educación y la agricultura.

Con el gobierno de Belisario Betancur, se apostó por la profesionalización de los artesanos, jerarquizando a los mismos entre: aprendices, oficiales y maestros. Las habilidades para esta clasificación estarían de ahora en adelante evaluadas a través de Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), como lo especifica la Ley del Artesano o la Ley 36 de 1984. La vinculación al Ministerio de Comercio y Turismo, hace parte del impulso y gestión del Estado por el fortalecimiento de las exportaciones y el incremento del turismo como fuente de ingreso económico para el país. En esta línea, uno de los propósitos de Artesanías de Colombia ha sido la descentralización de la institución para dar un mayor cubrimiento en los distintos departamentos del país. Los Laboratorios de Artesanías han sido creados para cumplir esta función, además de articular acciones, actores y recursos locales. De esta manera, un grupo de Artesanías de Colombia monitorea la actividad artesanal del departamento desde su capital y asignan proyectos de capacitación, acompañamiento y otras estrategias de la empresa para garantizar la participación de los artesanos y promover el crecimiento económico, la productividad y la visibilidad de las artesanías en lo local, regional, nacional e internacional (Ramírez, octubre de 2012).

Una de las estrategias adoptadas por Artesanías de Colombia ha sido la evaluación por departamentos de los productos para reconocerlos como marca registrada. Este registro está en el marco de un proyecto de “implementación de los derechos de propiedad intelectual de las artesanías emblemáticas de Colombia”, en el cual se presentan solicitudes ante la Superintendencia de Industria y Comercio para que esta entidad avale la comerciabilidad del

producto. El fin de este proceso es proporcionarles a los artesanos un elemento distintivo de competitividad en el mercado, debido a que esta marca permitirá: 1) diferenciar el producto, 2) garantizar la calidad a los consumidores, 3) generar mayores ingresos, 4) impedir que terceros comercialicen sus productos, 5) ser más valiosa como bien. Bajo el lema: “protegiendo nuestra identidad”, Artesanías de Colombia promueve asesorías en el tema, facilita la inscripción y da un precio especial a los artesanos que hagan el trámite a través de la entidad<sup>23</sup>.

La publicidad que hace Artesanías de Colombia de este proceso y los beneficios que tendrá para los artesanos es ardua. Está acompañada además de otras estrategias para dar mayor estatus a la artesanía: denominación de origen, según la cual se garantiza y rectifica la tradición y calidad del lugar donde se produce el objeto según las costumbres de sus habitantes, y el sello de calidad, el cual aporta valor al rectificar el procedimiento artesanal del mismo.

Dentro del análisis aquí ofrecido, las características de estos procedimientos nos ayudan a ver como se da la inserción de los artesanos dentro de los sistemas de homogeneidad que proponen estos procesos. Lana**clara**, participó en la evaluación de la marca registrada, un proceso que demoró debido a las múltiples evaluaciones que recibió hasta recibir la aprobación. Según Clara, la suerte estuvo de su lado porque el último evaluador le gustaba la lana, o si no, no hubiera pasado la evaluación. Sin embargo, si nos adentramos a ver las minucias de la historia de Artesanías de Colombia, se puede ver la invisibilización de la voz de los artesanos dentro de los procesos que los van a beneficiar.

Estos procedimientos –marca registrada, sello de calidad o denominación de origen –parecen ser más estrategias de inserción dentro del comercio mundial, que un real fomento y fortalecimiento de los procesos de base de los artesanos. La unicidad y autenticidad que entran en juego aquí hacen parte de las lógicas según las cuales se pueden homogeneizar –desde sus diferencias – productos y servicios para el consumo cultural y la imagen de nación que se quiere proyectar en el exterior (Montenegro, junio de 2017).

---

<sup>23</sup> Esta información fue consultada en la página oficial de Artesanías de Colombia, S.A, y de la Superintendencia de Industria y Comercio. (Consultada por última vez el 2 de julio de 2017, en: <http://www.sic.gov.co/marcas> y <http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Contenido/ListaTag.jsf?tag=%20Superintendencia%20de%20Industria%20y%20Comercio>)

### 3.2.4 ¿Y dónde quedan los artesanos?

Una visión de la red de relaciones que han tejido estos actores dentro del sector de la artesanía implicó desglosar brevemente los detalles y las generalidades de lo que ocurre ahí. Por un lado, están los esfuerzos de los artesanos para que las mercancías que realizan adquieran un significado y posicionamiento relevante dentro del sistema con el motivo de que sean consideradas como artesanías. Por otro lado, los sistemas, instituciones y agentes que funcionan bajo normativas y los sistemas globales de conmensurabilidad de las expresiones culturales como bienes.

Las interacciones internas y externas aquí descritas se centraron en el rol que tienen cada uno y las consecuencias de estos actos; estas consecuencias dejan entrever algunos rastros de las jerarquías de valor en las que operan las acciones del sector. Es decir, una institución como Artesanías de Colombia S.A. posee un posicionamiento regente en el campo a través de la promulgación de estrategias para el fomento y fortalecimiento. Sin embargo, esta jerarquía debe ser cuestionada para ver las formas en que históricamente se ha posicionado al artífice principal del oficio: el artesano.

La autonomía del artesano en su propio campo se desdibuja por la construcción que estos espacios han tenido. No obstante, ante la confluencia de actores definiendo el significado e importancia del valor artesanal, hay que recordar que los artesanos en esta misma cotidianidad recrean nuevas formas de representarse y representar lo que hacen.

“La artesanía es un espacio de lucha por las representaciones, los significados y las interpretaciones. El lenguaje de representación artesanal es una herramienta potente para construir realidades que cambian permanentemente, por lo tanto los artesanos pueden ser una fuerza emergente y disidente del orden cultural predominante que puede desafiar y sacudir el establecimiento oficial del Estado, de los partidos políticos, de las instituciones y de su propio pueblo para transformar las relaciones de poder” (Barrera, 2015, p.213)

De esta manera, la *autonomía artesanal* supone la unión de fuerzas y acciones por la toma de decisiones desde los artesanos con respecto a “la creación, aspectos simbólicos, uso de recursos, organización de la producción, circulación y uso artesanal” (Barrera, 2015, p.112). El rol que tienen los artesanos dentro de este proceso es decisivo para la transformación o continuidad de

las relaciones. Sin embargo, el ímpetu de concebir una nueva relación que desglose la capacidad política que poseen los artesanos es necesario en cuanto serán estas acciones las que transformen la visión de valor sobre lo artesanal en los espacios micro y macro sociales. Lo que procede es, entonces, un acercamiento a lo cotidiano, a ejercicios comunes, que apuestan por la autonomía artesanal. Resaltando también las dificultades inherentes de imaginar un proceso autónomo y colectivo dentro de un sistema en el cual estos valores no toman importancia alguna.

### **3.3 Las posibilidades del común**

Parte de la aproximación etnográfica realizada para este trabajo de grado fue mi participación en un taller de fieltro en Topagá, Boyacá. Llegue ahí sin saber mucho sobre el fieltro, únicamente con la convicción de que si aprendía esto podría aportar una técnica distinta a las utilizadas en **lanaclara**. En mi imaginación el fieltro era una técnica que permitía realizar paños únicamente, es decir, una pieza plana que después podría servir para confeccionar alguna prenda, servir como tela para la imaginación. No obstante, mayor fue mi sorpresa cuando Andrea –una bailarina y artista colombiana radicada en Chile, quien dictaba el taller –nos mostró como un grupo de mongoles fieltaban un paño de unos tres metros para la construcción de su casa (yurta). Las posibilidades del fieltro son infinitas, como en general, son las posibilidades de la lana.

En ese taller participaron en su mayoría personas de la Asociación de Mujeres Artesanas de Topagá, algunas instructoras del SENA –quienes ahora se dedican a la artesanía –una estudiante de artes plásticas de la Universidad Nacional y un artista plástico de la misma universidad, quien coordinó el taller. En la semana que estuvimos aprendiendo esta técnica, nos dedicamos en su mayoría a hacer paños: los primeros con un sólo color, después mezclando colores para hacer figuras; cuando ya manejábamos la técnica estampamos un paño con flores y hojas, y, para perfeccionarla aún más realizamos figuras en tres dimensiones y una “alfombra comunitaria”.

Andrea un día en el bus que nos llevaba de Sogamoso a Topagá, observando el profundo verde que está a la altura de la intersección de San Judas, desvío para Monguít, me dijo: “hablando antropológicamente, yo creo que esto [el tejido] está en el inconsciente colectivo de todos los pueblos”. En ese momento, me llamó la atención que se refiriera al tejido como una práctica social que está en la psique y que no responde a la razón, sino a su perdurabilidad en el tiempo y

el espacio. Estas palabras quedaron retumbando en mi cabeza, describían y concordaban de alguna manera con la pregunta inicial que me había planteado para mi proyecto de grado.

Los comunes –categoría principal de mi pregunta inicial –han sido retomados dentro de distintas disciplinas de corte social como paradigma de estudio debido a que permite el análisis de la tensión generada por la existencia de mecanismos (económicos) que privilegian “el cercamiento de la gobernanza autónoma, la gestión de los recursos y las prácticas del buen vivir” (Bollier, 2016a, p.24). Uno de los aspectos que ha permitido este cercamiento son las herramientas del sistema bajo las cuales se erradican la “cultura de los comunes” y los recuerdos que mantenemos de ellos, debido a que los comunes no son una forma nueva de relacionamiento social sino que datan de distintos momentos en la historia. De ahí que, las formas que adquiere el sistema económico desvanezcan los saberes populares y tradicionales que forman los comunes dejándolos en costumbres de vieja usanza. La frase que dijo Andrea representa de alguna manera como el tejido ha estado eclipsado y adormecido por las estrategias que privilegian el razonamiento individual; sin embargo, en esta misma frase está contenido la necesidad de despertar este conocimiento como forma de relacionamiento y de aprendizaje vivencial.

Bajo la premisa de retomar estas maneras de relacionamiento, dentro del taller a través de la fieltada de la alfombra surgieron, a mi manera de ver, procesos de (re)producción y consenso en base a un objetivo común. Antes de narrar la anécdota, es pertinente recordar que los comunes (commons) son “ sistemas sociales cuyos elementos son el bien común, una comunidad de comuneros, y las interacciones en curso, las fases de la toma de decisiones y el proceso de trabajo comunal que juntos se llaman hacer pro-común (commoning)” (De Angelis, 2017, p. 11)

<sup>24</sup>En este sentido, las relaciones internas y externas que se formaron al hacer la alfombra hicieron que las personas que interactuaron dentro de proceso, sin importar el beneficio directo que tuvieran de la acción, se unieran para un propósito común.

El día que nos dedicamos a hacer la alfombra, empezamos por grupos a pensar dos cosas: cómo queríamos hacerla y quién se quedaría con ella después de que terminara el taller. En el grupo en que yo estaba –conformado en su mayoría por personas externas a la Asociación de Mujeres

---

<sup>24</sup> Texto original: “social systems whose elements are commonwealth, a community of commoners, and the ongoing interactions, phases of decision making and communal labour process that together are called commoning” (De Angelis, 2017, p.11).

Artesanas –decidimos que haríamos la alfombra en forma circular, simbolizando la unión de todos los que ahí nos encontrábamos, además la haríamos con los colores de Topagá. Es decir, tintes en la lana que salen de pigmentos naturales recogidos en Topagá y sus alrededores, que si se miran con detalle se parecen a los paisajes que tiene esta tierra boyacense. Cuando pensamos en quién se lo quedaría, coincidimos en que lo dejaríamos a las personas que estos días nos habían acogido. A las mujeres que nos abrieron las puertas de sus casas para llenarlas de jabón y agua –elementos principales para hacer fieltro–. Sin embargo, más allá del agradecimiento hacia estas personas, lo que quisiera resaltar de este suceso está en los consensos bajo los cuales operó el hacer de la alfombra. Cuando expusimos al grupo que nuestra alfombra se quedaría en Topagá para las personas que nos habían recibido, muchas de las mujeres y sus hijos, quienes estaban en la casa de la Asociación, se ofrecieron a ayudarnos. La vinculación que encontraron con el objetivo de esa tarde, hizo que estuviéramos alrededor de quince personas realizando una alfombra de no más de un metro de diámetro. Era poco espacio para que todos participáramos a la vez. De esta manera acordamos, conforme a lo que habíamos aprendido, que primero fielturarían los más pequeños al ser quienes menos fuerza iban a realizar, seguido de los adultos de contextura más delgada y finalmente, los adultos con contextura más ancha. Este consenso estuvo basado en la experimentación que se da con el fieltro en la cual al principio se deben realizar movimientos suaves para que las fibras se vayan acomodando, y conforme se va amasando, se aumenta la presión y fuerza de los movimientos. Incluso los movimientos finales para que los elementos garanticen el fieltrado de todas las fibras consisten en tirar el elemento desde una altura considerable para que cuando choque se produzca fricción y acoplamiento de todas las fibras.

De esta manera, la forma en que se realizaban los movimientos también tomo relevancia en el proceso. Concluimos que no era lo mismo realizar pisadas simples a saltar, cada movimiento suponía una fuerza disímil. Los niños fueron quienes plantearon que primero comenzáramos a trabajar con la palma de las manos y después, prosiguiéramos a pararnos en la alfombra descalzos. La experimentación con el material hizo que empezaran a recrear juegos de ritmo, lo que supuso que al pararse en la alfombra los conllevara a danzar. Como si fuera algo impreso en el cuerpo pero que tiene sentido únicamente cuando entra en contacto con la materialidad, grandes y chicos nos unimos a danzar para fielturar la alfombra. En un ritmo acompasado, los movimientos de los pies de todos se unieron –un poco apretados –para cubrir la superficie del



espacio y lograr movimientos que unieran las fibras, fieltrándolas. A través de los pasos que se iban dando, conforme al aumento que iba sufriendo el ritmo, la alfombra fue tomando forma y consistencia.



**Figura 12:** Alfombra comunitaria en Topagá, Boyacá.  
Fotografía tomada por: María Alejandra Rodríguez, febrero de 2017.

La acción que se realizó fue una práctica de los comunes más como verbo que como sustantivo: commoning o “hacer pro-común” (Bollier, 2016a); como acto creativo, imaginativo y político el commoning supone negociaciones en los actores para la búsqueda de un objetivo común (De Angelis, 2014, Bollier, 2016b). Dentro del mismo acto creativo de pensar e imaginar la alfombra y su destino, se negociaron decisiones que correspondieron a lo más simple como los colores, pero a algunas más complejas, como el destino, que modificaron las relaciones de interacción dentro del hacer. Los consensos y las propuestas dadas a través de la experimentación formularon una negociación para dar forma a una práctica social basada en la comunalidad. La propuesta de las demás compañeras de realizar alfombras con formas y propósitos diferentes, no permitió que las personas de la Asociación se encontraran vinculadas al objetivo de aprendizaje.

Por el contrario, la finalidad de la alfombra realizada permitió la conformación de una comunidad que gestionó consensos sociales para el beneficio común.

La reproducción de los comunes propone como principio básico la producción de una *danza de valores* que hacen frente a la forma de trabajo abstracto, sustancia del valor capitalista. Es una danza, porque “en su diversidad los comuneros que buscan consenso (...) negocian entre sí diferentes modelos de cooperación social en diferentes contextos y condiciones que enfrentan” (De Angelis, 2017, p.23)<sup>25</sup>. Las negociaciones devienen de decisiones colectivas que implican una praxis determinada por la operatividad de las acciones que se pretende realizar. No obstante, como cualquier negociación requiere de un espacio en que las partes estén dispuestas a tener un dominio común sobre el cual participar y consolidar un acuerdo. En el campo de la artesanía, correspondiente a un dominio común sobre el conocimiento en primera instancia, la negociación y el consenso tienen tanto repercusiones en el hacer como en el saber. El principio de este dominio se configura en la relación entre un recurso, que no tiene que ser necesariamente material o tangible, una comunidad que esté interesada en su gestión y el conjunto de protocolos sociales que se den para promulgar un compromiso tanto con el recurso como con la comunidad. Dentro de la construcción de la alfombra, danzamos no sólo como acción de interacción con la materialidad sino como acción de la comunalidad. Siguiendo las ideas de De Angelis (2017) esta danza de valores promueve la especificación de consensos que permitan la diversidad, la participación y el compromiso. Promulgar acciones, ritmos y pericias de grandes y pequeños en la realización de la alfombra fue de alguna manera resaltar como dentro de la cotidianidad “Lo comunal funciona porque las personas llegan a conocer y a experimentar las condiciones singulares de la gestión de un recurso” (Bollier, 2016a, p.151)

### **3.4 Los retos del común**

En la historia previa a la construcción de lana**clara**, como proyecto artesanal, Clara Cristancho participó en la consolidación de la Asociación de Mujeres de El Espino (ASMUDES). Este espacio se formó con la intención de que se unieran las mujeres del municipio en torno a la fabricación de elementos en lana virgen, debido a la falta de oportunidades laborales que afrontaban. Empezaron a tener apoyo de la Gobernación de Boyacá, quien las capacitaba. Los

---

<sup>25</sup> Texto original: “in their diversity commoners seeking consensus (...) negotiate among themselves different models of social cooperation in different context and conditions they face” (De Angelis, 2017, p.23).

roces que tuvo Clara con algunas de las personas, formados por el desprecio que manifestaban ante la elaboración de hilos más delgados –hoy distintivo de lana**clara** –hizo que Clara tomara una actitud de apropiación del trabajo que estaba intentando realizar.

“Y casualmente, como era una asociación, llegaron los de la gobernación a Guacamayas y entonces, pasaron unos avisos de que llegaba *Diseñando Boyacá*, que iban a dictar unos talleres. Mijita, y a mí me empieza como a sonar integro todo y me voy para Guacamayas a decirles que yo estaba haciendo unas cosas... Y de hecho era yo, pero yo debía decir lo estamos haciendo en la asociación. Pero me costaba mucho decir lo estamos haciendo porque era yo la que lo hacía. Era yo la que me emocionaba con eso que estaba descubriendo. Muy a menudo se me salía el que yo hago y todo el mundo me protestaba. Con justa razón. (...). Pero era eso, cuando yo empiezo a hacer cosas y me doy cuenta que puedo confeccionar en eso [hilos delgados]. Pues, María Alejandra para mí fue una emoción grandísima, pero para el resto no mucho ¿sí? entonces, empiezan los choques ahí por esas razones. Entonces, ósea, yo empezaba a ver que molestaba todo lo que yo hacía porque yo me emocionaba con todo lo que estaba descubriendo ¿sí?” (C. Cristancho, comunicación personal, 15 de marzo de 2017)

La posición y configuración de los lazos con las demás de las personas, por el contrario, a lo que supondría una asociación, se desasociaron y terminaron con la forma organizativa social que tenía. La falta de consensos frente a la exploración de las habilidades creativas en torno a la construcción del conocimiento, lograron que se acabara la asociación. Después de pasados los años, Clara reconoce que tenían toda la razón de enfurecerse por la apropiación que ella estaba haciendo del trabajo; sin embargo, también reconoce que las relaciones que priman en lana**clara** difieren de las de la asociación debido a que existe tal compromiso por la innovación y el aprendizaje de actos creativos e imaginativos que no existe una competencia, sino una experimentación que sucede a la par. Como proponía en el apartado anterior la promulgación de objetivos comunes antepone el consenso por prácticas sociales que cohesionen el manejo comunal de un recurso. Este consenso no ocurre de un momento a otro, parte del interés por fortalecer las costumbres que existen como códigos culturales (Bollier, 2016a). En este caso en particular, posicionar el proyecto lana**clara** como un espacio distinto a ASMUDES implicó el reconocimiento de las disputas, la propuesta de una horizontalidad en el conocimiento y el involucramiento para la construcción del saber. Como en el mismo acto de danzar, cada una de las personas se encarga de accionar sus capacidades para compactarse y lograr armonía.

No obstante, al estar ubicados en un sistema social, cultural y económico que no reconoce la comunalidad como principio rector de la sociedad, promover acciones en la cotidianidad que se basen en esto es un reto para quienes lo practican. Dentro del sistema mercantil que se mueven las artesanías rescatar el valor que tienen con objetos es complicado debido a que los sistemas se basan en la competitividad. Los eventos de comercialización se construyen como “el lugar” en el cual las artesanías se dan a conocer ampliamente a sus compradores, naciendo como espacio económico, social y cultural. Estos espacios constituyen el escenario donde lo global se une con lo local para la interacción (Rotman, 2001). Las relaciones que se establecen –o como veremos que no se logran establecer –hacen parte de las negociaciones de significado y posicionamiento que se le da a las artesanías como bienes.

En mi estancia en campo, presencié dos ocasiones en las cuales para negar la participación de **lanaclara** en espacios de comercialización le dieron como excusa a Clara que “no es *justo* con los demás artesanos” que los productos se exhibieran. Una de estas ocasiones fue un apoyo que estaba realizando la Gobernación de Boyacá para que artesanos del departamento exhibieran en el mercado de pulgas de Usaquén. Este mercado bautizado San Pelayo, por ser este el patrono de los anticuarios, se ubica entre las calles ciento diecisiete y ciento diecinueve con sexta. “La historia de este Mercado de las pulgas, viene de la historia del de la tercera... la tercera con diecinueve, en el centro” (L.F. Henao, comunicación personal, marzo de 2017), muchos de los artesanos que se encuentran hoy en este Mercado vienen del centro, donde han existido problemas que los han obligado a trasladarse. Ante esto, la Alcaldía de Bogotá buscó reubicarlos y con la ayuda de la Alcaldía local de Usaquén, se les otorgó hace más de veinte años la plaza de la localidad. No obstante, por ubicarse dentro del espacio público, fueron tutelados por habitantes de la zona y buscaron un espacio que pudieran utilizar para la venta de sus reliquias. Sin embargo, en contraste con los objetos que se venden en un mercado de pulgas como el del centro de la ciudad, el mercado de San Pelayo cuenta con objetos en mayoría de jóvenes diseñadores. Como me expresó una diseñadora que vende joyería: “la mayoría de nuestros artículos tienen una mayor calidad, todos buscan que sean únicos, innovadores y nuevos” (comunicación personal, abril de 2017).

De esta manera, por el sector en que se consolida este mercado, los flujos de comercialización responden a un grupo de personas que buscan un producto con características singulares, que los

posicionará en un mercado distintivo. Este mercado, está de alguna manera relacionado con las reinterpretaciones que están asumiendo los diseñadores para dar valores agregados a las artesanías y posicionarse dentro del mercado de neo-artesanías<sup>26</sup> (Barerra, Quiñones, 2006; Vega, 2012).

Por las características de ubicación que tiene este espacio itinerante las posibilidades de comercio hubieran sido altas para las prendas de vestir. Sin embargo, por la misma trayectoria histórica y consolidación de los lazos entre los artesanos de la zona, la posibilidad de ingreso al espacio es bastante limitada. “Una porción importante de los vínculos sociales que allí se desarrollan tienen lugar exclusivamente entre diseñadores; se trata básicamente de aquellas relaciones de vecindad fundadas en la cercanía física, moldeadas en la confianza mutua y en el intercambio de favores recíprocos” (Rotman, 2001, p.67). De esta manera, el argumento según el cual es o no justo dejar participar al proyecto artesanal no correspondía en ese caso a juzgar la participación de lanaclara en ese espacio sino a respetar las relaciones que priman en este lugar. Bajo la línea argumental de los comunes, esto cobra relevancia al exigir un análisis de las dinámicas que operan para la interacción dentro de los espacios mercantiles. Los comunes coexisten con las reglas del sistema mercantil, no obstante, comprender “el lenguaje de los comunes” (Bollier, 2016b, p. 3) nos ayuda a salir de las lógicas del mercado para instaurar y fortalecer sus mismos campos de accionar.

Al reconocer estos lenguajes, podemos anticipar los retos que las acciones suponen y apuntar hacia el fortalecimiento de las comunidades para la integración en un propósito común. Ejemplo de esto, fue la solidaridad de los “paisanos” boyacenses dentro de la exhibición comercial, que tuvo lugar en el desfile “El alma no tiene color”. Ahí se evidenció la solidaridad por el arraigo identitario al departamento de Boyacá debido a que las ventas y lazos comerciales se dieron principalmente con personas oriundas de Boyacá y con el restaurante “Gran Parrilla Boyacense” porque “paisano apoya a paisano”. Esto significó un fortalecimiento de que la lana como materia prima debe ser exaltada como elemento de procedencia boyacense. Idea que podría corresponder con el imaginario de las personas, según el cual los boyacenses usan como “prenda típica” la ruana. Aquello nos demuestra cómo las tensiones que se pueden generar dentro de los espacios

---

<sup>26</sup> El término neo-artesanía es utilizado para clasificar aquellos objetos construidos por diseñadores principalmente en los cuales se destaca la planeación racional. A través de este proceso se busca exaltar determinados sentidos, significados, formas y funciones del objeto para un mercado determinado.

de producción y comercialización en la cotidianidad del proyecto artesanal corresponden a las dinámicas que se den de manejo entre los polos de la exaltación por la autonomía y la comunidad tensionado a la vez con las dinámicas propias del sistema en el cual se movilice. El reto para la concreción de hacer en común está en los esfuerzos de voluntad para reparar en las particularidades cotidianas que crecen y persisten dentro de grupos específicos por desarrollar prácticas sociales y campos de conocimiento (saberes-haceres) con el fin de gestionar un recurso dado.

### **3.5 Entrelazarnos significa consensuar**

En este capítulo quise elaborar un argumento sobre cómo la interacción entre relaciones externas e internas construye ciertas valoraciones que entran en tensión al moverse dentro del sistema capitalista de la artesanía contemporánea. Resaltando la construcción de autonomía y colectividad buscaba insistir en los siguientes puntos.

Por un lado, quise posicionar los oficios artesanales como procesos formativos que exigen a un grupo particular de personas crear relaciones de reconocimiento de un conocimiento de dominio común. Las metas colectivas que puedan llegar a crear estas personas serán de alguna forma un posicionamiento de sí mismas en un campo de acción complejo. Al describir la forma en que artesanos se relacionan con diseñadores y con instituciones buscaba vislumbrar como ciertas habilidades, valores, modos de aprendizaje se imponen dentro de un sistema que crea estrategias de estandarización y competitividad para demostrar a nivel mundial.

La tensión entre las dinámicas económicas y culturales que establecen las personas e instituciones tienen repercusiones en la cotidianidad de producción y comercialización de las artesanías. De esta manera, la pregunta que sigue abierta dentro de este análisis es cómo la interacción de estos actores se construye y hace que tenga repercusiones en la forma en que priman algunas voces en la consolidación de la artesanía como campo económico y cultural.

Esto quise ponerlo de manifiesto al vislumbrar cómo la búsqueda por un hacer pro-común (commoning) se tensiona en las relaciones que establecen las personas por el manejo del conocimiento (saber-hacer artesanal). No es un horizonte lejano pensar en las apuestas creativas e imaginativas de un proyecto artesanal que apunte a los comunes (commons), no obstante, este debe partir imperativamente de un análisis de las formas en que se construyen los significados de

la artesanía, sus saberes-haceres, dentro de las comunidades. Los consensos a los cuales se llegue serán el camino para trazar una autonomía en la que los artesanos tengan el poder de representarse a sí mismos.

#### 4.

##### **Puntadas finales**

El tejido es el resultado de un proceso en el que se transforma una materia prima para realizar acciones de urdimbre y trama que entrelazan una estructura sólida, un material moldeable. De manera semejante, urdir o tramar palabras que tengan sentido en conjunto entrelaza una estructura de significación que llamamos texto. En ambos casos, nos referimos a un proceso de construcción que tiene algunos elementos identificables –puntadas o argumentos –que en su totalidad forman una estructura –tejido o texto –. En efecto, la palabra *texto* proviene del latín *textus* que significa *tejido*.

Las líneas procedentes serán el esfuerzo por identificar las puntadas finales del proceso que aquí tejí. Al principio de este trabajo de grado, propuse que el tejido en lana virgen era un proceso que nos hilaba por trayectos de colectividad, creación y meditación. Dentro del texto entrelacé algunas de las puntadas en las que se trama la colectividad y la creación, pero este es sin duda, el espacio para dedicarnos a la meditación. Meditar supone como acción poner en consideración un asunto con atención y detenimiento con el fin de comprenderlo y tomar acciones frente al mismo. Al meditar sobre el tejido y sobre este texto, reafirmo que dentro de él no existen unas solas manos; están dentro de este, como urdimbre y trama, las voces de muchas personas que se han dedicado a este oficio para que hoy tanto aprendices como maestros pensemos este campo como un espacio de conocimiento y reflexión.

El propósito general de este texto giró en torno un análisis de la valoración de lo artesanal, específicamente en la construcción de valoraciones de los saberes-haceres artesanales dentro los círculos de producción y comercialización que atraviesa el proyecto artesanal **lanaclara**. Para procurar una respuesta al proceso de consolidación de valor y valores, consideré en primera instancia que desempeñar un oficio artesanal es un proceso formativo que implica desarrollar habilidades para realizar ciertas técnicas que trasformen materialidades a través de herramientas. Asimismo, y aún más importante, involucrarnos dentro de este proceso formativo incluye a un grupo de personas que reconocen la pertenencia al grupo por medio del desempeño de ciertos saberes-haceres que dan un estatus dentro del mismo. De esta manera, como lo advierten Lave y Wenger (1991), dentro de las *comunidades de aprendizaje* –en este caso el proyecto **lanaclara** –



deben existir grados medibles de adquisición de conocimientos por parte de los recién llegados – aprendices –para valorar la participación completa y el dominio del conocimiento o la práctica colectiva.

De este modo, aunque los saberes-haceres artesanales sean procesos creativos que están en construcción, tienen unas bases sobre las cuales dialogan y se complementan acciones técnicas, herramientas, materiales, discursos, sentires y emociones para la realización predominantemente manual de un producto. Estos elementos sirven como dominios del conocimiento y del aprendizaje –corporal y mental –que hacen al ser creador un artesano.

En el proceso de **lanaclara**, estos dominios están establecidos por los ciclos de producción y circulación de las prendas de vestir que se realizan. Los pasos de transformación de la materia prima incluyen distintos conocimientos técnicos, instrumentales, corporales que convierten el producto en un elemento que adquiere significados culturales en cuanto símbolo del proceso material y del conocimiento. Estos pasos también incluyen experimentaciones por parte de los productores, en los cuales, a la vez de aprender una habilidad, están aprendiendo también valores sociales y actitudes dentro de la práctica (Venkatesan, 2010, p.174). En consecuencia, podemos afirmar que el conocimiento artesanal no está “construido a partir de datos adquiridos en posiciones estáticas desde puntos de vista cuidadosamente seleccionados, sino que crece y cambia con los sujetos humanos y el mundo [espacios] por el que viajan [transitan]” (Marchand, 2010, p. S16)

Los dominios comunes que se construyen en la interacción, experimentación y curiosidad dentro de los ciclos de producción y comercialización, configuran una serie de acciones bajo las cuales las personas crean condiciones para que la circulación de los productos ocurra a través de diferentes regímenes de valor en espacio y tiempo (Appadurai, 1991). La serie de ideas que forman estos regímenes de valor están configuradas por las transacciones, atribuciones y motivaciones contenidas en la construcción y recreación de los saberes-haceres. Por consiguiente, como mostraba el primer capítulo, el espacio y tiempo en el cual se encuentra en proyecto artesanal establece unas cualidades especiales para la circulación de las artesanías textiles.

El cierre del Parque Nacional Natural “El Cocuy” delimitó el flujo de personas tanto foráneas como oriundas afectando de dos maneras la circulación artesanal. La primera debido a que la forma de aprovechamiento de la tierra dentro de la zona se ha establecido desde la época precolonial bajo significados materiales y cosmológicos de poblamiento móvil dentro de distintos pisos térmicos. Por lo cual los campesinos de la zona han establecido periodos de estadía dentro del PNN El Cocuy para la crianza de ganado, y como efecto generado por la consolidación del parque, el ecoturismo como fuente de subsistencia. Con el cierre, se ha afectado la economía de los campesinos en el campo artesanal porque esta configuración del territorio es la que da origen a la adquisición de materia prima; la cual está íntimamente relacionada con las movilidades de comercialización y supervivencia. Por otro lado, la poca confluencia de personas externas en el territorio hizo que el proyecto debiera expandir sus lugares de comercialización, entrando en nuevas dinámicas de construcción de valores funcionales a los espacios de exhibición.

Procurar una respuesta a la pregunta de cómo las artesanías devienen en mercancías con características que exaltan la singularidad, autenticidad u originalidad formuló una comprensión teórica de cuáles son las maneras en que las personas representan la importancia de sus acciones para producir escalas de valor, tanto de sus quehaceres como de los objetos que estas producen. Como resultado de esto, examiné las propuestas teóricas de la antropología del valor con énfasis en la circulación de las mercancías dentro de los circuitos de intersección económica y cultural.

A partir del diálogo establecido con los datos etnográficos y la articulación teórica propuesta, se planteó como base de la discusión que el valor es una forma en que la gente evalúa la importancia de lo que hacen mientras lo están haciendo (Graeber, 2001). Estas valoraciones son visibles dentro de la trayectoria de las cosas a través de los significados que se les asigna por medio de las transacciones, atribuciones y motivaciones humanas (Appadurai, 1991). No obstante, esta valoración ocurre a través de la producción continua de consensos que determinados actores realizan en espacios y temporalidades específicas (Hutter, Stark, 2015). El espacio que aquí corresponde es el de las artesanías, donde estas no solamente se producen

materialmente, sino que hacen parte de un proceso cultural y cognoscitivo en el cual están marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas (Kopytoff, 1991).

Esta marcación cultural, para el caso de las artesanías, está basada en la producción de éstas como bienes singulares. Su singularidad está constituida por acciones en las que los sujetos predominantemente destacan cualidades más que realizar comparaciones para proveer cálculos. Para Karpik (2010), la singularidad está basada en diferenciar las acciones en las cuales se decide de aquellas en las cuales se juzga. El juicio combina valor y conocimiento, integra una heterogeneidad de criterios en los cuales es posible justificar la comparación de inconmensurabilidades. Por el contrario, las decisiones se realizan en base a calcular, es decir, en construir una comparación de costos y precios. Los criterios utilizados en las decisiones están fundados en información que destaca verdades universales; al contrario, los criterios del juicio destacan la pluralidad, se fundamentan en la producción de conocimiento.

Con relación a la construcción de conocimiento basada en juzgar más que en decidir, destacar el procedimiento de fabricación de la prenda es parte fundamental para construir la cualificación del costo en la artesanía. La descripción de los aspectos procesuales y relacionales que giran en torno a los objetos, es lo que se presenta ante los consumidores como experiencia y valor agregado. Este valor agregado se fundamenta en que los conocimientos que tienen las maestras artesanas de **lanaclara**, no son fácilmente intercambiables por máquinas o por estándares de accionar. De ahí que sea en el trayecto de la transformación de las cosas que estas adquieren su *potencial mercantil* (Appadurai, 1991). De esta forma, tanto producción como circulación son momentos vitales para las trayectorias de valor de las artesanías. Sin embargo, los valores agregados que adquieren las artesanías dentro de sus trayectorias responden a procesos culturales y sociales que se construyen en circuitos específicos demarcando su diferencialidad. Dentro de estos círculos se crean mecanismos sociales que son utilizados para negociar el valor, promoviendo que quienes negocien estas articulaciones, lo hagan por medio de mecanismos culturales y normativos que controlan y definen que tipo de artesanías son conmensurables con los sistemas globales transpuestos en lo local.

En los capítulos de este trabajo, se vislumbró como actores particulares, instituciones y profesionales dentro del campo se mueven por acciones que buscan conmensurabilidad dentro de

los procesos creativos que exploran los artesanos. De cierta manera, estas acciones hacen que dentro del círculo de comercialización los objetos artesanales se muevan en un sector homogéneo que busca consolidar un mercado en el cual los flujos respondan a un grupo de personas que desean adquirir un producto con características singulares. Este mercado, está relacionado con la consolidación del conocimiento técnico –especialmente el que imparten a diseñadores –que ha privilegiado el razonamiento lógico por encima de la intuición, los sentimientos y las emociones. Lo que hace que la relación que establecen los diseñadores con los artesanos se mueva en base a la preponderancia de procedimientos lineales del diseño en los cuales se busca exaltar determinados sentidos, significados, formas y funciones del objeto para un mercado determinado.

A pesar de esto, el resultado de este diálogo entre actores reafirma que no existe *el* valor como una construcción unificada y estática que se puede rastrear, sino, unas negociaciones heterarquicas de valor y valores en el acto de valoración de los saberes-haceres artesanales. La heterarquía representa un modelo de organización en el cual domina la interdependencia en las relaciones. Por ende, las relaciones que se establecen en la comercialización tienen interdependencia con las formas de interacción dentro del proceso de producción. Como resultado de mi trabajo de campo, propuse que existían dos divisiones de las relaciones de producción del saber-hacer dentro en el proyecto **lanaclara**. Las primeras establecidas entre la persona y el material remitían al análisis de las corpo-realidades y de la conciencia material-conciencia diferencial del valor que tenían las distintas maestras dentro del proceso. La segunda refería a aquellas relaciones entre el objeto y el territorio, nombrando la importancia del contacto de la materia prima dentro de la jerarquía global del valor.

Esta investigación recalcó desde un principio la importancia de centrarse tanto en las materialidades como en las personas que interactúan con ellas. A lo largo del texto, propuse que lo artesanal supone dejarse afectar por el contacto y la interacción que da la experimentación, asimismo, cómo la interacción entre seres humanos y materialidades constituye “corpo-realidades” que implican conocer desde el cuerpo, los sentires y las emociones envolviendo en esta experiencia procesos cognoscitivos y de orden del saber (Ferraro, Reid, 2013, p.128)

Las sensibilidades, conocimientos y habilidades que se compararon a través de las historias de hilatura de Mila y Carmén, apuntaban a constatar la manera en que difieren estas características

dentro del proceso de transformación de los materiales. Cada maestro por medio de sus interacciones genera una *conciencia diferencial del valor* (Venkatesan, 2010) debido a que posee una *conciencia material* (Sennett, 2009) disímil de lo que realiza, así sea un mismo procedimiento. Al realizar un mismo acto creativo –la hilatura –Mila y Carmen adjetivaron de manera distinta el valor de las acciones que realizaron para acoplarse con las herramientas de transformación de la lana. Esto se debe a que la *conciencia diferencial del valor* produce que la participación de las maestras en el mundo de los materiales responda a combinaciones – regímenes – distintos de percepción sensorial y compromiso práctico.

Por otro lado, las dinámicas del proceso de clasificación de la lana que privilegian el contacto– con el territorio y con la raza ovina –construyeron una puntada sobre la forma en que los artesanos están entrando a la globalización de la localidad, y las reinterpretaciones que tienen que hacer de estos sistemas para poder generar un saber mercantil que les permita competir en su propio campo de accionar. Bajo este argumento, se proyecta la necesidad de comprender “la importancia de los mercados culturales como espacios de negociación, no únicamente de bienes y servicios, sino también y especialmente de sentidos, de definiciones” (Montenegro, junio de 2017). Dentro de estos espacios es que las interpretaciones responden a negociaciones políticas, institucionales y comunitarias.

Los procesos sociales y culturales que se construyen en los diferentes tránsitos y espacios de valoración de las artesanías están, sin duda alguna, negociando la integración de ciertos agentes y la preponderancia de sus voces dentro del entramado que estas valoraciones suponen. Es por esto, que en el último capítulo me centré en analizar las voces de quienes participan dentro del campo artesanal. Las dinámicas propias del tejido como accionar que entrelaza distintas voces para consensuar un propósito común está dejando por fuera a la voz artífice del tejido: los artesanos.

Mi pregunta inicial de este trabajo de grado tuvo fundamento en observar como el tejido como proceso social respondía a un inconsciente colectivo que materializaba ejercicios de comunidad. Tras la descripción de la realización de una alfombra en Topagá, Boyacá, concluí como las relaciones internas y externas que se establecen en este proceso social promover prácticas sociales que entrelacen a una comunidad dentro de un propósito común (commons). No obstante, este proceso supone actos creativos, imaginativos y políticos en los cuales se negocie

ese objetivo. La reproducción de los comunes propone como principio básico la producción de una *danza de valores*, es decir, negaciones desde modelos sociales de cooperación en los cuales se genere un consenso a los diferentes contextos que la comunidad necesite.

Además, dispone que debido al marco social, político y económico en el que nos situamos, es cada día más difícil pero no menos importante aprender a reconocer las particularidades que tienen ciertos actos para priorizar el común. El reto está en identificar dentro de la cotidianidad las prácticas sociales bajo las cuales ciertas comunidades acostumbran campos de conocimiento que apelan a imaginarse nuevos códigos culturales para salir del marco dominante.

El contexto que sucede frente a la valoración de las artesanías engloba a artesanos, diseñadores, consumidores, instituciones nacionales y globales, cada cual representa de maneras muy disimiles los significados sobre lo que entra o no ahí. El sistema opta por apremiar formas que privilegian la homogeneidad, capitalización y estandarización. Esto repercute en que dentro del campo se están tomando con mayor prioridad las representaciones basadas en el conocimiento técnico de leyes, la competitividad dentro de la comercialización o lo que puede ser mostrable dentro del nacionalismo que ronda la artesanía como arte popular. Ninguna de estas representaciones incluye la diversidad del conocimiento creado por los artesanos.

En una suerte de aliento frente a este panorama, y como puntada final de esta meditación, la manera de retomar la heterogeneidad, comunalidad y heterarquía dentro del campo artesanal, supone la unión de fuerzas y acciones por la toma de decisiones desde los artesanos con respecto a “la creación, aspectos simbólicos, uso de recursos, organización de la producción, circulación y uso artesanal” (Barrera, 2015, p.112). La autonomía artesanal debe seguir reproduciendo ese dominio común sobre el conocimiento del saber-hacer-ser artesanal; son los artesanos quienes deben trazar los caminos para representarse a sí mismos. La pérdida del nosotros artesanos dentro del gran nosotros artesanía tiene repercusiones en lo epistemológico y ontológico que supone ser artesano. Estas repercusiones se pueden volcar al entender los principios de división y significación que abarcan y configuran el espacio político de la valoración de las artesanías.



**Figura 13:** Trama, urdimbre, mano artesana

Tomada por: María Alejandra Rodríguez, octubre 2016.

## 5.

### Referencias

- Appadurai, A. (Ed.). (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo S.A.
- Aquino, A. (2013). La comunalidad como epistemología del Sur. Aportes y retos. *Cuaderno del Sur. Revista de Ciencias Sociales*, 18 (34), 7-19.
- Ameigeiras, A. R. (2006). El abordaje etnográfico en la investigación social. En: Irene Vasilachis de Gialdino (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona, España: Gedisa, S.A.
- Artesanías de Colombia. (1999). *Fortalecimiento a la producción artesanal y estímulo a la comercialización para la mujer tejedora rural (Antioquia, Bolívar, Boyacá, Córdoba, Cauca)*. Bogotá, Colombia: Artesanías de Colombia S.A.
- Barrera, G. S. (2015). *Autonomía artesanal: creaciones y resistencias del pueblo Kamsá*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Barrera, G. S., y Quiñones, A. C. (2006). *Conspirando con los artesanos. Crítica y propuesta al diseño en la artesanía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana
- Benjamin, W. (2013). *La obra de arte en la época de reproducción mecánica*. Barcelona, España: Casimiro Libros.
- Bollier, D. (2016a). *Pensar desde los comunes*. Edición colaborativa: Sursiendo + Traficantes de Sueños + Tinta Limón + Cornucopia + Guerrilla Translation.
- \_\_\_\_\_. (2016b). Commoning as a Transformative Social Paradigm. Recuperado de <http://www.operationkindness.net/wp-content/uploads/David-Bollier.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2002). Reclaiming the commons. *Boston review*, 27(3-4).
- Caffentzis, G. (Octubre, 2016). Perspectivas múltiples sobre lo común: claves para la práctica política radical. En: Gutiérrez, Raquel (Organizador), *Revolución social, reproducción de la vida y producción de lo común*. Coloquio llevado a cabo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.



Caffentzis, G., y Federici, S. (2014). Commons against and beyond capitalism. *Community Development Journal*, 49, 92-105.

Canclini, N. G. (1987). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?. *Revista Diálogos de la Comunicación*, (17), 6-11.

Castro, M. D. P. (2015). Las metodologías de investigación en revisión: Análisis de redes sociales y producción textil local. *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, (32), 85-102.

Chaves, M., Montenegro, M., y Zambrano, M. (Eds.). (2014). *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

De Angelis, M. (2017). *Omnia Sunt Communia. On the Commons and the Transformation to Postcapitalism*. Londres, Reino Unido: Zed Books LTDA.

\_\_\_\_\_. (2014). The commons: a brief life journey. *Community Development Journal*, 49(1), i68-i80.

Decreto 258 del 2 de febrero de 1987. Reglamentación de la Ley 36 del 19 de noviembre de 1984. Tomado el 9 de noviembre de 2016 de: [http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia\\_decreto\\_258\\_02\\_02\\_1987\\_spa\\_orof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/colombia/colombia_decreto_258_02_02_1987_spa_orof.pdf)

Díaz, F. (2001). Comunidad y comunalidad. *La Jornada Semanal*, 12 (314), 365-373.

Downey, G., Dalidowicz, M., y Mason, P. H. (2015). Apprenticeship as method: embodied learning in ethnographic practice. *Qualitative Research*, 15(2), 183-200.

Escobar, A. (2016). *Autonomía y Diseño. La realización de lo comunal*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.

Ferraro, E., y Reid, L. (2013). On sustainability and materiality. Homo faber, a new approach. *Ecological Economics*, 96, 125-131.

García, H. E. y Solano, C. I. (2004). ¿Cómo preservar la riqueza de la tradición artesanal en la provincia del Alto Ricaurte en el departamento de Boyacá?. En: *¿Qué es diseño Hoy?*, Primer Encuentro Nacional de Investigación en Diseño llevado a cabo en la Universidad ICESI, Cali.

Giraldo, D. (2014). Informe de actividades 2013-2014. Laboratorio de Innovación y Diseño. Departamento de Boyacá. Tunja, Boyacá: Artesanías de Colombia.

Graeber, D. (2001). *Toward an Anthropological Theory of Value: The false coin of our own dreams*. Hampshire, Inglaterra: PALGRAVE.

Herrera, N. (1992). *Artesanía y organización social en su producción. Estructura de su organización gremial*. Bogotá: Centro de Investigación y documentación "CENDAR" de Artesanías de Colombia.

Herzfeld, M. (2004). *The body impolitic: artisans and artifice in the global hierarchy of value*. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago Press.

Hutter, M., y Stark, D. (2015). Pragmatist Perspectives on Valuation: An Introduction. En: Antal, A. B., Hutter, M., & Stark, D. (Eds.), *Moments of Valuation. Exploring Sites of Dissonance* (pp. 1- 12). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.

IDEAM. (2014). Ecosistemas: Sierra Nevada del Cocuy o Güicán. Recuperado el 13 de Junio de 2017, de Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales: <http://www.ideam.gov.co/web/ecosistemas/sierra-nevada-cocuy-guican>

Ingold, T. (2014). That's enough about ethnography! *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(1), 383-395.

\_\_\_\_\_. (2013). Los materiales contra la materialidad. *Papeles de trabajo*, 7 (11), 19-39.

Karpik, L. (2010). *Valuing the unique: The economics of singularities*. New Jersey, Estados Unidos de América: Princeton University Press.

Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En Appadurai, A. (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, (pp.89-124). México: Grijalbo.

Langebaek, C. H. (1987). Tres formas de acceso a recursos en territorio de la confederación del Cocuy, siglo XVI. *Boletín del Museo del Oro*, (18), 29-45.

Lave, J. W., y Wenger, E. E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Londres, Reino Unido: Cambridge University Press.

Laboratorio de Diseño e Innovación. (2015). *La artesanía en Boyacá*. Bogotá, Colombia: Artesanías de Colombia. Recuperado de [http://www.artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C\\_proyectos/laboratorio-de-diseno-e-innovacion---boyaca\\_8936](http://www.artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C_proyectos/laboratorio-de-diseno-e-innovacion---boyaca_8936)

Maldonado, B. (2013). Comunalidad y responsabilidad autogestiva. *Cuaderno del Sur. Revista de Ciencias Sociales*, 18 (34), 21-27.

\_\_\_\_\_. (2011). *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca. La nueva educación comunitaria y su contexto*. Oaxaca de Juárez, CSEIIO, Universidad de Leiden.

\_\_\_\_\_. (2003). “La comunalidad como una perspectiva antropológica india”. En: Juan José Rendón, *La comunalidad. Modo de vida de los pueblos indios*. Ciudad de México: Conaculta, 13-26.

Marchand, T. H. (2010). Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between minds, bodies, and environment. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(s1), S1-S21.

Martínez, J. (2010). *Eso que llaman comunalidad*. Oaxaca de Juárez: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca.

\_\_\_\_\_. (2003). *Comunalidad y desarrollo*. Ciudad de México: CONACULTURA.

Miller, D. (2015). Materialidad: una introducción. En: P. Di Giminiani, S. González Varela, M. Murray y H. Risør (coords.), *Tecnologías en los márgenes: antropología, mundos materiales y técnicas en América Latina*. Ciudad de México, México: Editorial Heterotopias.

Montenegro, M. (Junio de 2017). La noción de “valor cultural” en la articulación política entre economía y cultura. En L. F. Sánchez, D. Ramírez (Coordinadores), *Los lugares de la antropología en las políticas culturales y las política culturales de la antropología*. Simposio

llevado a cabo en el V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, Bogotá, Colombia.

\_\_\_\_\_. (2014). Patrimonialización, propiedad cultural y mercados culturales. El caso de Expoartesanías y la Feria de las Colonias. En: Chaves, M., Montenegro, M., & Zambrano, M. (Eds.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (101-134). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

\_\_\_\_\_. (2013). Articulaciones entre políticas económicas y políticas culturales en Colombia. El patrimonio cultural, el sector artesanal y las nuevas formas del valor y la propiedad. *Boletín de Antropología*, 28 (46), 35-52.

\_\_\_\_\_. (2010). La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(1), 115-131.

Osborn, A. (1985). *El vuelo de las tijeretas*. Bogotá, Colombia: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.

\_\_\_\_\_. (1995). *Las cuatro estaciones. Mitología y estructura social entre los U'wa*. Bogotá: Banco de la República.

Pérez-Bustos, T., Tobar, V., y Márquez, S. (2016). Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antípoda: Revista de Antropología y Arqueología*, (26), 47.

Portisch, A. O. (2010). The craft of skilful learning: Kazakh women's everyday craft practices in western Mongolia. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(s1), S62-S79.

Ramírez, D. (2014). Un campo de lo propio: el nosotros de la actividad artesanal en Colombia. *Intervenciones en estudios culturales*, (1), 61-99.

\_\_\_\_\_. (Octubre de 2012). Notas sobre la historia de Artesanías de Colombia S.A. y la artesanía colombiana. En Artesanías de Colombia S.A. (Presidencia), *Políticas públicas para el sector artesano de América Latina*. Seminario realizado por Artesanías de Colombia S.A., Cartagena, Colombia.

\_\_\_\_\_. (2011). *Colombia artesanal. Disputas por una colombianidad desde la producción artesanal* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Regino, A. (2000). La comunalidad, raíz, pensamiento, acción y horizonte de los pueblos indígenas. *México Indígena*, 1 (2), 7-14.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Robles, S. y Cardoso, R (comps.). (2007). *Floriberto Díaz Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Ciudad de México: UNAM, Programa Universitario México Nacional Multicultural.

Rotman, M. (2001). Practicas artesanales en Buenos Aires: La vigencia de las producciones no industriales en las ciudades contemporáneas. *Revista Artesanías de América*, (51), 53-72.

Ruy Sánchez, A. (2002). “Visión de la mano”. En: Margarita de Orellana, *La mano artesanal* (p. 8- 14). Ciudad de México, México: Secretaria del Desarrollo Social –Artes de México.

Sanabria, J. S. (2012). La Sierra Nevada del Norte de Boyacá y su gente. Una cultura viva en un paisaje (Tesis de pregrado). Popayán: Universidad del Cauca.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.

Spooner, B. (1991). Tejedores y comerciantes: La autenticidad de una alfombra oriental. En Appadurai, A. (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, (pp.243-296). México: Grijalbo.

Strak, D. (2007). For a sociology of worth. En Vitale, T., & Borghi, V. (Ed.), *Le convenzioni del lavoro, il lavoro delle convenzioni*. Milano, Italia: FrancoAngeli.

Vega, D. (2012). El aprendizaje de la artesanía y su reproducción social en Colombia. *Educación y Territorio*, 2 (1), 89-112.

\_\_\_\_\_. (2009). Institución de la Artesanía: Entre el Patrimonio Cultural y el Desarrollo Empresarial. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Venkatesan, S. (2010). Learning to weave; weaving to learn ... what?. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16(s1), S158-S175.

### **Entrevistas**

Carmenza Carreño. Comunicación personal. Tejedora. 2016. El Espino, Boyacá.

Clara Inés Cristancho. Comunicación personal. Tejedora. 2017. El Espino, Boyacá.

Mila Lizarazo. Comunicación personal. Hilandera. 2017. El Espino, Boyacá.

L.F. Henao. Comunicación personal. Artesano. 2017. Bogotá.

Diseñadora. Comunicación personal. Diseñadora. 2017. Bogotá.

## TABLA DE FIGURAS

	<b>Pág.</b>
<b>Figura 1:</b> Pastoreo de ganado ovino en la Sierra Nevada de Güicán (María Alejandra Rodríguez, 2017).....	8
<b>Figura 2:</b> Ritacuba Blanco desde la Vereda Tabor (María Alejandra Rodríguez, 2017).....	10
<b>Figura 3:</b> Padrón de la finca “El Verde”, al fondo el Ritacuba Blanco (María Alejandra Rodríguez, 2017).....	13
<b>Figura 4:</b> Clara Cristancho en el stand de Estelares LTDA en la primera feria de Expoartesanías, 1991 (Archivo personal Clara Cristancho).....	16
<b>Figura 5:</b> Imágenes del proceso productivo de la transformación de la lana virgen (María Alejandra Rodríguez, Julio 2017).....	30
<b>Figura 6:</b> Mila hilando en huso, El Espino, Boyacá (María Alejandra Rodríguez, 2017).....	37
<b>Figura 7:</b> Movimientos de tensión y distensión para la separación de los hilos (María Alejandra Rodríguez, agosto de 2017).....	38
<b>Figura 8:</b> Lomo o dorso de la oveja separado para observar la longitud y calidad de la lana (María Alejandra Rodríguez, 2017).....	44
<b>Figura 9:</b> Imágenes publicitarias del Fashion House: belleza artesanal (Página oficial del evento en Facebook, junio de 2017).....	53
<b>Figura 10:</b> Banca en El Espino (María Alejandra Rodríguez, septiembre, 2016).....	57
<b>Figura 11:</b> Carmenza explicando la forma en la que realiza la urdimbre (María Alejandra Rodríguez, marzo de 2017).....	65
<b>Figura 12:</b> Alfombra comunitaria en Topagá, Boyacá (María Alejandra Rodríguez, febrero 2017).....	73
<b>Figura 13:</b> Trama, urdimbre, mano artesana (María Alejandra Rodríguez,	

octubre 2016)..... 87



6.

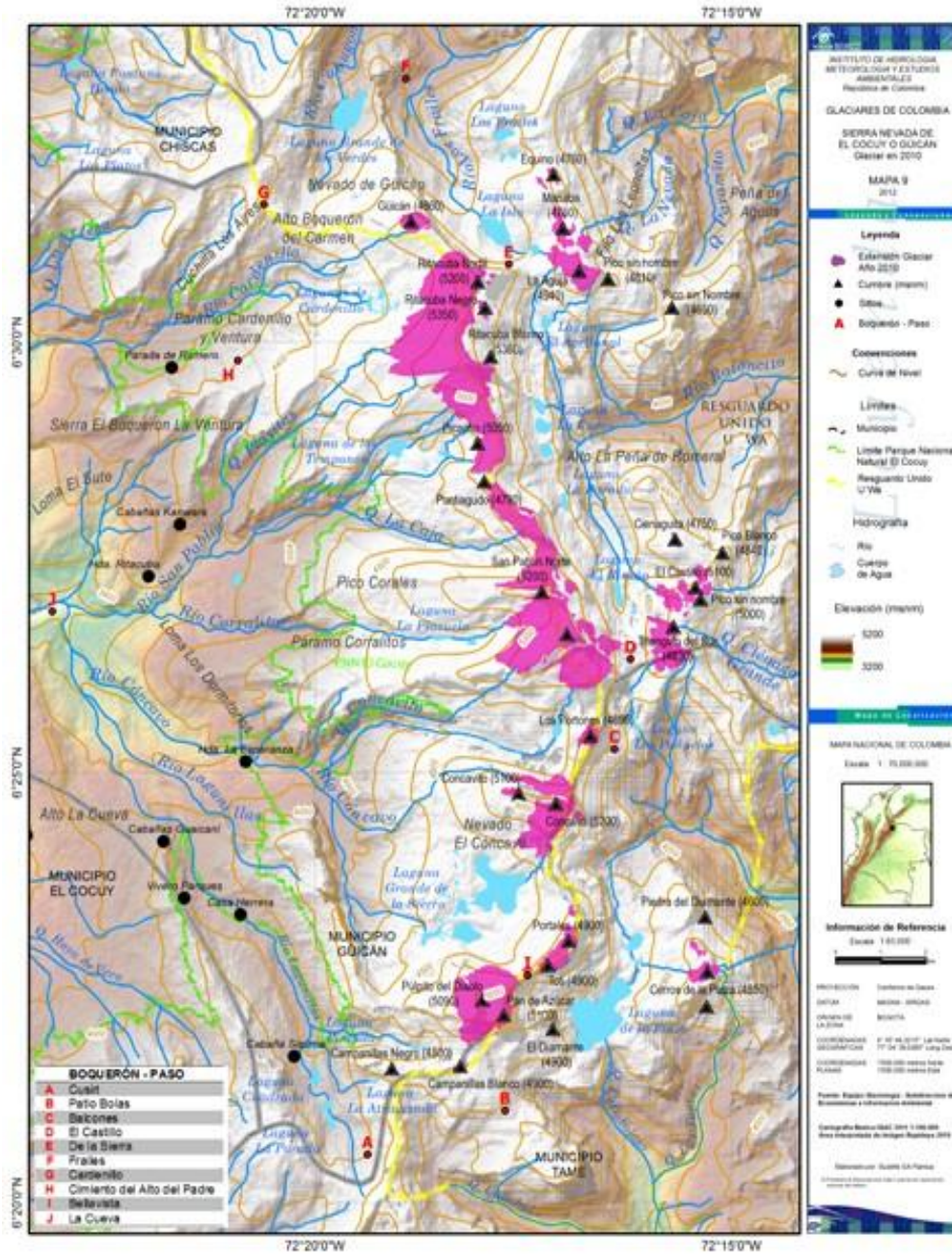
APÉNDICE

Mapa 1. Norte de Boyacá

Tomado de: Google Maps



Mapa 2. Sierra Nevada del Cocuy y Güicán



Tomado de: IDEAM